

Szegedi Tudományegyetem

Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar

Málnási Bartók György Filozófia Doktori Iskola

Művészetfilozófia program

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

Gimesy Péter

**Christopher Dresser életművének első két szakasza (1857-1873),
avagy vitalizmus, botanika és művészet kapcsolódási pontjai**

Témavezető: Prof. Dr. Gyenge Zoltán

2025.

NYILATKOZAT

Én, Gimesy Péter, kijelentem, hogy doktori disszertációm a saját, önálló munkám, amely a szerzői jogi irányelvek tiszteletben tartásával készült, és amelyet más intézményben nem nyújtottam be, illetve nem adtam közre.

Szeged, 2025. július 25.

**CHRISTOPHER DRESSER ÉLETMŰVÉNEK ELSŐ KÉT SZAKASZA (1857-1873),
AVAGY VITALIZMUS, BOTANIKA ÉS MŰVÉSZET KAPCSOLÓDÁSI PONTJAI**

Tartalom

RÖVIDÍTÉSJEGYZÉK	5
1. BEVEZETÉS	7
1.1. A disszertáció célkitűzései.....	7
1.2. Christopher Dresser (1834-1904) életrajza	13
1.3. Christopher Dresser életművének kutatástörténete.....	19
2. EXKURZUS. A VITALIZMUS FOGALMÁNAK RÖVID MAGYARÁZATA ÉS GOETHE METAMORFÓZIS TANA	28
2.1. A vitalizmus történetének rövid áttekintése Goethe koráig	28
2.2. Dresser saját vitalizmus fogalmának értelmezéséről az 1860-ban íródott Popular Manual of Botany alapján	34
2.3. Goethe metamorfózis tana és az Ősnövény fogalma, vitalizmus és a goethei morfológia..	39
3. AZ ÉLETMŰ ELSŐ FELÉNEK ÁTTEKINTÉSE. A BOTANIKUS MŰVÉSZ, 1847-1861	43
3.1. Christopher Dresser és a londoni School of Design 1847-1855. Az Artistic botany jelentősége	43
3.2. A tudomány és a díszítő művészet kapcsolatáról (On the Relation of Science and Ornamental Art 1857) Építészetelméleti hatások Dresser művészetelméletében, a centrifugális erőfogalom első megjelenése	53
3.2.1. Bötticher, Semper, Dresser	55
3.2.2. Bötticher illusztrációjának hatása.....	58
3.2.3. Az erőfogalom. Bötticher, Semper, Dresser	62
3.2.4. Dresser erő fogalmának első megjelenése.....	76
3.3. Botanika a művészetre és a műiparra alkalmazva (Botany as Adapted to the Arts and Art- Manufacture, 1857-1858). A vitális botanika és az ornamentika kapcsolata.....	80
3.3.1. Botany as Adapted to the Arts and Art-Manufacture, 1857-1858. I. rész Esenbeck, Pugin, Le Maout. natural state, unity in variety, centralisation of power, unity, repetition, centrifugal vital force, universal vital force, symmetrical.....	82
3.3.2. Botany as Adapted to the Arts and Art-Manufacture, 1857-1858. II. rész „ember – növény” hasonlat, Edward Young, active principle of vitality, the principle of adaptation to purpose.	100
3.3.3. Botany as Adapted to the Arts and Art-Manufacture, 1857-1858. III. rész.....	106
3.3.4. Botany as Adapted to the Arts and Art-Manufacture, 1857-1858. IV. rész latent power, vital energy	107
3.3.5. Botany as Adapted to the Arts and Art-Manufacture, 1857-1858. V. rész.....	108
3.3.6. Botany as Adapted to the Arts and Art-Manufacture, 1857-1858. VI. rész	110
3.3.7. Botany as Adapted to the Arts and Art-Manufacture, 1857-1858. VII. rész.....	110
3.3.8. Botany as Adapted to the Arts and Art-Manufacture, 1857-1858. VIII. rész powderings, diaper, flatness	112

3.3.9. Botany as Adapted to the Arts and Art-Manufacture, 1857-1858. IX. rész <i>suggestive botany, construction</i>	117
3.3.10. Botany as Adapted to the Arts and Art-Manufacture, 1857-1858. X. rész <i>rustic botany</i>	119
3.3.11. Botany as Adapted to the Arts and Art-Manufacture, 1857-1858. XI. rész	121
3.3.12. Összegzés	123
3.4. Christopher Dresser és a goethei botanika kapcsolódási pontjai. 1859-1861	126
3.4.1. A jénai botanika	126
3.4.2. Goethe botanikai műveinek angliai recepciója és közvetett hatása Dresser művészi botanikájára <i>Transzcendentális anatómia, John Lindley, Arthur Henfrey, vis centrifuga és vis centripeta</i>	131
3.4.3. Christopher Dresser Jénai doktori beadványa: A jénai egyetemen őrzött kéziratos hagyaték és a két artistic botany könyv <i>JU. 1859, Rudiments of Botany (ROB) és Unity in Variety (UIV), unity in the varied vital principles</i>	146
3.4.4. Dresser rövidebb botanikai tárgyú írásai. Közvetlen kapcsolódási pontok Goethehez és Goethe Ősnövény fogalmához <i>On the Stem or Axis as the Fundamental Organ in the Vegetable Structure (1860). Stem and Leaf and Their Transmutations (1861)</i>	153
3.4.5. Goethe egyéb közvetett és közvetlen hatása Dresserre <i>A Kew Gardens botanikai könyvtárának forrásai. Alexander Braun és William Darlington hatása.</i>	157
3.4.6. Goethe, Turpin és Dresser	162
4. ÁTMENET AZ ÉLETMŰ TERVEZŐMŰVÉSZETI FÁZISÁHOZ, A VITÁLIS ERŐFOGALOM TOVÁBBI PÉLDÁI DRESSER ELMÉLETI ÍRÁSAIBAN ÉS MŰVÉSZETÉBEN, 1862-1873	168
4.1. Stilizált formák (conventional design) összetevői a The Art of Decorative Design-ban (AOD 1862) és a Development of ornamental art-ban (1862)	168
4.2. Dresser színelméleti nézeteinek kapcsolódási pontjai (AOD) <i>George Field</i>	172
4.3. A zenei-esztétikai szimbólumok és a vitális erőfogalom kapcsolódása. (AOD) <i>vital power</i>	178
4.4. A vitális erő művészeti vonatkozásai, további példák Dresser életművéből. (AOD 1862, POD 1873, SID 1876). Átmenet az életmű tervezőművészeti fázisához.....	181
4.4.1. Knowledge is Power. Dresser inspirációs élménye <i>Truth, Beauty, Power. Vigour, Kristályos forma.</i>	181
4.4.2. Tiszta Ideális Ornamentika. Pure Ideal Ornament. (Ornamentation considered as High Art 1871).....	189
5. KONKLÚZIÓK - ZÁRÓ GONDOLATOK.....	193
6. IRODALOMJEGYZÉK.....	198
7. KÉPEK	214
KÉPJEGYZÉK.....	272

RÖVIDÍTÉSJEGYZÉK

A művek megjelenési sorrendjét követve.

On the relation Dresser, Christopher: *On the relation of science and ornamental art*. (A tudomány és a díszítő művészet kapcsolatáról). Notices of the Proceedings at the Meetings of the Members of the Royal Institution of Great Britain, With Abstracts of the Discourses Delivered at the Evening Meetings. Vol. II. 1854-1858 (1857), London. William Clowes And Sons, 1858. 350-352.

Botany Dresser, Christopher: *Botany as Adapted to the Arts and Art-Manufacture*. (Botanika a művészetre és a műiparra alkalmazva). The Art Journal, (1857-58). 19(1857): 17-19, 53-55, 86-88, 109-111, 249-252, 340-342; 20(1858): 37-39, 237-239, 293-5, 333-5, 362-4.

ROB Dresser, Christopher: *The Rudiments of Botany, Structural and physiological: being an introduction to the study of the vegetable kingdom and comprising the advantages of a full glossary of technical terms*. (A botanika alapjai: strukturális és élettani bevezetés a növényvilág tanulmányozásába a szakkifejezések teljes jegyzékével). London, Virtue, 1859.

UIV Dresser, Christopher: *Unity in Variety as Deduced from the Vegetable Kingdom; being An attempt at developing that oneness which is discoverable in the habits, mode of growth, and principle of construction of all plants*. (Egység a sokféleségben, ahogyan a növényvilágból következtethető; kísérlet annak az egységnek a kifejtésére, amely minden növény megjelenésében, növekedési módjában és szerkezetének alapelveiben felfedezhető). London, Virtue, 1859.

JU.1859 Jena Universitätsarchiv, Bestand Philosophische Fakultät, M.nr.364. (1859)

PMB Dresser, Christopher: *Popular Manual of Botany being A development of the rudiments of the botanical science. Without technical terms*. Popular Manual of Botany, being A development of the rudiments of the botanical science. Without technical terms. (Népszerű botanikai kézikönyv, a botanikai tudomány alapjainak továbbfejlesztése. Szakkifejezések nélkül). Edinburgh, Adam and Charles Black. 1860. Edinburgh, Adam and Charles Black, 1860.

AOD Dresser, Christopher: *The Art of Decorative Design, with an Appendix, giving the hours of the day at which flowers open (the floral clock); the characteristic flowers of the months (both indigenous and cultivated), of all countries, and of the of the diversified soils.* (A díszítő tervezés művészete, egy függelékkel, amely tartalmazza a napszakokat, amikor a virágok kinyílnak (a virágóra), a hónapok jellegzetes virágait (mind az őshonos, mind a termesztett) minden országban és a különböző talajokon.) London, Day and Son, 1862.

Development Dresser, Christopher: *Development of ornamental art in the International Exhibition: being a concise statement of the laws which govern the production and application of ornament, with references to the best examples.* (A díszítő művészet fejleményei a nemzetközi kiállításon: az ornamentika előállítását és alkalmazását szabályozó törvények tömör kifejtése a legjobb példákra való hivatkozással). London, Day and Son, 1862.

Ornamentation Dresser, Christopher: *Ornamentation considered as High Art* (Ornamentika, mint magas művészet). *Journal of the Society of Arts*, 19, (951) 1871, 217-26.

POD Dresser, Christopher: *Principles of Decorative Design.* (A díszítőtervezés alapelvei). London, Cassel and Galpin. 1873.

SID Dresser, Christopher: *Studies in Design.* (Tanulmányok a formatervezésről). Cassell, Petter and Galpin, London, 1874-1876.

WA *Goethes Werke. Weimarer Ausgabe.* Weimar, Böhlau, 1887-1919.

In Context *Christopher Dresser In Context:* Papers of the Symposium held jointly by the Victoria and Albert Museum and the Decorative Arts Society 18 October 2004. *The Journal of the Decorative Arts Society 1850 – the Present*, 29. (2005).

1. BEVEZETÉS

1.1. A disszertáció célkitűzései

Disszertációmban a művészetelméleti és művészi teljesítményéhez képest hazánkban kevésbé ismert művészeti író, botanikus, formatervező, iparművész Christopher Dresser (1834-1904) életművének művészeti, művészetfilozófiai vonatkozásait forráskutatás alapján vizsgálom. Elsődleges célom az életmű kevésbé vagy egyáltalán nem kutatott első két szakaszának ismertetése. Ennek az életmű első felét kitevő alkotói fázisnak a jelentőségét az adja, hogy véleményem szerint a teljes dresseri fogalomkészletet kialakítja. A disszertáció forráskutatásra épült és az eredeti források idézésére támaszkodik, többségében a szakirodalomban nem elemzett forrásokat ismertet, illetve eddig publikálatlan csak kéziratban fennmaradt forrás szövegeket is tartalmaz.

Tézisem szerint bizonyítható, hogy Dresser ornamentika elméleti műveinek *erő* fogalma vitalista háttérrel rendelkezik, melynek összetevői kapcsolódnak az 1800 körüli időszakhoz, vagyis az *egység* kereső romantikus tudományokhoz, ezenkívül a jénai konstelláció leágazásaként a Naturphilosophie goethei idealista, vagyis archetípust kereső növényteni morfológiájához. Tézisem szerint szintén bizonyítható, hogy Dresser művészi botanikájának fontos összetevője a goethei metamorfózis-tan ismerete, amely szintén az 1800 körüli hatások közvetítését jelenti a XIX. század közepének ornamentikája, vagyis művészete felé. Mindennek pedig Dresser esetében egy unikális, tisztán ideális, vagyis absztrakt ornamentika a következménye, amely ilyen értelemben fontos premodern előkészítője a századforduló művészetének.

Elsődleges cél tehát a fentiek bizonyítására az 1800 körüli időszakhoz vezető kapcsolódási pontok kutatása, melyek következményei tézisem szerint Dresser művészi botanikai írásaiban, ornamentika elméletében megjelentek.

A disszertáció a bevezetést követő 2. fejezetében az alapfogalmakat ismerteti (Exkurgus. A vitalizmus fogalmának rövid magyarázata és Goethe metamorfózis tana). Ezt követően két fő szakaszból áll (3. és 4. fejezet). A 3. fejezet az életmű első művészi-botanikai szakaszát (1857-1861) tekinti át, az *erőfogalom* első megjelenését és Semper hatásának feltárását követően keresi a goethei idealista morfológia ismeretének bizonyítékait, a létfontosságú erő (vital force) fogalmának összetevőit. Ezt követően a 3. fejezetben kifejtetteket kiegészítő rövidebb szakaszban az alkotói pálya második fázisát (1862-1873)

vizsgálom, az 1800 körüli időszakhoz való kapcsolódás egyéb összetevőit, a *vitális erőfogalom* tervező-művészeti következményeit, megvalósult példáit ismertetem (4. fejezet).

A disszertáció felépítésében az életmű főbb korszakaira támaszkodik. Az életmű első két szakaszát fogom ismertetni. A korszakhatárokat (1857¹-1861; 1862²-1873³; 1882⁴-1904) a fontosabb elméleti művek megjelenéséhez igazítva határozom meg, azonban az első elméleti munkákat megelőző pályakezdő éveket is részletesen áttekintem (1847-1854). A disszertációnak nem célja Dresser teljes életművének elemzése, így csak érintőlegesen kerülnek szóba az 1873-at követő, harmadik korszakának japonizálásra épülő munkái vagy a különböző cégekkel való tervezőművészi együttműködései. Ugyanakkor az életmű 1873 után megjelent művészeti írásaiból is szerepelnek idézetek, amennyiben azok relevánsak és kötődnek a disszertációban vizsgált első két korszak fogalmi készletéhez.

Elsődleges cél az életmű korai korszakának feltárása, amely a díszítőművészi, tervezői karrier indulásáig tart és még az *artistic botany*, vagyis a művészi botanika jegyében telik. Ezekben a korai, tehát pályakezdő években, vagyis 1854-61 között Dressert, elősorban a botanikai kutatás és a sokrétű tanári tevékenység jellemzi, majd eközben 1857-től kezdi írni ornamentikai, művészi-botanikai és művészetelmélet felé vezető első tanulmánysorozatát. (*Botanika a művészetre és a műiparra alkalmazva; Botany as Adapted to the Arts and Art-Manufacture* (1857-1858).

A pályáiv első szakaszán belül ismertetem fontosabb írásait, kiemelve a kevésbé kutatott korai korszakának (1857-1861) művészeti-botanikai írásait. Ezt azért tartottam fontosnak, mert korai művészetelméleti-botanikai szövegei a későbbi életmű sok alapproblémáját felvetették. Az itt kutatott összefüggések ismertetésére épül a 4. fejezetben elemzett elméleti írások többsége.

A disszertációnak nem volt célja a botanikai szakszövegek növénytani szempontokat követő elemzése, ezért csak ott szerepelnek botanikai alapfogalmak, ahol azok szükségesek. A fő szempont a szerző fogalmi hálójának feltárása volt elősorban művészetelméleti és botanikai-filozófiai szempontokból.

A disszertáció elején egy részletes életrajzot követően (1.2.), Christopher Dresser életművének kutatástörténetét foglalom össze (1.3.).

¹ *Botany as Adapted to the Arts and Art-Manufacture* (1857-58). A forrásművek címeinek teljes hosszúságú feloldását, lásd azok első szövegekői említésekor.

² Az első korszakot összegző *The Art of Decorative Design* (1862) megjelenése.

³ *Principles of Decorative Design* (1873). Az 1874-76 között megjelent *Studies in Design* (SID) inkább kromolitográfiai mintakönyv, mint ornamentika elméleti mű. Ezért nem soroltam a második átmeneti korszak elméleti munkáihoz, a releváns részekből azonban idézek.

⁴ *Japan its Architecture, Art and Art-Manufacture* (1882).

Ezt követően a 2. fejezet a vitalizmus fogalmának és *Goethe metamorfózis tanának* rövid tudománytörténeti magyarázatát és a Dresserrel való kapcsolódási pontok felvetését tartalmazza. Az első alfejezet a vitalizmus főbb típusait és a fogalom történetét ismerteti a disszertációban vizsgált időszakig, vagyis a XIX. század közepéig. Ezen a fejezeten belül külön kitérek a fogalom Dresserhez köthető értelmezéséhez melyet a szakirodalomban átfogóan nem ismertetett 1860-as Népszerű botanikai kézikönyv (*Popular Manual of Botany*) alapján tárgyalok (2.2.). A fejezet harmadik részében Dresser művészi-botanikai munkásságára (*Ideal Plant*) hatással lévő goethei botanikai-filozófia és idealista morfológia (alaktan) vitalista összetevőkkel is bíró háttérfogalmát a metamorfózis tant ismertetem (2.3.).

Disszertációm harmadik, vagyis a témát alaposan kifejtő szakaszában időrendben haladva kerül ismertetésre Christopher Dresser 1847-1861 közötti pályafutása, vagyis a tanulóévektől az első elméleti összegző munkáig az 1862-ben kiadott *The Art of Decorative Design*-ig (AOD) tartó időszakig.

Az első alfejezetben (3.1.) Dresser tanulóéveit (1847-54) és az őt befolyásoló és inspiráló mestereket, illetve az *artistic botany* (művészi botanika) képzés hátterét ismertetem. Ezeknek a hatásoknak a feltárása azért szükséges, mert a XIX. század közepén – a londoni School of Design keretei között – kialakuló angliai művészet új törekvései (Dyce, Semper, Owen Jones, Dresser) olyan megvalósulási formákat kerestek (mintakönyvek, ornamentika és design szótárak), melyek új jelentésrétegekkel bővítik a már korábban is használt fogalmakat (igazság, szépség, erő, ornemens, struktúra). A londoni School of Design és utódintézményeinek képzési programjában részt vevő Christopher Dressert tanító tanárok, művészetszemléletet megújító oktatási programjának rövid vázlatát követően, a 3.2-es alfejezetben Dresser első kivonatban fennmaradt és Bötticher és Semper hatását is mutató a szakirodalomban nem ismertetett előadását elemzem (*A tudomány és a díszítő művészet kapcsolatáról; On the Relation of Science and Ornamental Art*, 1857). Ennek az alapos elemzésnek fontos összetevője volt, hogy ebben a szövegben utal először Dresser az *erő* fogalmára (*centrifugal force*), amely fogalomnak a feltárása és az 1800 körüli idősakkal való kapcsolódási pontjainak kutatása a disszertáció egyik fő célkitűzése.

A 3.3-as alfejezet az Art Journal folyóirat számára írt 11 részes tanulmányorozatának (*Botany as Adapted to the Arts and Art-Manufacture*, 1857-1858) a szakirodalomban eddig el nem végzett a tanulmány minden fejezetére kiterjedő elemzését tartalmazza (3.3.1.-3.3.12.).

Ezt követi a 3.4 fejezet melynek célkitűzése az életmű 1859-1861 közötti időszakának a goethei botanikával való kapcsolódási pontjainak kutatása. A 3.4. fejezet elsősorban a német-

angol kapcsolódási pontokon keresztül ismerteti Dresser botanikai-filozófiai szemlélete és a goethei botanika közötti összefüggéseket. Ehhez a kiindulópont Dressernek a Jénai egyetemen szerzett doktori címe volt.

A téma háttérének kutatása során került fókuszba a jénai botanika, ennek történeti összefoglalása a 3.4.1-es pontban kerül elemzésre. A 3.4.2-es pontban Goethe botanikai műveinek angliai recepciója kapcsán a *transzcendentális anatómiát* majd John Lindley, Arthur Henfrey írásait ismertetem, illetve ezeknek a műveknek a hatását Dresser művészi botanikájára. Ezenkívül arra is választ keresek, hogy hatott-e a goethei morfológia és metamorfózis tan Dresser művészetelméletére többek között a *vis centrifuga* és *vis centripeta* fogalmainak terén.

A jénai szellemi háttér és a goethei botanika angliai recepciójának ismertetését követően a 3.4.3-as pontban egy eddig publikálatlan forrást Christopher Dressernek a jénai egyetemen őrzött beadványát, levelezését és az ehhez kapcsolódóan 1859-ben szerzett doktori címének háttérét ismertetem. Jénai beadványának része volt két jóval ismertebb 1859-es artistic botany könyve (*Egység a változatosságban; Unity in Variety, A botanika alapjai; The Rudiments of Botany*), ezen könyvek releváns részei is említésre kerülnek, de elsősorban a beadvány szakirodalom számára ismeretlen részeit, vagyis hét oldalas botanikai kéziratát és levelezését (JU.1859.) ismertetem.

Ennek a doktori címnek és Dresser jénai paradigmát a modern formatervezéssel összekötő szerepének azért is van jelentősége, mert egyszerre képviseli a XIX. század elejének romantikus, természetfilozófiai hagyományait – ezen belül is Goethe növényteni művének szellemiségét – és a század közepén kialakuló természettudományos (Schleiden, Darwin) és modern művészeti látásmódot is előkészítő közegét. Véleményem szerint a romantikus tudományok örökségeként Dresser egyszerre képviselte az elődök vitalizmusát – jelen esetben: mögöttes, gyakran panteisztikusan az anyagot szervező és a teleologikus erőt magyarázó elvet – és a kortársakhoz képest a legmodernebb absztrahált ornamentikát, funkcionalizmust. Disszertációm fő célkitűzése ennek a kapcsolódási pontnak elsősorban az *erő* (szervező erő, létfontosságú erő; vital force, Power) fogalmán keresztül a minél alaposabb feltárása és bizonyítása.

A 3.4.4. pontban Dresser rövidebb, egyben utolsó botanikai tárgyú előadásait ismertetem. Ezek a forrásszövegek közvetlen kapcsolódási pontokat tartalmaznak Goethehez és Goethe Ősnövény fogalmához és nincsenek feldolgozva a szakirodalomban: *A szárról, avagy tengelyről, mint a növényi szerkezet alapvető szervéről* (*On the Stem or Axis as the Fundamental Organ in the Vegetable Structure*, 1860) illetve az 1861-es *A szár és a levél, valamint azok átalakulása* (*Stem and Leaf and Their Transmutations*).

A továbbiakban a kutatás során az egyéb goethei hatásokat bizonyító közvetett és közvetlen forrásokra fókuszáltam. Ezért a 3.4.5. fejezetben a Kew Gardens botanikai könyvtárának forrásai közül Alexander Braun és William Darlington műveinek hatását ismertetem, illetve kitérek a transzcendentális anatómiára. Ezt követi a 3.4.6. fejezet, amely egy francia mester, Pierre Jean François Turpin által közvetített botanikai filozófiának egy fontos elemével, vagyis a goethei Ősnövény (*Urpflanze*) vizuális modelljének általa megrajzolt variánsával és ennek az angliai recepcióban való első felbukkanásával foglalkozik.

Az utolsó 4. fejezetben – amely az Átmenet az életmű tervezőművészeti fázisához a *vitális erőfogalom* további példái Dresser elméleti írásaiban és művészetében 1862-1873 címet kapta – elsődleges célkitűzésem, hogy a *vitális erőfogalom* eddigiekben nem tárgyalt rétegeit és műtárgyakban megvalósuló formáit ismertessem. A fejezet elsősorban az *Art of Decorative Design* (AOD) releváns részeinek elemzésével árnyalja az előző fejezetekben felvetetteket. A stilizált formák (*conventional design*) és erők kapcsolatának (4.1.) ismertetése után Dresser színelméleti nézeteinek (4.2.) és az erre épülő zenei-ornamentikai szimbólumoknak a *vitális erőfogalommal* való összefüggéseit elemzem (4.3.). A 4. fejezet utolsó pontjának (4.4.) fő célja a vitális erő művészeti vonatkozásainak feltárása, kitekintéssel az életmű átmeneti korszakában, illetve azt követően írott művekre (1873; *Principles of Decorative Design* (POD), 1876; *Studies in Design*, SID). A 4.4. alpontjaiban célul tűztem ki Dresser inspirációs élményének minél alaposabb megértését, mivel ez tovább árnyalhatja az *erőfogalom* megismerését (4.4.1. Knowledge is Power. Dresser inspirációs élménye). A 4. fejezet egészének fő célkitűzése az életmű egyik legösszetettebb motívumának a kutatása: a korábbiakban elemzett alapproblémákra támaszkodva céloim ismertetni az absztrakció dresseri mintázatát, vagyis a tisztán ideális ornamentika fogalmát (4.4.2. Tiszta Ideális Ornamentika).

A disszertáció elkészítésekor a legfontosabb forrásokat Dresser írásai jelentették, melyeknek mindig közlöm eredeti és lefordított változatát. Az életmű minden korszaka igen gazdag elméleti írásokban, de az első korszakot (1857-1861) éppen azért is érdemes alaposabb elemzés alá vetni, mert itt még a teljességre lehetett törekedni a forrás szövegek mennyisége miatt.

A Goethe forrásszövegek közül elsősorban a Növények metamorfózisa (*Versuch, die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* 1790, *Die Metamorphose der Pflanzen* 1817) és Morfológiai írásai (*Zur Morphologie* 1817-1824)⁵ voltak mérvadóak.

⁵ Az 1817-1824 között megjelentetett morfológiai írások között, Goethe újra kiadta az 1790-es *Versuch, die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*-t ezúttal rövidített címmel: *Die Metamorphose der Pflanzen*. Utóbbi rövidített cím lett a magyar fordítás címe.

A másodlagos irodalomban a Dresser monográfiák (Durant 1993, Halén 1993, Walgate 2003) mellett a legfontosabb kiindulópont a magyar szakirodalomban sajnálatos módon ismeretlennek számító Annika Waenerberg főműve az *Urpflanze und Ornament. Pflanzenmorphologische Anregungen in der Kunsttheorie und Kunst von Goethe bis zum Jugendstil* (1992) volt. További alapvető irodalom volt Barbara Whitney Keyser a témában hiánypótló 1998-as összefoglaló írása *Ornament as Idea: Indirect Imitation of Nature in the Design Reform*. Valamint a 2005-ös összefoglaló Dresser konferencia kötet tanulmányai (*Christopher Dresser In Context*).

A romantikus tudományok szakirodalmi kiindulópontjait, Timothy Lenoir-Andrew Cunningham: *Romanticism and the Sciences* (1990), illetve Nicholas Jardine: *The Scenes of Inquiry* (1991), Olaf Breidbach, Gurka Dezső művei jelentették.

Goethe botanikai műveiben megjelenő növényteni filozófiájának kutatásához; Agnes Arber, Olaf Breidbach, Zemplén Gábor Áron kötetei jelentettek kiindulópontot.

A Dresser-kutatás egyik nehézsége, hogy botanikai és művészetelméleti művei mellett hiányoznak a személyéhez köthető információk. Tőle magától igen kevés forrás maradt fenn. Önéletrajza, naplója vagy jelentősebb kéziratot levelezése alig ismert. Ennek okát napjaink kutatása már nem arra a korábbi vélekedésre alapozza mely szerint Dresser lányai Nikolaus Pevsner, Dressert helyenként kritikával is illető könyvrészletének következtében bosszúból megsemmisítették apjuk családi adatokat is tartalmazó írásos hagyatékát⁶. A családtörténeti kutatás inkább azon az állásponton van, hogy a gyermekeire nézve örökösödési szempontból hátrányos végrendelet és a leszármazottak érzékenysége lehetett az oka annak, hogy az eredeti források többsége vélhetően a második világháborúban, vagy azt követően az 1950-es évek elején megsemmisült. Dresser eredeti levelezésének hiányában nagy örömmre szolgált, amikor kutatásaim során sikerült a Jénai egyetemi beadványhoz csatolt eredeti, kéziratot levelezést és egy rövid botanikai tanulmányt (JU.1859.) találnom és a disszertáció célkitűzéseimhez, vagyis az 1800 körüli romantikus tudományokhoz Greenen és Caruson keresztül kapcsolatot jelentő Richard Owen nevét is felfedezni benne.

⁶ Pevsner 1936-os – 1977-ben magyarul is megjelent – design történeti összefoglaló művében röviden említi Dressert, mint a formatervezés terén jelentős újítót, ugyanakkor írásait nem tartja túl eredetinek. Pevsner, Nikolaus. *Pioneers of the Modern Movement: from William Morris to Walter Gropius*, Faber and Faber, 1936, 62, *A modern formatervezés úttörői*, ford. Falvai Mihály; Gondolat, Bp., 1977. 49-50. A 2015 és 2020 közötti Family context of Christopher Dresser (1834-1904) projekt keretében végzett kutatásokról szóló cikkekben olvashatóak a hozzáférhetővé vált Dresser-végrendelet fényében feltárt új adatok.

1.2. Christopher Dresser (1834-1904) életrajza

Christopher Dresser 1834-ben Glasgow-ban született, apja jövedéki tiszt. Dresser 1847-ben beiratkozott a londoni, díszítőművészeti képzést (*ornamental art*) nyújtó, londoni Government School of Design-ba, melynek elvégzése után 1855-től tanítani kezdett annak utódintézményeiben (Normal Training School of Art, National Art Training School) és egészen 1868-ig vállalt előadásokat. Pályája korai szakaszában (1862-ig) inkább botanikusként alkotó művész, később iparművészként és tervezőként volt aktív. Mindkét tevékenységet jelentős elmélet írói háttérrel egészítette ki. 1876-77-ben új művészeti kapcsolatokat keresve a formatervezők közül elsőként jutott el Japánba, majd a visszafelé úton több ezer darabos gazdag Japán kollekciót szállított Amerikába a Tiffany cég megbízásából. Életműve háttérét a viktoriánus kor adja; művészeti mozgalmak, stílusok terén az orientalizmushoz, a Modern English (Anglo-Japanese) style-hoz köthető⁷, az ipari formatervezéshez való viszonyában semmiképpen nem „ellenfeleihez”, Ruskinhoz és az Arts & Crafts-hoz. Stílusa az életmű harmadik szakaszában az 1870-es évek második felétől azonban közel jut a XX. századi funkcionalista, ipari-design előkészítéséhez, sőt már azt „képviseli”. Dresser kelta, egyiptomi és japán stílusok iránti érdeklődése, hozzájárult a Glasgow-i és a Liberty stílusok kialakulásához a századforduló felé.

Az itt következő életrajzi adatok összeállításában a disszertációban tárgyalásra kerülő első két alkotói korszak (1857-1873) eseményei, részletesebbek, mint a későbbiek, vagyis ahol azt a kutatás lehetővé tette az adott hónap, nap szerepel.

1834 Glasgowban, Skóciában született. Apja jövedéki tiszt.

1847-1854 Tanulóévei a londoni School of Design-ban.

1847 Megkezdte tanulmányait a londoni Central School of Design-ban a Somerset House-ban, ahol botanikát, virágfestészet és annak a design terén való alkalmazását tanulja Richard Redgrave vezetésével.

⁷ Halén, az 1878-as Párizsi világkiállítást és ezen belül Dresser szerepét emeli ki, hangsúlyozva Dresser anti-historista álláspontját ebből következően a Modern English Style-t, mint proto art-nouveau-t vagyis „új” stílus kezdetét az ő tevékenységéhez is köthetjük. Halén, Widar: „Christopher Dresser And The "Modern English" Style: His Later Designs For Wallpapers And Hangings.” *The Journal of the Decorative Arts Society 1850 - the Present*, 14 (1990) 10,11. Az „Anglo-Japanese” kifejezést az 1851-es londoni világkiállítás katalógusában az ott kiállított tárgyak kapcsán használták először, később ezt az elnevezést váltotta fel az 1878-as kiállításon a Modern English style.

1850 A diákok a William Dyce által kidolgozott a növényi ornamentika vázszerkezetének gyakorlására szolgáló körvonalrajzolással egészítik ki tanulmányaikat.

1851-1852 Lyon Playfair, kémia előadásait hallgatja a Jermyn Street-i Bányászati Iskolában, természettudományos érdeklődésének kezdete.

1852 A The Department of Practical Art, mely magában foglalja a Museum of Manufactures-t és a School of Design-t, új helyre költözik a Marlborough-House-ba, ahol Dresser John Lindley botanikai és Gottfried Semper iparművészeti előadásainak hallgatója.

1852-ben jó tanulmányi eredményeinek köszönhetően ösztöndíjat kap.

1853 május: Diákként több szövetmintához készít terveket, melyekkel díjakat nyer.

1854 Befejezi tanulmányait a School of Design-ban.

1854-1861

CRISTOPHER DRESSER ELSŐ ALKOTÓI KORSZAKA

Botanikai művek, szemléltető rajzok majd tanulmányok és az első összegző művészetelméleti munka előkészítése. Tapéta és szőnyeg tervek.

1854 Tanulmányai befejezése után felkérést kap, hogy tanítson a School of Design hálózatában. Felkérést kap egy tizenegy előadásból álló előadássorozat megtartására a Marlborough House-ban.

1854 végétől a Department of Science and Art alkalmazásában.

1854-56 A Marlborough House-ban 1854-56-ig tartott botanikai előadásainak illusztrálására botanikai diagramokat készít (72 darab maradt fenn).

1855. március 3-án a Science and Art Department jegyzőkönyvében rögzítik, hogy Dressert „akkreditálják a tartományi iskolák (Schools of Design) számára, mint a botanikai előadások megtartására alkalmas személyt.”⁸ Dresser a művészi botanika (artistic botany) tanítását az 1855-ben az iskolából távozó Gottfried Semper és a botanikát a szintén ekkor távozó John Lindley utódként tanítja.

⁸ Durant, Stuart: *Christopher Dresser*. London, Academy Editions, 1993,11. Santos, Sandra Maria Ribeiro: Art and science in depicting nature: building a botanical iconography through drawing and photography. Tese de Doutoramento em Historia da Arte, especialidade em Museologia e Patrimonio Artistico, janeiro 2019, 135,147.

- 1855** A londoni School of Design-ban teljes munkaidős előadóként alkalmazzák 1868 júliusáig. A tudomány és művészet tanszék művészi botanika előadója (Lecturer on Artistic Botany in the Department of Science and Art). Később orvosi és tudományos botanikát is tanít más londoni intézményekben.
- 1855** Szabadalmaztatta a „természetnyomtatás” (natural printing) grafikai eljárás módszerét.
- 1855. augusztus 25.** Művészi botanika (artistic botany) oktatónak nevezték ki Lindley helyére a National Art Training School-ba⁹, ahol 1857-ig a Marlborough House-ban, majd az újonnan átadott South Kensington Museum-ban oktatott.
- 1856** Elkészíti Owen Jones *Grammar of Ornament* című művének XCVIII. tábláját, "The Geometric Arrangement of Flowers" (A virágok geometriai elrendezése) címmel, amely „a virágok geometriai elrendezését” illusztrálta¹⁰ a kísérőszöveg szerint: „...minden forma alapja a geometria, a felületet formáló impulzus, amely a középpontból egyenlő erővel indul, szükségszerűen egyenlő távolságokban áll meg: az eredmény a szimmetria és a szabályosság”¹¹
- 1857. január**¹² A művészeti botanika előadója a Tudományos és Művészeti Tanszéken. (Lecturer on Artistic Botany in the Department of Science and Art).
- 1857. február 20.** Előadás a londoni Royal Institution-ban: A tudomány és a díszítő művészet kapcsolatáról (*On the Relation of Science and Ornamental Art*).
- 1857-1858** Előadásaink anyagából elkészíti első artistic botany tanulmányorozatát a 11 részes *Botany as Adapted to the Arts and Art-Manufacture*-t.
- 1858. április 1.** előadás a londoni Linné társaságülésén: Hozzászólások az organográfiai botanikához (*Contributions to Organographic Botany*).
- 1858** Első sorozatgyártásra készült tervei, köztük szőnyegtervek és a Woollams cég számára tapéta terv.

⁹ Durant, 1993, 11. Santos, 2019, 115.

¹⁰ Jones, Owen: *The grammar of ornament, by Owen Jones. Illustrated by examples from various styles of ornament. One hundred folio plates, drawn on stone by F. Bedford, and printed in colours by Day and son.* London, Day and son, 1856, Preface, 3.

¹¹ Uo., *Leaves And Elowers From Nature*. 4.

¹² Durant, 1993, 11

- 1859. március 5.** Megjelenik első tudományos és művészi botanikai (artistic botany) könyve; *The Rudiments of Botany, Structural and Physiological*, A könyv előszavát március 5-tel datálja.
- 1859. április 15.** Megjelenik második tudományos és művészi botanikai (artistic botany) könyve; *Unity in Variety as Deduced from the Vegetable Kingdom*. A könyv előszavát április 15-tel, datálja. Önálló fejezetben foglalkozik az egymással analógiát mutató vitális erő leírásával. (unity in the varied vital principles).
- 1859. augusztus 24.** Jénai doktori beadvány, amely tartalmazza: kézzel írott, eddig publikálatlan angol nyelvű hét oldalas organográfiai-morfológiai, botanikai témában írt szövegét, publikálatlan leveleit; tehát két darab német nyelvű kísérőlevelét és kilenc darab, az egyetemnek írt angol nyelvű levelét, valamint két szintén 1859-es botanikai és botanikai-filozófiai könyvét; *The Rudiments of Botany* (ROB) és *Unity in Variety* (UIV).
- 1859. szeptember 14.** Doktori fokozatszerzésének dátuma.
- 1860** Saját design stúdiót alapít (amely kereskedelmileg sikeres).
- 1860. január 12.**¹³ Az Edinburgh-i Botanikai Társaság tagjává választják.
- 1860** Megjelenik harmadik könyve, a botanikát népszerűsítő *Popular Manual of Botany*, amely tartalmazza vitalizmus fogalmának bővebb leírását.
- 1860** Előadás az Edinburgh-i Botanikai Társaság ülésén. Előadásának címe: Egyes növényi szervek morfológiai (alaktani) jelentőségéről (*On the Morphological Import of Certain Vegetable Organs*).
- 1860 május** Megválasztották az Edgware Road-i St Mary's School of Medicine botanika professzorának, ezenkívül orvosi botanika professzori állást töltött be a London Hospital Medical College-ben és botanika professzori állást a Ladies' Schoolban.
- 1860 július** Előadás az Edinburgh-i Botanikai Társaság ülésén. Előadásának címe: A szárról, avagy tengelyről, mint a növényi szerkezet alapvető szervéről (*On the Stem or Axis as the Fundamental Organ in the Vegetable Structure*).

¹³ Durant, 1993, 13.

1860. szeptember 20-án¹⁴ Dresser a londoni University College botanikai tanszékére való jelölésének támogatására ajánlólevelet kér Sir William Hookertől (1785-1865) a Kew Gardens igazgatójától. A támogatás ellenére nem nyeri el a tanszéki professzori állást.

1860. november 1. A Természettudományi és Művészeti Tanszék botanika professzorává nevezik ki. (Professor of Botany in the Department of Science and Art).

1861. január 17. Szavazással választották meg a londoni Linné társaság (The Linnean Society of London) tagjává.

1861 Utolsó botanikai cikkei: A szár és a levél, valamint azok átalakulása (*Stem and Leaf and Their Transmutations*); A vitalitás elve a növényekben (*The Vital Principle in Plants*).

1862 -1873

CRISTOPHER DRESSER MÁSODIK ALKOTÓI KORSZAKA

Botanikai pályafutása lezárul. Tervezőművészet, művészetelméleti összefoglalók

1862 *The Art Of Decorative Design*. Első ornamentika-elméleti könyve.

1862 *Development of Ornamental Art in the International Exhibition* című ötödik könyvének elméleti részében a díszítőművészet általános elveiről, gyakorlati részében az 1861-es londoni világkiállításról technikák szerint csoportosítva közöl beszámolót. A kiállításon látja Sir Rutherford Alcock (1809-90) japán műtárgygyűjteményét; japán művészet iránti érdeklődésének kezdete, rajzokat készít és vásárol is a gyűjteményből¹⁵. A Minton porcelán cég számára elkészülnek első tervei¹⁶.

1862 A díszítőművészet és botanika professzora (Professor of Ornamental Art and Botany) a kristálypalotában, Sydenham-ben. A képzőművészetben alkalmazott botanika (Professor of Botany Applied to the Fine Arts) professzora a South Kensington Múzeum Tudományos és Művészeti Osztályán. A tudományos botanika professzora (Professor of Scientific Botany) a Politechnikai Intézetben, valamint a Londoni és a St. Mary Orvosi Főiskolán.

¹⁴ Durant, 1993, 14.

¹⁵ Durant, 1993, 13.

¹⁶ Halén, Widar: *Christopher Dresser: A Pioneer of Modern Design*. Phaidon Press Limited, London. 1993. 119.

1862-1864 körül készült legjelentősebb fennmaradt vázlatkönyve, melyet ma az Ipswichi múzeumban őriznek¹⁷.

1871 *Ornamentation Considered as High Art* (Ornamentika, mint magas művészet) címmel ornamentika-elméleti tanulmányt, jelenetet meg a Journal of the Society of Arts-ban.

1870-72: Cikksorozatot ír *The Principles of Decorative Design* (A díszítőtervezés alapelvei). címmel a The Technical Educator című folyóirat számára, amelyet a következő év során könyvként jelentet meg.

1873 Megjelenik 6. könyve a *The Principles of Decorative Design* (A díszítőtervezés alapelvei).

1874-1876 megjelenik 7. könyve a *Studies in Design* (Tanulmányok a formatervezésről).

1876 decemberétől négy hónapos Japán tanulmányúton vesz részt ezzel ő az első európai tervező akit a japán kormány felkérte, hogy beszámolót készítsen az ipar fejlődéséről Japánban. South Kensington Múzeum ajándékaként a tokiói Nemzeti Múzeumnak magával vitte a korabeli brit művészeti tárgyak jelentős, többnyire saját tervezésű gyűjteményét. A Tiffany cég megbízásából nagy mennyiségű japán árut hoz haza.¹⁸

1882-1904 CRISTOPHER DRESSER HARMADIK ALKOTÓI KORSZAKA

Japonizáló témák előtérbe kerülése, sokrétű tervezőművészeti tevékenység

1882 Megjelenik japán művészettel foglalkozó könyve a *Japan its Architecture, Art and Art-Manufacture* (Japán, építésze, művészete és művészeti manufaktúrái).

1880-1881 Előadásainak és cikkeinek többsége a Furniture Gazette-ben jelenik meg, ahol 1874-től ír cikkeket, 1880-1881-ben pedig a lap szerkesztője, művészeti vezetője lesz¹⁹.

1886 megjelenik 9. egyben utolsó könyve a *Modern Ornamentation* (Modern Ornamentika).

1899 novemberében The Work of Christopher Dresser című cikk névtelen szerzője, amely a The Studio című lapban jelent meg a legjelentősebb tervezők között említi.

1904. november 24. Halála: Mullhouse, Franciaország.

¹⁷ Ipswich Museums and Galleries, MSS.R 1972-72, (Christopher Dresser vázlatfüzete). Halén szerint 1862 és 1864 között készülhettek. Halén, 1993, 25. Durant 1861-re teszi a legkorábbi rajzok keletkezését. Durant, 1993, 17.

¹⁸ Halén, 1993, 17.

¹⁹ Halén, 1993, 14.

1.3. Christopher Dresser életművének kutatástörténete

A következőkben Christopher Dresser (1834-1904) életművének rövid kutatástörténeti összefoglalóját ismertetem, amely a Dresser-kutatás legfontosabb fordulópontjaihoz, valamint az életmű felderítését segítő kiállítások egymásra épülő tematikájához igazodik.

Christopher Dresser életművének kutatása sokáig váratott magára még szülőhazájában is. Az első rövid összefoglalás Dresserről valószínűsíthetően az angol tapéta történetét bemutató 1925-ben megjelent munkában a *History of English wallpaper 1509-1914*-ben található meg, ahol pár soros összefoglalóban megemlíti Dresser botanikai képzettségét is²⁰.

Joan Evans (1893-1977) az ornamentika történetét bemutató 1931-ben megjelent két kötetes alapművében több helyen is említi Dressert²¹, illetve hosszabban idézi is könyveiből az 1873-as, *Principles of Decorative Design*-ből²² és az 1876-os *Studies in Design*-ből²³.

Azonban Dresser életműve a kutatók érdeklődését nem keltette fel, csak halála után több mint 30 évvel jelent meg róla először egy rövid, de alapos publikáció 1937-ben, amit Nikolaus Pevsner (1902-1983) írt²⁴.

Itt érdemes egy rövid kivonatban alaposabban összefoglalni ezt a Dresser-kutatást megnyitó és a későbbiekben megkerülhetetlenné váló írást, amely a művészt a modern design úttörői közé sorolta. Pevsner az egész korszakkal foglalkozó 1936-os könyvének, 1949-es újbóli kiadásának címében is azt a kifejezést használja (*Pioneers of the modern design*)²⁵, melyet később az első jelentős Dresser monográfia írója Widar Halén (1955) is alkalmazott 1990-ben²⁶.

Pevsner a cikk írásának idején a modern mozgalom eredetét kutatta és az 1890 előtti évekről alig talált számottevő említést. Nem sokkal később véletlenül talált rá Dresser két ecet-olajtartó készletére (*cruet sets*), mivel „meglepően magas színvonalúnak”²⁷ tartotta ezért többet akart tudni tervezőjükről. Azonban sem a Dictionary of National Biography-ban sem a

²⁰ Sugden, Alan Victor – Edmondson, John Ludlam: *History of English wallpaper 1509-1914*. London. B. T. Batsford, Ltd., 1925. 168-169.

²¹ Evans, Joan: *Pattern, a Study of Ornament in Western Europe from 1180 to 1900*, 2 vols, Oxford, Clarendon Press, 1931, 186,192-193,

²² Evans, 1931, 194.

²³ Evans, 1931, 79.

²⁴ Pevsner, Nikolaus: Christopher Dresser Industrial Designer. *Architectural Review*, 81 (1937) 183-186.

²⁵ Pevsner, Nikolaus: *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*. Faber and Faber, London, 1936, majd ennek újrakiadása; *Pioneers of Modern Design*. New York: Museum of Modern Art, 1949.

²⁶ Halén, Widar: *Christopher Dresser: A Pioneer of Modern Design*. Phaidon Press Limited, London (1990), 1993.

²⁷ Pevsner 1937, 183.

Thieme-Becker művész lexikonban nem találta a nevét. Egyedül a Studio folyóirat 1899-es cikkéből tudhatott meg többet Dresserről²⁸.

Mivel más műalkotást, használati tárgyat Dressertől vagy forrásszöveget róla nem talált így meg kellett elégednie azzal, hogy: „A Victoria and Albert Museum könyvtárában megtalálhatók a könyvei, a kerámiaosztályon pedig két meglehetősen kiábrándító, általa tervezett kerámia.”²⁹ Azzal szembesült, hogy Dresser születési és halálozási dátuma sem ismert. Ezek után az Arts and Crafts mozgalom még élő tagjaitól kért útmutatást, így jutott el Dresser lányaihoz, akik egy North Down-i faluban éltek³⁰. Pevsner cikke azért is nagyon jelentős, mert még tudott beszélni élő családtagokkal, akiktől első kézből szerzett információkat, amelyeket az *Architectural Review*-ban közölt. A születési és halálozási évszám (1834-1904)³¹ és főbb életrajzi adatok, Dresser által írt könyvek mellett, ugyanakkor tévesen említi Dresser Jénában szerzett doktori címének típusát. Pevsner díszdoktori címről ír (*honorary degree*) amit majd a későbbi szakirodalom rendre átvesz³². Kutatásaim során azonban tisztázódott, hogy ez egy egyetemi tehát nem tiszteletbeli hanem valódi doktori cím volt³³. Pevsner részletesebben kitér az 1862-es *The Art of Decorative Design*-ra, tehát az első művészeti témájú Dresser könyvre, melyből idéz is és hangsúlyozza, hogy Dressernek mint igazi viktoriánusnak vagy még inkább, mint igazi 19. századnak a díszítőművészet egyenértékű az ornamentikával. Említi még a természetben megfigyelhető hasznosság és alkalmazkodás (*laws of utility and adaptation*) és a művészeti hasznosság párhuzamát is. Pevsner már itt felhívja egy fontos dresseri fogalomra a figyelmet a stilizált (*conventional*) ábrázolásmód jelentőségére és a „természetes iskola” (*Natural School*) látásmódjának elvetésére. Kiemeli, hogy Dresser az alkalmasság szempontjait követő (*regard to fitness*) díszítő művészet kialakításán dolgozott saját korát legalább ötven évvel meghaladva és ezzel a későbbi, célhoz való alkalmazkodás (*fitness to purpose*) design-jelszavát előlegezte meg. Az előzményeket keresve Pevsner említi William Morrist (1834-1896), aki szintén az 1860-as évek elején kezdte önálló terveinek kidolgozását, amikor már

²⁸ A cikk, szerző nélküli; ‘*The Work of Christopher Dresser*’, The Studio: An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art, XV, London. 1899. 104-114. A cikk gyakran tévesen, Vol. XV. 1898-as adatokkal van jelölve a szakirodalomban, ahogy például Pevsnernél is, lásd: Pevsner: Christopher Dresser 1937, 183.

²⁹ Pevsner 1937, 188. (A saját fordításom). A disszertáció egészét tekintve ezentúl csak ott jelzem a fordítót, ahol nem a saját fordításom szerepel.

³⁰ Pevsner 1937, 183. Halén később a Dresser lányokat már név szerint is említi: Thirza, Mary és Nellie. Lásd: Halén, Widar: *The Dresser Pattern Books from Charles Edward Fewster's Collection*. The Journal of the Decorative Arts Society 1850 – the Present, Aspects of British Interior Design, 12. (1988), 2. *továbbiakban*: Halén 1988/b Halén, Widar: *The Dresser Pattern Books from Charles Edward Fewster's Collection*. The Journal of the Decorative Arts Society 1850 – the Present, 12, (1988) 1-9.

³¹ Pevsner pontos adatot ad meg a halálozási dátumnál: 1904. november 24., majd később a helyszínt, az elzászi Mulhousét is megemlíti. A születési dátumot napra pontosan nem említi csak év szerint (1834).

³² Pevsner i. m.183. A doktori cím téves szakirodalmi említésének alaposabb áttekintését lásd a 437. lbj-nél.

³³ Ennek a részleteit a disszertáció 3.4.3. fejezetben fogom ismertetni.

Dresser 1862-es könyve (*The Art of Decorative Design*) megjelent, tehát ő nem tekinthető közvetlen előzménynek. Az idősebb generáció képviselői közül Pevsner, Augustus Welby Northmore Pugin (1812-1852) és John Ruskin (1819-1900) említi meg. Puginról az 1836-os *Contrasts*, Ruskinról pedig az 1849-es *The Seven Lamps of Architecture* kerül említésre. Utóbbitól kiemeli, hogy Dresserre minden bizonnyal hatással volt az, hogy Ruskin szerint az építészet szépségét adó díszítés a szerves természetből ered és a konstrukciónál is fontosabb. Azonban Pevsner elkülöníti Dresser gyakorlatban közvetlenül használható sokkal tárgyilagosabb stílusát (*matter-of-fact style*), Ruskin hangzatos prédikációitól (*sonorous sermons*)³⁴. Pevsner szerint Dresser kapcsán Owen Jones (1809-74) jelenti a közvetlen előképet és legnagyobb hatást. Pevsner kiemeli Owen Jones előadásaiból a Marlborough House-ban a School of Practical Art-nak tartott 1852 júniusi előadásokat, melyek során Jones többek között kifejtette a történelmi korok ornamentikájának ismeretét és megértését, melyek a saját korának önálló stílusra való törekvését segítik. Ezenkívül Jonesnak a stilizálását (*conventional representations*) előnyben részesítő és az utánzó művészetet háttérbe szorító ábrázolási elveit szintén Dresser 1862-es fentebb említett könyvében látja visszaköszönni. Gottfried Semper (1803-1879) hatását Pevsner, Owen Jonesra jelentősnek tartja. A cikk ezek után rátér Dresser gyakorlati – tehát gyártók által megvalósított tervezői – munkásságára, aminek kezdetét Pevsner az 1859 és 1862 közötti időszakra datálja³⁵. Dresser későbbi írásai közül említi a *Technical Educator* című folyóiratban 1871-72 megjelent tanulmányorozatból álló, majd *The Principles of Design* címen ismertté váló kötetét. Az 1877-es Japán útja kapcsán Pevsner, Dresser japán iránti érdeklődésének az előzményét – tehát lányai beszámolóját továbbra is követve – az 1862-es, japán tárgyakat is tartalmazó Nemzetközi Kiállításához köti. Ezt később a szakirodalom is átveszi³⁶. A továbbiakban az 1882-es japán művészetről szóló könyv (*Japan, its Architecture,*

³⁴ Pevsner i. m.184.

³⁵ Pevsner i. m.184. Ennél korábbi kezdési dátumokat ad meg majd a későbbi szakirodalom; például az 1853-as Liddiard & Co, vagy az 1858-as William Woollams számára készített terveket, említi Halén. Lásd: Halén 1993, 21, 40.

³⁶ Halén 1988-ban egy teljes Phd. disszertációban foglalkozott Dresser életművének Japán kapcsolódásával. Halén, Widar: *Christopher Dresser (1834-1904) and the cult of Japan [PhD thesis. Oxford, Trinity Term, Wadham College, 1988., továbbiakban; Halén 1988/a. Az 1862-es világkiállítás kapcsán lásd pl. Halén 1988/a 17. Durant említi, hogy Dressernek az első inspirációt, az 1862-es világkiállításon látott japán gyűjtemény adta, melyet a Japánba delegált brit főkonzul, Sir Rutherford Alcock (1809-90) állított ki. Durant, 1993. 16, 28. Alcock hatását 1990-ben írt és 1993-ban újra kiadott könyvében Halén már az 1851-es, tehát az első londoni világkiállítás idejére teszi és Dresser 1863-as előadásából készült cikkére hivatkozik, ugyanakkor megjegyzendő, hogy itt Dresser nem említi az 1851-es világkiállítást. (Dresser: *The prevailing ornament of China and Japan*, *The Building News*, 1863 (May/ 22.) 387-388). Említve: Halén, Widar: *Christopher Dresser* 1993, 21. Walgate, Dresser egy másik 1878-as – egyébként Alcock elnökletével tartott – előadásra hivatkozik (Dresser: *The Art and Art-Manufactures of Japan, from personal observation*. *Journal of the Society of Arts*, 26 (1878) 1315, (169-178), utóbbi cikk megjelenési helyeként a *Furniture Gazette* említi: Walgate, Wendy: *Christopher Dresser: Influences and Impact of a Victorian Visionary*. Toronto, University of Toronto, 2003. 20.*

Art and Art-Manufacture) mellett az 1886-os *Modern Ornamentation* is említésre kerül. Dresser fennmaradt műveiről Pevsner azt írja, hogy nem sok példát lehet találni, emiatt a Dresser kisasszonyok által féltve őrzött tárgyakról és tervrajzokról készített fényképei adják (a két ecet és olajtartó kivételével) cikkének illusztrációit³⁷. A későbbi kutatás számára sajnos pótolhatatlan veszteség volt, hogy ezek a Hukin and Heath cég számára tervezett ecet-olajtartó készletek is, csakúgy, mint az 1881-es számadáskönyv később eltűnt a második világháborúban³⁸.

Pevsner áttérve az életműre kiemeli, hogy Dressert professzionális tervezőként kell értelmeznünk, akinek tervei roppant nagy számban készültek³⁹. Stílusának főbb jellemzői kapcsán megjegyzi, hogy különbséget kell tennünk a tervezői és az ornamentális szempontok között. Tárgy tervezőként tartja a legeredetibbnek, de elismeri, hogy díszítőművészként volt a sikeresebb. Ez a fontos megállapítás a későbbiekben, a szakirodalomban újra megfigyelhető lesz. Pevsner, az 1870-es évekből, vagyis Dresser életművének az első feléből származó *Studies in Design*-ban látható terv rajzait, azonos erejűnek érzi az akkor tervezett kerámiákkal. Színvilágát nyersnek, harsánynak és a keveretlen színekre építőnek tartja.

Az 1866 és 1885 közötti időkből megmaradt mintakönyvek, számlakönyvek alapján fémmunkáit kíméletlennek, a terveket általában rendkívül érdekeseeknek, néha rondának, de semmiképp sem unalmasnak és hagyományosnak tartotta, két olaj-ecet tartója pedig kimondottan lenyűgözte⁴⁰.

A szintén illusztrációban közölt réz teáskanna estében kiemeli a *pre art nouveau* jellegzetességeket; azt a dinamikát, amely a kerekded és a szögletes formák ütközéséből

³⁷ Pevsner cikkének fényképeit Halén reprodukálta; Halén 1993,154 (173), ezen kívül az 1881-es számadáskönyv Pevsner által közölt fotóját is közreadta; Halén 1993, 139,143 (163.) a képszámok zárójelben.

³⁸ Stephan Tschudi-Madsen (1923-2007) a *Sources of Art Nouveau*-ban (első kiadása; Oslo, 1956) említi, hogy a számadáskönyv a II. világháborúban megsemmisült, In: Tschudi-Madsen, Stephan: *Sources of art nouveau*. New York, Da Capo Press, 1976.150, 6. lbj. Halén Tschudi-Madsen-re is hivatkozik, majd említi, hogy amikor John Lowry a Victoria and Albert Museum munkatására interjút készített Dresser egyik lányával Nellie Dresserrel 1952 áprilisában, akkor a számadáskönyv már nem volt meg. Halén valószínűnek tartja, hogy ekkor költöztek át a lányok Guildfordból a surrey-i Oxtedbe. Lásd: Halén, 1988/b. 2. Ezzel ellentétes véleményt képvisel Stuart Durant (1993), aki szerint Nellie, a rajta kívüli utolsó Dresser lány, Mary halálakor (1951) semmisítette meg a számadáskönyveket bánatában és a rossz emlékek miatt is, amelyek arra emlékeztették, hogy apjuk műhelyében mennyi nehéz és kevésbé jövedelmező munkaórát kellett tölteniük. Durant 1993,42. Egy 2015 és 2020 között aktív projekt (Family context of Christopher Dresser 1834-1904), amely Jane McQuitty hat tanulmányából állt, a hozzáférhetővé vált végrendelet kapcsán felderítette a Dresser család történetét. Több következtetés is felmerült a hagyaték megsemmisülésnek okai között. Kevésbé valószínűsíti, hogy a lányok Pevsner nem mindig hízelgő első cikke miatt égették volna el a könyveket, inkább a családi szempontból érzékeny anyagoknak a későbbi kutatók előli eltüntetését gyanítja okként. Lásd többek között: McQuitty, Jane: *Christopher Dresser Ph.D., FLS (1834-1904) and Disinherited Son Frank Perry Dresser (1862-1927): A Nova Scotian "Tichborne Case"*. 2018 https://www.researchgate.net/publication/325922553_Christopher_Dresser_PhD_FLS_1834-1904_and_Disinherited_Son_Frank_Perry_Dresser_1862-1927_A_Nova_Scotian_Tichborne_Case

³⁹ Pevsner itt az *enormous* „roppant nagy”, kifejezés használja a darabszám kapcsán. Pevsner: *Christopher Dresser* 1937, 184.

⁴⁰ Pevsner a fémmunkák tervei kapcsán a *ruthlessness*, (könyörtelen) szót használja. Pevsner i. m.185.

alakul ki. Pevsner elsősorban Willam Morris „nyers és nehéz”⁴¹ bútorainak hangulatával közös irányt lát ezekben a megvalósult tervekben. A cikk zárásaként Dresser 1880-as évektől haláláig tartó periódusát már leszálló ágként ismerteti és kevésbé tartja eredetinek, mint korábbi teljesítményét. Ezt a korszakot Pevsner szerint inkább a vele kortárs (Morris) és az újabb mesterek (Beardsley, Crane, Voysey, Mackintosh) hatása alatt készült művek jellemzik és az, hogy a korábbiaktól eltérve ismét az életmű első felében elutasított, valóságot utánzó imitáció (*imitation*) lép a stilizáltság helyébe⁴².

Végül Pevsner összegzi és elhelyezi az életművet; Dresser jelentőségét abban látja, hogy halála óta már az általa képviselt tervezési elv, vagyis a stilizálásra és síkbeliségre való törekvés (*conventionalism and flatness*) elfogadottá és értékelté vált, ennek következtében a XIX. század elavult szellemisége ellen harcolók között mindenképp helyet – „bár különösebben nem túl kiemelkedőt”⁴³ – biztosított magának.

Nikolaus Pevsner, 1937-es cikkét követően, 1950-ben az egyik legjelentősebb XX. századi botanikai és botanikai-filozófiai szerző Agnes Arber (1879-1960) tett említést Dresserről. Arber révén tehát a botanika történeti érdeklődés is megkezdődött Dresserrel kapcsolatban. Arber kiemelte, hogy Dresser eltért a korabeli organográfiától, amely a szárat és a levelet tekintette a két fő szervnek, mivel számára a levél nem más, mint egy „módosított ág” vagy „visszafejlődött ág”⁴⁴.

Művészettörténeti szempontból 1952-ben szerepelt újra Dresser neve. Peter Floud 1952-es viktoriánus és edwardiánus kor művészetét ismertető kiállítása, Dresser életművére önálló szekcióval reflektált⁴⁵. Néhány évvel később került publikálásra a Dresser család történetét ismertető írás⁴⁶. A következő évtizedben napvilágot látott az első Dresser iparművészeti munkáira koncentráló tanulmány⁴⁷.

1972-ben került elő a Dresser-kutatás számára jelentős forrás és mindmáig a legnagyobb darabszámmal rendelkező hagyatéki anyag a 104 oldal mintakönyvi vázlatot

⁴¹ Pevsner i. m.186.

⁴² Halén ezeket a késői terveket nem tartja leszálló ágnek, hanem inkább azt emeli ki, hogy Dresser ekkor már jelentős tanítványi körrel bírt és műhelyében gyakran rábízta segédeire – mint például C.F. Tattersallra, aki 1894-től 1904-ig volt tanítványa – ezeket a munkákat. Halén, ehhez a Pevsner cikkben szereplő azonos pamutszövet mintát ad meg példaként. Lásd. Pevsner Christopher Dresser i. m.186. 9. kép. Halén 1993, 115. 116. kép.

⁴³ ...though not a particularly prominent one... Pevsner, i. m.186.

⁴⁴ Arber, Agnes: *Natural Philosophy of Plant Form*. Cambridge, University Press, 1950, 74.

⁴⁵ Morris, Barbara: *The 1952 Exhibition of Victorian and Edwardian Decorative Arts at the Victoria and Albert Museum: A Personal Recollection*. The Journal of the Decorative Arts Society 1850 - the Present, Decorative Art: Exhibitions and Celebrations. 25 (2001), 11-24.

⁴⁶ Oakley, Richard: *A Notable Yorkshire Family*. The Dalesman XIX, nol 1, Yorkshire, February, 1958 (on the Dresser family).

⁴⁷ Bury, Shirley: *The Silver Designs of Dr Christopher Dresser*. Apollo, London, 1962, 766-770.

tartalmazó Ipswich-i hagyaték, melyet az Ipswich múzeum őriz⁴⁸. A rajzok valószínűsíthetően 1862 és 1865 között készültek⁴⁹. Ennek az időszaknak Dresser életművében az az érdekessége, hogy ekkor ért véget pályájának botanikai irányultsága és véglegesen a tervező művészetet választotta. Az ipswichi mintakönyv motívumait viszontláthatjuk a *Studies in Design*-hoz 1874-76-ban készült kromolitográfiákon. Ez a felfedezés új lendületet adott a Dresser-kutatásnak.

1972-ben első alkalommal rendeztek katalógussal kísért önálló kiállítást Dresser iparművészeti munkáiból. A katalógus előszavát a későbbiekben a téma egyik legjelentősebb kutatójává váló Stuart Durant (1932-2020) írta⁵⁰. Duranthoz köthető a következő évben Dresserről elsőként elkészített disszertáció is⁵¹. Durant alaposan elemzi Dresser botanikai munkásságát is. 1979-80-ban újabb szintén katalógussal kísért és két különböző helyszínen is megrendezett kiállítás következett⁵². Az 1970-es évek kiállításain Dresser már a modern formatervezés egyik legjelentősebb elődjeként került bemutatásra. 1981-ben került megrendezésre német nyelvterületen az első kiállítás, amely a fentebb említett 1979-80-as angliai kiállítás anyagból lett válogatva. Az ehhez készült katalógusban jelentős angol és német szerzők (Durant, Pevsner, Joppien) tanulmányai jelentek meg⁵³. Köztük Stuart Durant botanikai és filozófiai szempontokat hangsúlyozó, illetve Goethe hatását is említő tanulmányával⁵⁴. A Kölnben rendezett kiállítással azonos évben 1981-ben Londonban is rendeztek ott már aukcióval is kísért Dresser kiállítást⁵⁵.

⁴⁸ A mintakönyvet C. A. Orchard kapitány 1925 körül vásárolhatta meg a Sothebysnél majd ajándékozta az Ipswichi Múzeumnak. Halén összefüggésbe hozta ezt azzal, hogy Dresser egyik lánya, Ada Nettleton Dresser 1924-ben halt meg, így a mintakönyv valószínűleg az ő hagyatékából származik. Dresser ezeket a vázlatok, papírhulladékokra és borítékokra rajzolta, és utólag úgy emlékezett, hogy 1864 körül készítette őket. Halén 1988/b,2. Ipswich Museums and Galleries, MSS.R 1972-72, Christopher Dresser vázlatfüzete. Halén 1993, 25, 206.

⁴⁹ Durant említi, hogy az első keltezett rajz 1864 nov. 11.-re datált, ennek ellenére ezt megelőző időpontra, vagyis 1861-re teszi a legkorábbi rajzok keletkezését. Durant, 1993, 17. Halén szerint 1862 és 1864 között készülhettek. Halén, 1993, 25.

⁵⁰ Dennis, Richard – Jesse, John: Christopher Dresser, 1834-1904, Catalogue of an exhibition at the Fine Art Society (introduction and chronology by Stuart Durant). London, 1972.

⁵¹ Durant, Stuart: *Aspects of the work of Dr. Christopher Dresser (1834-1904), botanist, designer and writer*. Dissertation, London, Royal College of Art, 1973.

⁵² Collins, Michael (ed): *Christopher Dresser, 1834-1904*, Catalogue of an exhibition at the Camden Arts Centre, London and the Arkwright Arts Trust, Middlesburgh. London, 1979.

⁵³ Joppien, Rudiger: Christopher Dresser: Ein viktorianischer Designer 1834-1904; Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln, Overstolzenhaus. Ausstellung vom 13. Februar bis 20. April 1981. Köln, Kunstgewerbemuseum der Stadt, 1981. *Továbbiakban:* Joppien, 1981.

⁵⁴ Durant, Stuart: *Christopher Dresser und die Botanik seiner Zeit*. In: Joppien, 1981.44-49.

⁵⁵ Klein, Dan: *Dr. Christopher Dresser: including ceramics, metalwork, glass, books*. Dan Klein, London:1981.

A kutatás számára jelentős felfedezés volt, amikor 1987-ben, két újabb mintakönyveket tartalmazó 1867 körülre datálható forrás került felfedezésre, amelynek anyagát azóta a londoni Victoria and Albert Museum-ban őrzik⁵⁶.

Az igazán jelentős publikációk és nagymonográfiák kora a Dresser-kutatásban az 1980-as évek végén és az 1990-es évek elején kezdődött el. Az életmű Durant mellett legjelentősebb kutatója a norvég Widar Halén (1955), doktori disszertációját Dresser japán művészettel való kapcsolódási pontjaiból írta 1988-ban⁵⁷, majd az első egész életművet feldolgozó monográfiát is ő jelentette meg 1990-ben, melyet újra kiadott 1993-ban⁵⁸. Néhány éven belül ezt követte a másik nagymonográfia a korábban már említett Stuart Duranttól, aki felhasználta Halén kutatásait is⁵⁹.

Durant 1993-as kötetében jelentős forrást közölt, hiszen publikálta azt az interjút, amelyet még 1968-ban készített Dresser műhelyének egyik tervezőjével⁶⁰.

Az angliai eredményekkel párhuzamosan jutott el egy sok éves botanikai és ornamentika történeti kutató munka során Annika Waenerberg is a Dresser életmű jelentőségének felismeréséhez. Leeni Annika Waenerberg (1952) finn művészettörténész, a Jyväskylä-i Egyetemen a művészettörténet Professzor Emeritája. A kétnyelvű (finn-svéd) Kokkola (svéd nevén Karleby) városában született 1952-ben. Waenerberg mestere a nemzetközi hírű svéd művészettörténész Sixten Ringbom (1935-1992) volt. Ringbom, Ernst Gombrich (1909-2001) tanítványaként írta meg doktori értekezését a késő középkori ikonográfia tárgykörében majd az absztrakt művészet teozófiai és antropozófiai kapcsolatait kutatta. Waenerberg fő kutatási területe az organikus művészet, tájművészet. A Finnországi Turkui (svédül Åbo) egyetem filozófiai karán fejezte be tanulmányait 1982-ben, majd ugyanitt szerezte meg doktori fokozatát 1992-ben a goethei Ősnövény fogalom művészeti következményeit vizsgáló művészettörténeti disszertációval⁶¹. Ennek a német nyelven írt disszertációnak különösen nagy a jelentősége a Dresser-kutatás szempontjából, hiszen először adott rendkívül széles körű áttekintést német nyelven a növénymorfológiának a modern ornamentikára tett hatásáról és azon belül is önálló fejezet szentelt Dresser botanikai és ornamentika elméleti műveinek⁶². Waenerberg az addigi

⁵⁶ Halén 1993.24-25.

⁵⁷ Halén 1988./a.;

⁵⁸ Halén, Widar: *Christopher Dresser: A Pioneer of Modern Design*. Phaidon Press Limited London, (1990), 1993.

⁵⁹ Durant, Stuart: *Christopher Dresser*. Academy Editions, London, 1993.

⁶⁰ Durant 1993, 41

⁶¹ Waenerberg, Annika: *Urpflanze und Ornament: Pflanzenmorphologische Anregungen in der Kunsttheorie und Kunst von Goethe bis zum Jugendstil*. Helsinki Societas Scientiarum Fennica, 1992.

⁶² Waenerberg, 177-181.

teljes Dresser szakirodalommal dolgozott, elsőként felhasználva Durant fentebb említett 1973-as publikálatlan disszertációját is, valamint Halén monográfiáját. A Dresser szakirodalomban azonban nem kerültek át eredményei.

A 2000-es évek első felében újabb monográfia készült el, ezúttal tengeren túli szerzőtől⁶³, 2004-ben a modern design születését Dresserhez kapcsoló újabb jelentős retrospektív kiállításra⁶⁴ és a Victoria and Albert Museum-ban a kiállításhoz megrendezett első nemzetközi Dresser konferenciára került sor⁶⁵.

A konferencia kísérő kötetét az erre az alkalomra önálló Dresser számmal jelentkező *The Journal of the Decorative Arts Society* jelentette meg. A kötetben a legfrissebb eredményeiket publikáló idősebb Dresser-kutatók (Durant, Gere) mellett többségében az újabb generáció képviselői szerepeltek (Bernard Jacque, Judy Rudoe, Oshima). Oshima révén japán kutató is bekapcsolódott az életmű japán művészeti vonatkozásainak és művészi-botanikával (*artistic botany*) kapcsolatos tendenciáinak felkutatásába. A konferencia elődleges célja volt, hogy Dresser életművének nemzetközi hatását és kapcsolódási pontjait elsősorban a kontinentális Európa és Japán vonatkozásában feltárja.

A 2010-es években a Dresser-kutatás a pszichológizáló irányra fókuszált. Az ornamentika pszichológiai hátterének feltárását hagyományosan Alois Rieglhez (1858-1905) kötődik, de több kutató is Dresser munkásságát jelölte ki, mint előzményt.

Elsősorban az 1862-es *Art of Decorative Design* pontjait vették kiindulásul. Dressertől a *“purely mental origin of ornament”* kifejezést többen is előszeretettel idézték; Isabelle Frank (1959) kiemelte, hogy Riegl előtt harminc évvel Owen Jones tanítványaként Dresser már az ornamentika „megvalósulása” mögötti lelki tényező mellett érvelt⁶⁶. Irena Yamboliev (1985) Dressert szintén a pszichologizálás úttörőjeként írja le⁶⁷, Frank és Yamboliev egyaránt a struktúrát a racionális irányból feltáró, vagyis a korszak tudományos (pozitivista) oldalához kötötték Dresser design elméleti munkáit.

⁶³ Walgate, Wendy: *Christopher Dresser: Influences and Impact of a Victorian Visionary*. Toronto, University of Toronto, 2003

⁶⁴ Whiteway, Michael, ed. *Shock of the Old: Christopher Dresser's Design Revolution*. Exhibition catalogue. London: V&A Publications, 2004.

⁶⁵ Christopher Dresser In Context: Papers of the Symposium held jointly by the Victoria and Albert Museum and the Decorative Arts Society 18 October 2004 (2005). *The Journal of the Decorative Arts Society 1850 – the Present*, (29). 2005.

⁶⁶ Frank, Isabelle J.: Owen Jones's Theory of Ornament 30-31. In: Vandi, Loretta (Ed.) *Ornament and European Modernism From Art Practice to Art History*. Routledge, Taylor & Francis, New York, 2018.

⁶⁷ Yamboliev, Irena: *Christopher Dresser, Physiological Ornamentist*. BRANCH: Britain, Representation and Nineteenth-Century History. Ed. Dino Franco Felluga. Extension of Romanticism and Victorianism on the Net. 2020. Letöltve: https://branchcollective.org/?ps_articles=irena-yamboliev-christopher-dresser-physiological-ornamentist (Utolsó letöltés:04/14/2024)

2014-ben a middlesbrough-i Dorman Múzeum létrehozta a Christopher Dresser kiállítást. A kiállítás volt az ösztönzője a Christopher Dresser Társaság (Christopher Dresser Society) létrehozásának, amely rendszeresen tart konferenciákat (2015, 2017, 2021 és 2023) és támogatja a téma további kutatását. 2019-ben Sandra Maria Ribeiro Santos, a Művészet és tudomány a természet ábrázolásában: botanikai ikonográfia létrehozása rajz és fotográfia segítségével című disszertációja egyik fejezetét Dresserről írta. A Christopher Dresser Társaság (Dorman Museum, Middlesbrough) archívumát és a Victoria and Albert Museum-ban őrzött Dresser-féle oktatási diagramokat egyaránt kutatta, elsősorban az oktatási szemléltetés, a botanikai ikonográfia és az Art Journalban publikált tanulmányorozat összefüggéseit vizsgálva.⁶⁸

A 2020-as évek is jelentős Dresser kiállítással és katalógussal kezdődtek⁶⁹, a kutatásban pedig új irányt jelenthet Dresser pedagógia és művészetelméleti munkásságának felderítése.

⁶⁸ Santos, Sandra Maria Ribeiro: Art and science in depicting nature: building a botanical iconography through drawing and photography. Tese de Doutoramento em Historia da Arte, especialidade em Museologia e Património Artístico, janeiro 2019.134-190. Letöltve: <http://hdl.handle.net/10362/61277> (Utolsó letöltés:04/14/2024). A kutatás a Tudományos és művészeti osztály (Science and Art Department) jegyzőkönyveinek kivonatait is felhasználta.

⁶⁹ Dannel, Max: Christopher Dresser: Design Pioneer. Victoria and Albert Museum,2021.

2. EXKURZUS. A VITALIZMUS FOGALMÁNAK RÖVID MAGYARÁZATA ÉS GOETHE METAMORFÓZIS TANA

Az itt következő három részből álló rövid exkurzust azért tartottam szükségesnek, mert a disszertációban kifejtett vagyis Dresser ornamentika elméletével összefüggésbe hozható két kulcsfogalom rövid ismertetését tartalmazza. Ezek a fogalmak egyaránt az 1800 körüli időszakhoz köthetők: a *vitalizmus*⁷⁰ és Dresser artistic botany-jének Goethe botanikai filozófiájából származó *metamorfózis* fogalma.

2.1. A vitalizmus történetének rövid áttekintése Goethe koráig

A növény olyan szervezett, élettel vagy életerővel rendelkező lény, amely rendelkezik a növekedés tulajdonságával (...) ⁷¹

⁷⁰ A fogalom történetét csak a XIX. század közepéig követtem, vagyis a XIX. század végétől megjelenő neovitalizmus nem került tárgyalásra. A vitalizmus történetének eddigi legalaposabb ismertetése: Hans Driesch (1867–1941) német biológus és filozófus, 1905-ös műve volt (*Der Vitalismus als Geschichte und als Lehre*, 1905) majd nem sokkal később megjelent bővített angol fordítása; *The History and Theory of Vitalism*. (C. K. Ogden, trans.) London, Macmillan, 1914. Az utóbbit, tehát az angol kiadást használtam. Driesch, neovitalista jénai kötődésű biológus és filozófus, Ernst Haeckel (1824-1919) tanítványa volt, akinek darwinista, mechanikus-monista felfogását entelechiális biológiai filozófiai érveivel kritizálta. Driesch, Arisztotelésszel kezdi a vitalizmus történetének tárgyalását, akit minden vitalista elmélet előfutárának tekint (Driesch, 1914, 12) és kiemeli az arisztotelészi morphogenezis (formaképződés) jelentőségét az élőlények és a műalkotások megvalósulása szempontjából: „A morfogenezis egésze inkább egyfajta művészi alkotásnak tekinthető.” (Driesch, 1914, 15). Driesch követve L. Richmond Wheeler is Arisztotelésszel kezdi a vitalizmus történetét; Wheeler Richmond L.: *Vitalism. Its history and validity*. Witherby, London, 1939, 3-9. A XIX. századi vitalizmus főbb típusainak összevetéséről, csoportosításáról: Benton, E.: *Vitalism in Nineteenth-Century Scientific Thought: a Typology and Reassessment*. Studies in History and Philosophy of Science Part A 5(1) 17-48, 1974. Rövid összefoglalás a vitalizmusról magyarul: Magyar László András: *A vitalizmusról. A középkori medicinától a romantikus medicináig*. 2010/1, 27-29. Letöltve: <http://www.kaleidoscopehistory.hu/index.php?subpage=cikk&cikkid=21> (Utolsó letöltés: 01/11/2025). Charles S. Myers is úgy írja le a vitalizmus fogalmát, mint amiben egyesül a metafizikai lelki tényező és a feltételezett hipermechanikus erő. Myers, Charles S.: *Vitalism: A Brief Historical and Critical Review*. Mind, New Series, 9, (1900) 34, 219.

⁷¹ A plant is an organised being, possessed of life or vitality, which is endowed with the property of growth (...). PMB, 12. Az 1860-ban íródott *Popular Manual of Botany* bevezetőjében, Dresser átfogó leírást ad saját vitalizmus felfogásáról (PMB, 12-28.), majd a könyvet záró fejezetekben *Unity Of Type* (ahol a levél fogalma kapcsán Goethe-re is kitér) 223-26 és *On Plant Life* 226-233 összefoglalja azt. A PMB az első korszak végén 1860-ban íródott, művészi-botanikai tanulmányainak (Botany, ROB, UIV) megjelenését követően és az első összefoglaló ornamentika elméleti mű publikálása (*The Art of Decorative Design*, 1862) előtt. Elsődleges célja a latin botanikai szaknyelv mellőzésével egy közérthetőbb könyvben összefoglalni nézeteit. A könyv tartalmazza a botanikai alapfogalmak mellett vitalista nézeteit és Goethe metamorfózis tanára is utal. A szakirodalomban néhány soros utalások (Durant közöl egy rövid idézetet 1993, 14., Waenerberg; Schleiden Ösnövény ábrázolását veti össze Dresser PMB-ben ábrázolt ideális növényével; Waenerberg 1992, 180-181.) és egy rövidebb idézet (Waenerberg, 110) kívül nincs említése, vagyis a vitalizmus fogalomnak Dresserrel kapcsolatban nincs áttekintő ismertetése. Az itt megjelenő vitalizmus fogalom, illetve az ehhez kapcsolódó *erőfogalom* egyéb következményeit lásd a disszertáció 3. illetve 4. pontjában. A Dresserre ható Goethehez kapcsolódó metamorfózis fogalom és Goethe botanikai-filozófiai műveinek részletesen elemzett hatásairól pedig lásd a 3.4. fejezetet. A disszertációban kutatott alapfogalmakhoz (vitalizmus, metamorfózis) való

Christopher Dresser az 1860-ban publikált *Popular Manual of Botany* (PMB) bevezetőjében és záró fejezeteiben tárgyalja a vitalizmust, amely Dresser életművének a szakirodalom által nem kutatott, csak rövid említésekben jelzett háttérfogalma. Véleményem szerint Dresser elméletírói munkásságában a vitalizmus és az azt képviselő egyéb általa használt fogalmak (vital energy, life force, vigour, power) alaposabb megismerése azért is szükséges, mert első alkotói periódusának (1857-61) és átmeneti korszakának (1862-73) fontos összetevője volt.

A XIX. század közepén hatásukban még jelen lévő és az 1800 körüli időszak változatos hátterű – filozófiai, biológiai, botanikai – életerő elméleteinek művészeti következményeit, hatását és inspiráló erejét még nem tárta fel átfogó kutatás⁷².

Tézisem szerint vannak olyan kapcsolódási pontok, ahol jól kimutathatók a vitalizmusnak és a romantikus tudományoknak (idealista morfológia, transzcendentális anatómia) Dresser ornamentika elméleti írásaira, művészetére gyakorolt hatásai, valamint körülhatárolható az az időszak, ahol ez az átmenet végbement. Tézisem szerint szintén az 1800 körüli időszakkal, vagyis a romantikus természetfilozófiákkal összefüggésben Dresser esetében bizonyítható a botanikai-filozófia Goethe által képviselt Ösnövény fogalmának és a növényi metamorfózis tanának hatása is. Ebben az esetben a metamorfózis, mint háttér fogalom, mögöttes formáló erőként értelmezendő, vagyis ebben az összefüggésben a szerves-szervetlen világot egyaránt mozgató folyamatról, erőről van szó. Dresser esetében többször is felmerül ennek az egységes és egymásba alakuló formáló erőnek a megjelenése a kristályos (szervetlen) és a növényi, állati (szerves) létformák közös háttérerejeként. Véleményem szerint az igazán unikális Dresser esetében az, hogy mindezt összeköti az ornamentikával kifejezhető szimbolikus nyelv új lehetőségeivel, vagyis az ideális ornamentikával.

A XIX. században többször is újjáéledő életerő elméletek (vitalista elméletek) történetének ismertetését a vitalizmus fogalmának magyarázatával érdemes kezdeni.

Elsőként a fogalom elnevezésének eredetét szeretném tisztázni. Vitalizmuson koronként, országonként és irányzatonként eltérő megfogalmazás módot, de azonos, vagyis az anyagot szervező, mögöttes erőt feltételező elsősorban idealista világlátást értenek. Gyakran fordul elő az is, hogy eltérő tudományágak között találunk értelmezési lehetőséget. A főbb

viszony tisztázása miatt tartottam szükségesnek az itt következő fogalom magyarázatokat tartalmazó exkurzus fejezethez a PMB releváns idézeteit felhasználni.

⁷² Kirsti Salo-Mattila (1945-) rövid áttekintése kivétel, de nem átfogó inkább kivonatos elemzést ad az ókortól (Anaxagoraszról) napjainkig, táblázatokkal kiegészített tanulmányában az *életerő fogalmának* megjelenési formáiról a művészetelméletben. Salo-Mattila, Kirsti: *Vitalism, art, and craft*. In: Leena K. Kaukinen (ed.), *Proceedings of the Crafticulation & Education Conference*. Techné Series, Research in sloyd education and crafts science A: 14/2009, NordFo Nordic Forum for Research and Development in Craft and Design, Helsinki, Helsinki University Press, 2009, 154-168.

halmazok, ahol előfordul a fogalom; a filozófia (életfilozófiák, Naturphilosophie, Bergson) biológia (Driesch), pszichológia, orvostudomány, szociológia (Simmel), irodalomtudomány. A főbb területek az előbbieket kereszteződései is lehetnek, pl. biológiai filozófiák, fiziko-teológiai, transzcendentális anatómiai, botanikai-művészeti értelmezések. Az előbbiekből következően tehát nem vitalizmusról, hanem vitalizmusokról kell beszélnünk.

Disszertációmban a vitalizmus fogalmának elsődleges jelentését alkalmazom, amikor mint mögöttes, esetenként metafizikai felhanggal is bíró háttérerőt képviselő szervezőerőként (közvetítőerőként) kerül említésre, amely Dresser esetében a növény fizikai létét kiegészítő *alap erőként* jelenik meg. Kutatásom elsődleges célja ezen a téren Dresser saját vitalizmus fogalmának minél teljesebb körű ismertetése.

A vitalizmust Franciaországban (*vitalisme*) elsőként a Montpellier-i Iskolához tartozó orvosok: 1780-ban Pierre Thouvenel (1747-1815), majd Charles-Louis Dumas (1765-1813) írták le, amelynek jellemzője, hogy „sem nem animista sem nem materialista, hanem egy közbeeső principium”⁷³ Az életerő német elnevezése: *Lebenskraft*. Az első német nyelvű művet, melynek címében szerepelt a fogalom, *Von der Lebenskraft* címmel Friedrich Casimir Medicus (1736–1808) botanikus, orvos adta ki 1774-ben.⁷⁴

Montpellierben is egy mögöttes háttérerőt értettek tehát a fogalmon, ahogy összességében megfogalmazható; a vitalizmus mindig egy mögöttes szervező erőt (többletet) feltételez, amely eltér (eltérhet) a fizikai világot mozgató erőktől. Ilyen értelemben a vitalizmus tehát egyfajta dualizmus hiszen feltételez egy nem látható mégis a láthatót, az élő átható és szervező ugyanakkor tovább nem redukálható elvet. A vitalisták szempontjából viszont ez monizmus hiszen mindent ez az erő irányít. Az elnevezések változatosak; a legismertebbek között van a *vis vitalis*, *Lebenskraft* (életerő) és a modern (neovitalista) bergsoni *elan vital* (életlendület). Az előbbi kifejezések is azt sugallják, hogy a vitalizmus az életfilozófiák körébe sorolandó, azonban vannak kapcsolódási pontok az elme (emergentizmus) és szellem filozófiákkal is.

⁷³ Dumas, Charles-Louis: *Principes de physiologie, ou Introduction à la science expérimentale, philosophique et médicale de l'homme vivant*. Paris, Deterville, 1800, I. 66.

⁷⁴ Medicus leírásában az életerő nem azonos a lélekkel. Önnálló entitásként írja le a három összetevőt; lélek, anyag és életerő, ez utóbbi élteti (vitalizálja) a szervezett anyagot. Lásd: Friedrich Medicus, Friedrich Casimir: *Von der Lebenskraft: Eine Vorlesung bei Gelegenheit des höchsten Namensfestes Sr. Kuhrfürstlichen Durchleucht von der Pfalz in der Kuhrpfälzisch-Theodorischen Akademie der Wissenschaften den 5. November 1774* (Mannheim, 1774), 13.

A vitalizmus főbb korszakai, legnagyobb hullámai: első felívelő időszak XVIII-XIX. fordulójától egészen az 1830-50-es évekig és a második korszak (neovitalizmus) a XIX-XX. század fordulója⁷⁵.

Az 1800 körüli időszak főbb szellemi áramlatai közül (Montpellier-i orvosi iskola, romantikus tudományok, Naturwissenschaft, Naturphilosophie)⁷⁶ többen is találunk a vitalizmussal való kapcsolódási pontokat, illetve a fogalom metafizikai és természettudományi összetevőinek egymásra hatását, kereszteződését (transzcendentális anatómia, kémiai filozófia).

A következőkben egy rövid történeti sorrendben vizsgálom a fogalom változásait.

A vitalizmus fő jellemzője tehát az, hogy feltételez egy mögöttes szervezőerőt, életerőt. A vitalista elméletek az életerő megnyilvánulását sokféleképpen közelítik meg, de a közös pont bennük mindig a szervetlen világtól különböző, ugyanakkor azt átjáró és éltető, működtető erő elfogadása⁷⁷.

Ha ennek az erőnek a közös eredetét keressük, akkor az antik filozófiákra szokás visszavezetni a mögöttes gyakran céllal bíró *erőfogalom* kezdetét.

⁷⁵ A vitalizmus korszakait napjainkban többen kibővítik és a jelenlegi századfordulóhoz kötik a harmadik korszakát, pl. Robert Mitchell (1969-), aki a romantikus irodalmi vitalizmus kutatója is így elemzi a kortárs filozófiai irányzatok újjáéledő vitalizmusát. Erről lásd: Mitchell, Robert: *Experimental Life: Vitalism in Romantic Science and Literature*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2013.2, 218-231. A vitalizmus mint korunkban is használható metaelmélet egyéb leágázásairól lásd például: Normandin, Sebastian-Wolfe, Charles: *Vitalism and the Scientific Image in Post-Enlightenment Life Science, 1800-2010*. Dordrecht, Springer, 2013, 271-371.

⁷⁶ A kapcsolódási pontokat több irányból is kutatták, például a biológia XIX. század elején kialakuló tudománya és a vitalizmus (organikus /szerves vitalizmus) között, Treviranus kapcsán; lásd: Steigerwald, Joan: *Organic Vitality: Experimenting At the Boundaries of Life*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2019. 328-341. A Naturphilosophie vitalizmus iránti elkötelezettségéről: Jardine, Nicholas: *Naturphilosophie and the kingdoms of nature*. In: Jardine, N. – Secord, J. A. – Spary, E. C.: *Cultures of Natural History*. Cambridge University Press. 1996, 232., 243. A német vitalizmus (elsősorban Kiemeyer) és a naturphilosophie (Schelling) közötti kapcsolódási pontokról és hatásokról a biológiára (Treviranus); Gambarotto, Andrea: *Vital forces and organization: Philosophy of nature and biology in Karl Friedrich Kiemeyer*. *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences* 48 (2014) 12-20. Peter Hanns Reill (1938-2019) megkülönbözteti a felvilágosodás vitalizmusát és az előbbin túllépő Naturphilosophie-t. Reill, Peter Hanns: *Vitalizing Nature in the Enlightenment*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2005. Jelentős fordulópont volt az 1997-es zaragozai konferenciakötetben összefoglalt vitalizmus kutatás. Guido Cimino és François Duchesneau a kötet szerkesztői, a vitalizmus 1750-1850 közötti sokféleségét elemző tanulmányokat gyűjtöttek egybe (hangsúlyos a kötetben az orvosbiológiai tudományok tematikája). Duchesneau szerint Dietrich von Engelhardt (1941-) Frederick Gregory (1942), Brigitte Lohff (1945-), vitalizmus, a Naturphilosophie és a romantikus élettudományok kapcsolódását kutatják, tanulmányaikat összekapcsolja, hogy a vitalizmusnak az életjelenségek modellezésére szolgáló fogalmi készletét megtaláljuk a romantikus tudományok kiegészítőjeként, a kísérletező kutatások részeként. (330). Engelhardt a vitalizmusnak a természetfilozófiában és a romantikus biológiában való továbbélését elemzi. Lásd a szerzők tanulmányainak rövid összefoglalását: François Duchesneau: *Territoires et frontières du vitalisme (1750-1850)*. 328-334. In: Cimino, Guido-Duchesneau, François: *Vitalisms: From Haller to the Cell Theory: Proceedings of the Zaragoza Symposium, XIXth International Congress of History of Science, 22-29 August 1993*. Firenze, Olschki, 1997.

⁷⁷ Bechtel, William – Richardson, Robert C.: *Vitalism*. In: Craig, Edward (Ed.), *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, London, Taylor and Francis, 1998. Letöltve: <https://www.rep.routledge.com/articles/thematic/vitalism/v-1> (Utolsó letöltés: 01/09/2025)

A vitalizmus ókori filozófiai előzményei közül az arisztotelészi entelecheia fogalmát szokásos kiemelni mivel az meghatározó volt a mögöttes erőfogalom kezdeteinél⁷⁸.

Az *entelecheia* (görögül ἐντελέχεια: en=ban; tel=telos=cél; és ekhein=birtokol, van) Arisztotelész (Kr. e. 384-322) rendszerében a valóság szubsztanciális formája, mozgató elve. Az entelecheia-nak, mint az életet meghatározó erőnek jellemzője, hogy célja önmagában van. Az anyagban a lényeg csak a potencialitás (δύναμις) szintjén – vagyis megvalósulásra váró lehetőségként – van jelen, aktualitását a *formáló erő* segítségével nyeri el. Ehhez a megvalósuláshoz, aktivitáshoz köthető az *energea* (ἐνέργεια) fogalma⁷⁹.

Arisztotelész az entelechiális valóságról így ír *A természet* című könyvében: „Hiszen [úgy születik valami] természeti módon, hogy egy benne lévő forrástól [indítatva] folytonos mozgással a célba ér.” (199 b13)⁸⁰. Az entelecheia szubsztanciális forma, amely az anyagból megvalósítja az organizmust. Arisztotelész szerint tehát az élőlények rendelkeznek ezzel az entelechiális hajtóerővel, mint tulajdonsággal. Arisztotelész filozófiájának fontos összetevője az entelechiális fejlődés, melynek a művészi tevékenységre is levonható következtetései vannak. Arisztotelész hatása Galénosz orvos és filozófus⁸¹ (129-216) közvetítésével a középkori orvostudományra egészen a XVII. századig jelentős maradt. A XVII. században előre tört a világot mechanisztikusan értelmező, a vitalisták „idealizmusával” szembenálló szemlélet. A mechanisztikus szemlélet kezdeteit keresve filozófiai téren elsősorban Renée Descartes (1596-1651) racionalista embergépére kell gondolnunk.

A mechanikus, *biomechanikai* irány korai példája Alfonso Borelli (1608-1679) élettannal is foglalkozó fizikus és matematikus a tisztán mechanikai szemlélet első jelentős képviselője, mozgással foglalkozó művében arra az álláspontra jutott, hogy elvethető a háttérben működő vitális erő feltételezése.⁸²

A mechanisztikus szemlélet ellentétéként orvosi, fizikai területen vitalisztikus tendenciák már a XVII. században megjelentek, ugyanakkor kombinálódnak a mechanista tudomány

⁷⁸ Arisztotelész élettani nézeteinek hatása egészen a XVII. századig jelen van az orvoslásban csakúgy, mint a deduktív századfordulón íródott neovitalista biológiai filozófiák esetében, elsősorban Drieschnél. Driesch 1914, Driesch megkülönböztet statikus és dinamikus teleológiát, utóbbit tartja a vitalizmus mozgatórugójának. Driesch 1914, 6.

⁷⁹ Arisztotelész: *Metafizika* 1936. Az Akadémia filozófiai könyvtára (9). Budapest. 1936. Az energia meghatározását lásd: 227.; 1047a.

⁸⁰ Arisztotelész 2010. 42.

⁸¹ Galénosz rendszerében központi szerepet tölt be az pneuma, mint életmozgató elv, melynek 3 része van köztük az életerőt adó pneuma zótikon (spiritus vitalis).

⁸² Borelli, Giovanni Alfonso: *De motu animalium*. Lugduni in Batavis: apud Danielelem à Gaesbeeck, Cornelium Boutesteyn, Iohannem de Vivie & Petrum vander Aa, anno 1685

eredményeivel. A vitalisták fő érve a mechanista világfelfogással szemben ismét az volt, hogy az anyag önszerveződés révén nem képes az élet megjelenésére, az azt mozgató háttér erő nélkül.

A XVIII. századra tehető a vitalizmus megerősödése az orvoslásban és biológiában: Georg Ernst Stahl (1660-1734) orvosként és vegyészként a mechanikán túli világ felől közelítette meg az emberi szervezetet, melyet egy mögöttes mozgató erő irányít (*anima*)⁸³.

A XVII-XVIII. század során a technikai fejlődéssel párhuzamosan és annak hatására a természettudományos világképben is jelentős változások mentek végbe. Ekkor zajlott a vitalizmust történetét érintő *preformáció-epigenezis* vita. A *preformizmus* neve a latin *praeformatio* (előzetes megformálódás) szóból származik.

A *preformisták* (pl.: Nicolas Malebranche (1638-1715) úgy gondolták, hogy az élőlények eleve benne vannak teljes fejlettségükben csak éppen lekicsinyítve a kezdeti formákban (tojás, csíra). Az *epigenezis* elméletét képviselők szerint az egyed szervei nincsenek előre meghatározva, hanem az egyedfejlődés során alakulnak ki⁸⁴.

A XVIII. század közepén elsőként Wolffnál találunk vitalisztikus tendenciákat. Caspar Friedrich Wolff (1733-1794) tekinthető az újkori epigenetika, élettan és embriológia atyjának. 1759-ben *Theoria Generationis* címmel kiadott könyve szerint a látható világ háttérében egy folyamatosan kibomló esszencia van. Ezt nevezi „*vis essentialis*”-nak. Ezen az esszenciális erőn Wolff formáló, vitális erőt értett. Ez a szerves erő irányítja az embrió fejlődését és mindig jelen van az anyagi világban melynek része és fizikai összetevője.

A Göttingai iskolához tartozó anatómus és fiziológus Johann Friedrich Blumenbach (1752-1840) vitalista szemléletét az *Über den Bildungstrieb* címen 1781-ben megjelent munkában fejtette ki, melynek vitális fogalma a *Bildungstrieb* (más néven *nisus formativus*), vagyis formáló erő. Ezen az erőn Blumenbach „*qualitas occulta*”-t értett, melyet a szerves világot átható szervező erőként képzelt el. Szerinte ez az erő az okozója a fizikai világ működésének. Blumenbach epigenista gondolatainak jelentőségét, Kant is elismerte többek között Az ítélőerő kritikájában.⁸⁵

A vitalista Naturphilosophie-t képviselő Blumenbach hatással volt a romantika tudományfelfogás-ára⁸⁶, Coleridge⁸⁷ révén az angol irodalomra és filozófiára, valamint Goethe

⁸³ Schultheisz Emil: *Georg Ernst Stahl* Budapest, Orvosi Hetilap, 105 (1964)20. 942–943.

⁸⁴ A vitalizmus történetét összefoglaló Driesch szerint minden epigenista valójában vitalista volt. Driesch 1914, 39,45.

⁸⁵ Kant, Blumenbach *Bildungstrieb*-jának elismerésére Goethe saját *Bildungstrieb* (1810), című esszéjével válaszolt. Goethe: *Zur Morphologie*, Band 1 Heft 2, 1810.

⁸⁶ Jardine, Nicholas: *The Scenes of Inquiry. On the reality of questions in the sciences*, Oxford Clarendon, 1991, 25-28. 50-56. A vitalizmus történetére jellemző a „mögöttes erő” fogalmának beépítése az érvélsbe, ugyanakkor a nagy rivális mechanikus világlátás eredményeit, kutatómódszereit is gyakran felhasználják, éppen azért, hogy az élet és a

nézeteire is⁸⁸. A XVIII. század legvégén megjelennek a vitalizmus irodalmi, esztétizáló törekvései: Goethe kortársa Alexander von Humboldt (1769-1859) 1795-ben, jénai-weimari időszakában „Die Lebenskraft oder der rhodische Genius” című verses allegóriájában⁸⁹, az élő és élettelen működésének egyaránt hátteret adó életerőről írt, ezzel visszatérve a holisztikus vitalizmushoz.

2.2. Dresser saját vitalizmus fogalmának értelmezéséről az 1860-ban íródott *Popular Manual of Botany* alapján

Az előzőekben ismertetettekhez kapcsolódva és mintegy az eddigieket összefoglalva Dressernél, a PMB bevezetőjében találjuk – az Ő esetében botanikai – vitalizmus fogalmának egy összetett panteisztikus háttérrel bővített magyarázatát. Érvelésében felfedezhető a preformistáknál felmerült életcsírák (*germ of life*) gondolata a formáló élő erő (*vital living force*) fogalmával kiegészítve, vagyis több vitalista irányzat érvelését is felhasználja, amikor leírja a teremtőtől kapott az élőlényt irányító életerő, növényi szimbolikával jellemezett tulajdonságait:

Minden okunk megvan azt hinni, hogy a növények rendelkeznek életerővel, és egyetlen szervezetlen anyag sem válhat, és nem is válik szervezetté, hacsak nem kerül egy életerős, élő erő hatása alá; és úgy tűnik, hogy ez az élő erő kizárólag egy felmenőtől eredeztethető, mivel az eredeti csíra közvetlenül a Teremtőtől származik. Az életerő természetéről, arról, hogy az módosított hő vagy fény, vagy nem az, most nem beszélünk. Az élet csírája, anyagi köntösbe öltözve, mint a koporsóba zárt ékszer, a mag alakjában azonban nem belső tömegként, magházként, magbélként jelenik meg, amely a külső burkolat eltávolításával elpusztítható, hanem egy szellemként, amely mintegy áthatja a tömeget, egy erő, amely életre készíti azt. Ez a csíra, ha kedvező körülmények közé kerül, növekszik; vagyis az élet aktívvá válik (...).⁹⁰

világ működésére adott végső magyarázatként a vitalizmust kiegészítsék vele, ahogy tette ezt például Blumenbach vagy Johann Christian Reil (1759-1813).

⁸⁷ Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) 1799-ben iratkozott be a Göttingeni egyetemre, ahol Blumenbachot hallgatta.

⁸⁸ Goethe, Wolff vis essentialis fogalmán túl lépve Blumenbach Bildungstrieb-jét – melyet alakító impulzusként értelmez – a metamorfózis fogalom „szervező elve” alá sorolja: „én azonban odáig megyek, hogy azt állítom, hogy amikor egy organizmus megnyilvánul, nem tudjuk megragadni az alakító impulzus (Bildungstrieb) egységét és szabadságát a metamorfózis fogalma nélkül”. (So viel aber getraue ich mir zu behaupten, daß wenn ein organisches Wesen in die Erscheinung hervortritt, Einheit und Freiheit des Bildungstriebes ohne den Begriff der Metamorphose nicht zu fassen sei.) *Zur Morphologie*, Band 1, Heft 2, 1810, 181.

⁸⁹ Meyer-Abich, Humboldt fiatakori vitalista művének gyökereit többek között Georg Ernst Stahl (1659 –1734) hatásának tulajdonítja. Meyer-Abich, Adolf: *The philosophy of nature in Alexander von Humboldt's "Views of Nature"*. Acta Biotheoretica 18, (1968) 9-50.

⁹⁰ Vitality, we have every reason to believe, is possessed by plants, and no unorganised matter can or does become organised, unless brought under the influence of a vital living force; and this living force appears to be derivable solely from a parent, the original germ having proceeded directly from the Creator. Of the nature of the vital force, as to

A XVIII. század végére, a XIX. század elejére a vitalizmus kezd leválni a természettudományokról többek között a Berzelius – Wöhler vita miatt is⁹¹.

Véleményem szerint Dresser erre az ellentétre és általában a mechanista-vitalista ellentétre gondolhatott, amikor így írt a PMB-ben:

Ezt a népszerű véleményt, amelyet azonban a legszigorúbb tudományos vizsgálat is alátámaszt, vagyis, hogy a növények élet vagy életerő birtokában vannak, az utóbbi években egyes vegyészek tagadták, és ezzel sajnos a világ előtt megmutatták, hogy milyen csodálatos tudatlansággal rendelkeznek a növények növekedésének életműködését illetően. Azt állítják, hogy a növény növekedése kizárólag a kémiai hatáson, a részecskék és az atomok egymáshoz való viszonyán múlik. Ez a szörnyű hipotézis, amely nem a higgadt észérvekből, hanem abból a bizonyos tudomány iránti indokolatlan lelkesedésből fakad, amelytől a természet minden tanulmányozójának különösen óvakodnia kell, azt a következtetést vonja le, hogy ha bizonyos összetevőket adott arányban összekeverünk (azok az arányok, amelyekben egyesítik őket egy adott növény létrehozásához), akkor a keveréket elkészítve azonnal atom az atomhoz rohan, és így egy élő növény fog előttünk kialakulni. Ez a feltevés annyira abszurd, és annyira nyilvánvalóan valótlan, hogy még a gyermek is tudja, hogy ez nem így van (...).⁹²

A XIX. század első felének általános tendenciája a kialakuló élettudományok alapfogalmainak a különböző erők (elektromosság, gravitáció, mágnesesség) összefüggéseinek keresése⁹³. Az energia és erő, mint háttér magyarázó elv a vitalista irányzatok fogalmaival (életerő, mozgató erő) keveredik, ebben párhuzamot mutat az 1800 körüli vitalizmus induktív vagyis kísérleti utakat

whether it is modified heat or light, or not, we do not now speak. The germ of life, clothed in a material garb, like the jewel which is enclosed in the casket, appears in the form of the seed,—not, however, as an internal mass, a nucleus, a kernel, which may be laid bare by the removal of the outer covering, but a spirit, as it were, pervading the mass, a power which causes it to live. This germ, when placed in favourable circumstances, grows; that is, the life becomes active (...). PMB, 24.

⁹¹ Wöhler 1828-ban szervesetlenből szerves vegyületet állított elő, vagyis megcáfolta azt, hogy az életerő szükséges minden szerves anyag létrehozásához. Ezzel azonban még nem cáfolta az életerőt magát.

⁹² This popular opinion, which is, however, supported by the most severe scientific scrutiny,—viz., that plants are possessed of life or vitality,—has of late years been denied by certain chemists, who have unfortunately thereby exhibited to the world their marvellous ignorance of the vital operations of plant growth. They assert that the growth of a plant is dependent solely upon chemical action, upon the affinity of particle for particle, and atom for atom. This monstrous hypothesis, proceeding not from calm reason, but from that undue enthusiasm for a particular science against which every student of nature should be specially guarded, would lead to the conclusion, that if we compounded certain ingredients in given proportions (the proportions in which they are combined in order to form any given plant), that immediately the mixture is prepared, atom would rush to atom, and thus we should have developed before us a living plant. So preposterous is this position, and so palpably untrue, that even the child knows that such is not the case (...). PMB, 23.

⁹³ Ez az az időszak, amikor Angliában is megjelennek a romantikus tudományok energia és erő összefüggéseit kutató képviselői, ide sorolhatóak például az elektrokémiát kutató Sir Humphry Davy (1778-1829) kémiai filozófiája, vagy Németországban Julius Robert Mayer (1814-1878) német orvos Schelling hatását mutató energiamegmaradással foglalkozó kutatásai. Davy kapcsán a 2024-ben ismertetett jegyzetfüzetekben megtalálható a kapcsolódás a vitalizmus felé. Lásd: Sharon, Ruston: *Protean Forms in Humphry Davy's Notebooks*. Notes and Records, the Royal Society Journal of the History of Science, 78, 625–646(4) 2024. <https://royalsocietypublishing.org/doi/10.1098/rsnr.2023.0090> (Utolsó letöltés: 06/15/2025).

kereső fázisával (pl. orvostudomány; Montpellier). Az energiafogalomnak a XIX. század első felében történő átalakulásának egyik példája a korszakban létfontosságú ingernek (*vital stimuli*) nevezett fény és a hő, amely a növényi csírákat és a benne lévő erőket életre kelti. A folyamat során, szervetlenből szerves képződik, amelyet a vitális erő jelenléte nélkül nem tartottak elképzelhetőnek, ugyanakkor a kortárs fizika, biológia kutatásaival többen összhangba akarták hozni a háttérő fogalmát vagy megcáfolni az új eredmények alapján. Ezzel kapcsolatban a *Naturphilosophie* Angliában is megjelent következményéhez a *transzcendentális anatómiához* kötődő Carpenternek⁹⁴ egy 1850-ben megjelent tanulmányból érdemes idézni, melyet véleményem szerint Dresser olvashatott, ugyanis később a PMB-ben említi Carpenter nevét:

(...) az életerőnek szunnyadó állapotban kell léteznie ahhoz, hogy szervezetté váljon; hogy a csírasejt, amikor szerveződő anyagokat vonz magához, és ezeket beépíti az élő struktúrába, nem tesz mást, mint hogy lappangó erejüket aktivitásra készíti; és így a növekedés és a sejtek szaporodásának minden egyes aktusával új életerő lép működésbe, aminek következtében a folyamat folyamatosan fennmarad.⁹⁵

(...) a különböző életerők között, amelyek működése az élő testekben nyomon követhető, ugyanaz a kapcsolat áll fenn (bármilyen módon is határozzuk meg), mint a fizikaiak között, és hogy az életerők és a fizikai erők maguk is hasonló kapcsolatban állnak egymással.⁹⁶

Az 1860-ban megjelentetett PMB utolsó fejezetében Dresser, amikor arra kérdésre keresi a választ, hogy pontosan milyen összetevőkből áll az életerő, korának legmodernebb felfedezéseiből válogatva adja meg a részben vitalista, részben mechanista választ.

⁹⁴ William Benjamin Carpenter (1813-1885), Angol orvos, zoológus és fiziológus; az erők és az energiamegmaradás témájának egyik korai kutatója. Vitális és fizikai erőkről szóló átfogó 1850-ben publikált tanulmányában (Az életerők és a fizikai erők kölcsönös kapcsolatáról), átfogó elemzését adja a kortárs tudományos eredmények vitalizmuson túllépő vagy azt felhasználó törekvéseiről. Említi Liebig részben vitalista kémiaját (746) és a mágnesesség és kristályosodás életerővel való kapcsolatát kutató (emellett Goethe metamorfózis tanát követő) Karl Ludwig Reichenbachot (746) akit Faraday újabb eredményeivel vet össze. Beszámol a Bildungstrieb és a nissus formativus fogalmáról (Blumenbach említése nélkül) 751. Carpenter az 1840-es évektől fontos közvetítője a *transzcendentális anatómiának*. Carpenter, William Benjamin: *On the mutual relations of the vital and physical forces*. Philosophical Transactions of the Royal Society of London. 140 (1850) <http://doi.org/10.1098/rstl.1850.0037> Carpenter kapcsán lásd még: Rehbock, Philip F: *The Philosophical Naturalists: Themes in Early Nineteenth-Century British Biology*. Madison, University of Wisconsin Press, 1983, 59-68. A transzcendentális anatómia kapcsolódási pontjait Dresserhez lásd: 3.4.2. 474-486 közötti lbj.-ket.

⁹⁵ (...) that vital force must exist in a dormant condition of becoming organized; that the germ-cell, in drawing to itself organizable materials, and in incorporating these into the living structure, does nothing else than evoke into activity their latent powers; and thus that, with every act of growth and cell-multiplication, new vital force is called into operation, whereby the process is continually maintained. Carpenter, 1850, 751.

⁹⁶ (...) the same relation (in whatever way defined) exists among the several vital forces, whose operation may be traced in living bodies, as exists among the physical and that the vital and physical forces are themselves connected by a similar relationship. Carpenter, 1850, 730. Az erőt Carpenter (aki unitárius hitű volt) az Istenség teremtmény akaratának sokféle módozatának tekinti, az életerő és a fizikai erők korreláló tulajdonságairól tesz említést, amelyben az anyagi összetevő egyfajta szubsztátuma a metamorfózisnak, anyag és életerő között. Uo. 752.

Dresser, Carpenterre utalva, így jellemzi az életerőt:

Dr. Carpenter azonban a közelmúltban sok fényt vetett arra az erőre, amely a növények növekedését eredményezi, és amelyet régóta misztikus életerőnek tekintünk(...). Megmutatta nekünk, hogy a hő, amely a nagy növényi stimuláns, átalakul erővé, amely a növények életeréje.⁹⁷

Azonban Dresser számára a hő, mint magyarázó elv sem elégséges, ezért az általa személyesen ismert Faraday⁹⁸ néhány évvel korábban tett felfedezéseit, vagyis az elektromágnesességet és az erő hővé alakulását említi példaként:

Körülbelül két évvel ezelőtt Faraday professzor azt a következtetést vonta le, amelyre egy egész életen át tartó kutatása vezetett, hogy az erő, a hő, az elektromosság és a mágnesesség egy, és hogy ezek képesek egymásba átvélni; továbbá, hogy az erő tárolható, hogy egy későbbi időpontban felhasználható legyen.⁹⁹

Az életerő modernizált fogalma, vagyis a kortárs felfedezésekhez (elektromágnesség, energiamegmaradás) való közelítése tehát az energiával és erővel való összekapcsolásának gondolata már a PMB bevezetőjében is megtalálható:

A csontok és izmok azonban, amelyekből ezek az élőlények állnak, nem mozdulatlanok vagy folyamatos nyugalmi állapotban vannak, hanem a test más részeinek működéséből eredő élet, valamint az *életerő ezen elvéből* eredő *energiák* vagy *erők* révén, amelyek a megfelelő csatornákon keresztül az izmokba jutnak, fenntartják azt az állandó aktivitást, amely az állati életre oly jellemző.¹⁰⁰

⁹⁷Dr Carpenter, however, has of late thrown much light upon that force which, by its action, produces the growth of plants, and which we have long regarded as the mystical vital force (...). He has shown us that heat, which is the great vegetable stimulant, becomes transformed into force, which is the vital force of plants. PMB, 229.

⁹⁸ Dresser jénai kéziratosa hagyatékának egyik levelében említi Faraday-t, lásd még az 554. lbj-t,

⁹⁹ About two years since, Professor Faraday gave forth, as the conclusion to which the research of a lifetime had led him, that force, heat, electricity, and magnetism are one, and that these are capable of being transmitted into one another; also, that force is capable of being stored up, to be used at some future time. PMB, 230. Itt érdemes megjegyezni, hogy az egységes alap vagy háttérerő keresésének egyik mozgatórugója a Naturphilosophie schellingi egység filozófiájának fizikai világképre tett következményeként is értelmezhető. Hans Christian Ørsted (1777-1851) aki 1820-ban tudta bizonyítani az elektromosság és a mágnesség közötti összefüggést, ezt követte Faraday felfedezése 1832-ben. Schelling egy 1832-es beszédében mindezt össze is foglalta. Gurka Dezső: *A schellingi természetfilozófia és a korabeli természettudományok kölcsönhatásai*. Budapest, Gondolat Kiadó, 2006, 106-110., 146. Ørsted elméleteinek Tyndallon keresztüli közvetítéséről és ennek hatásáról Dresserre lásd a 700. lbj –t.

¹⁰⁰ The bones and muscles, however, of which these creatures are formed, are not motionless or in a state of continued rest, but, by virtue of the life arising out of the action of other parts of the body, and the *powers or forces proceeding from this principle of vitality* being conveyed through their respective channels to the muscles, that perpetual activity is kept up which is so fully characteristic of animal life. PMB, 12-13.

Azonban Dresser a végkövetkeztetésben ismét az élet csíra (*preexistent germ of life*) mint alapvető háttér formáló erőhöz, vagyis az életerőt biztosító összetevőhöz jut:

Láttuk, hogy a növények életeréje hő, megváltozott állapotban, vagy talán helyesebben egy bizonyos állapotban, de a hő semmilyen körülmények között nem változhat át ebbe az állapotba az *életcsíra hiányában*; nem létezik élő szervezet kialakulása anélkül, hogy a csíra már készen ne állna arra, hogy ezt a hőt életerővé alakítsa át vagy változtassa át, és irányítsa annak működését és energiáit, amikor az erő kialakul.¹⁰¹

Ennek az életerőnek pedig alaptulajdonsága, hogy képes az átváltozásra (vagyis metamorf) hiszen egyaránt megjelenhet növényi formában, vagy tovább vándorló (kristályokban megőrzött) energiaként:

Azonban most eljutunk ahhoz a mélyen érdekes tényhez, hogy *az erő ugyanolyan elpusztíthatatlan, mint az anyag*; hogy szintén képes a létezés egy körén keresztülhaladni; hogy növény formájában összegyűjthető, és ennek az organizmusnak a halálakor visszatérhet a külső világba, hogy új anyagot éltesen; vagy a földben eltemetve maradhat évszázadokig, hogy egy eljövendő fajt felvidítsen, mint ahogyan a napsugarak, amelyek a növényzetet éltették, amely virágzott az elmúlt korokban, és amelyek még mindig a mi szemünkben vannak eltemetve (...) ¹⁰²

Dresser *vitalizmus* fogalmának összetettsége és ennek az *erőfogalommal* való összefüggése a disszertáció későbbi, vagyis a 3. és 4. fejezeteiben elemzettek alapján tovább árnyalható és ott kerül majd alaposabb ismertetésre. Ebben a fejezetben csak a Dresser által alapvetőnek tartott háttérerő fogalmának bevezetését végeztem el az 1860-ban megjelent forrásmű, tehát a PMB alapján. A fentebb vázolt, vagyis az 1800 körüli időszakhoz köthető vitalizmus fogalom „modernizált” használata azonban Dressernél művészi-botanikai műveiben egy másik, szintén az 1800 körüli korszakot képviselő fogalommal párhuzamosan jelenik meg. Ez pedig a goethei idealista morfológia és metamorfózis tan, melynek ismerete több esetben is kimutatható Dresser elméleti műveiben.

¹⁰¹ We have seen that the vital force of plants is heat in a changed state, or perhaps more correctly in a particular state; yet heat can under no circumstances be changed to this state in the *absence of a pre-existent germ of life*; there is no such thing as the formation of a living organism without a germ is already prepared to transmute or change this heat into vital force, and to direct its action and energies when the force is formed. PMB, 231. (Kiemelés tőlem – G. P.) A későbbiekben, ahol nincs jelezve külön az adott forrásszöveg idézetben, hogy „Kiemelés tőlem” a döntött kiemelések mindig az eredeti szövegben lévő kiemeléseket mutatják.

¹⁰² But now we come to the deeply interesting fact, *that force is equally indestructible with matter*; that it can also pass through a round of existence ; that it may be collected in the form of a plant, and at the death of this organism return to the outer world to animate new matter ; or it may lie buried in the earth for ages to cheer a future race, as the sunbeams which 'animated that vegetation which flourished in bygone periods, and which are still buried in our coal (...). PMB, 232. (Kiemelés tőlem – G. P.)

2.3. Goethe metamorfózis tana és az Ősnövény fogalma, vitalizmus és a goethei morfológia

A metamorfózis eszméje rendkívül tiszteletreméltó, egyben rendkívül veszélyes ajándék odafentről.¹⁰³

Tézisem szerint Dresser művészi-botanikai munkásságára hatással volt a goethei botanikai-filozófia és idealista morfológia (alaktan) melynek része az *erő* fogalmának vitalista összetevőkkel is bíró metamorfózis tana¹⁰⁴. Az alábbiakban ez utóbbi fogalom, vagyis a metamorfózis tan háttérét ismertetem röviden. A téma részletes kifejtésére a disszertáció 3.4-es Dresser és a goethei botanika kapcsolódási pontjai 1859-1861, című fejezetében kerül sor, ahol az életerő goethei fogalmának a Növények metamorfózisában való megjelenését és Dresserre tett hatását is ismertetem¹⁰⁵.

Goethe összehasonlító botanikai morfológiájának jelentőségét a XIX-XX. század fordulóján abban látták, hogy morfológiáját elsősorban, mint a darwini rendszer előkészítőjeként lehetett értelmezni¹⁰⁶. A századfordulón azonban ez az álláspont jelentősen módosult elsősorban Rudolf Steiner (1861-1925) antropozófiai szemléletének, majd Agnes Arber (1879-1960) botanikai és botanikai-filozófiai nézőpontjának köszönhetően¹⁰⁷.

Goethe a *Metamorphose der Pflantzen* (A növények metamorfózisa) címen 1790-ben megjelent tanulmányában és későbbi morfológia írásaiban (1817-1824) ismertette annak folyamatát, amely elvezette az archetípust kereső gondolkozáshoz.

¹⁰³ Goethe, Johann Wolfgang: *Zur Morphologie*, Band II Heft 1, 347-349. Letöltve: https://books.google.hu/books?id=JRbFAAAAMAAJ&pg=PA347&hl=hu&source=gbs_toc_r&cad=2#v=onepage&q&f=false (Utolsó letöltés: 01/14/2025)

¹⁰⁴ Az eddigi legteljesebb tudománytörténeti feldolgozása Goethe metamorfózis elméletének: Breidbach 2006/A; Breidbach, Olaf: *Goethes Metamorphosenlehre*. München, W. Fink, 2006. Letöltve: https://digi20.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb00052174_00001.html?zoom=1.00 (Utolsó letöltés: 01/12/2025). Breidbach egy rövidebb tanulmánya a témában magyarul is elérhető: Breidbach, Olaf: Goethe metamorfózistanáról. In: *Egymásba tükröződő emberképek. Az emberi test a 18-19. századi filozófiában, medicinában és antropológiában*. Szerkesztette: Gurka Dezső. Budapest, Gondolat Kiadó. 2014, 11-39. Raisbeck összefoglaló elemzése szerint, Goethe tanulmányozta a vitalizmus (Lebenskraft) fogalmát, ismerte Blumenbach, Kiemeier, Hufeland műveit, a fogalmat a szerves testekben lejátszódó folyamatokra alkalmazta, amikor a spontán generatio jelenségét kutatta. A mikroszkópos szervezetek (animalcules) kutatása során az élő és élettelen (szerves-szervetlen) közti határ átlépésének magyarázati lehetőségét a Lebenskraft-háttérfogalmának segítségével adta meg. Goethe számára a morfológia (alaktan/formatan), mint háttérfogalom a vitalizmus eltérő magyarázatainak helyettesítésére ad lehetőséget, később vitalizmussal ellentétes látásmódja felfüggesztésre kerül szépirodalmi műveiben, ugyanakkor pozitív (nem általánosító) értelemben is használja az életerő fogalmát konkrét növény vagy rovar leírásakor. Goethe, Lebenskraft (életerő) fogalmáról bőséges szakirodalommal, lásd: Raisbeck, Joanna: *Lebenskraft (Vital Force)*. Goethe-Lexicon of Philosophical Concepts. 2(2021). Letöltve: <https://goethe-lexicon.pitt.edu/GL/article/view/45> (Utolsó letöltés: 01/05/2025).

¹⁰⁵ Lásd elsősorban az 517- 538. lbj-ket.

¹⁰⁶ Többek között Rudolf Magnus (1873–1927) képviselte ezt az irányt. Lásd erről Günther Schmid előszavát; Magnus, Rudolf: *Goethe as a Scientist*. New York, Collier, 1961. vii-x.

¹⁰⁷ Arber, Agnes: *Goethe's Botany The Metamorphosis of Plants (1790) and Tobler's Ode to Nature (1782 With an Introduction and Translations by Agnes Arber)*. Chronica Botanica, Waltham, Chronica Botanica Company, 10 (1946)2. 63-126. Arber, Agnes: *Natural Philosophy of Plant Form*. Cambridge, University Press, 1950.

Itáliai utazásai alatt (1786-1788) fogalmazódott meg benne az *Urpflanze*, vagyis az *ősnövényelmélet*: az az idea, hogy van egy archetipikus Ősnövény (*Urpflanze*) **(1. kép)**¹⁰⁸ 1787-ben egy ideális növényről ír levelében: „vajon nem lehetne-e fölfedezni ebben a tömkelegben az ősnövényt? Mert ilyennek mégiscsak kell lennie! Különben miről ismerném meg, hogy ez vagy az az alakulat növény, ha nem mind egyugyanazon ősmintára képződött volna?”¹⁰⁹

1807-től *morfológiainak* nevezte kutatómódszerét. Goethe-nél a metamorfózis, vagyis a növények átalakulása, fejlődése nem sorolható a darwini szelekciós fejlődésre épülő evolúciós irányba. Ez inkább egy folyamatosan kibomló dinamikus és „epigenetikus” evolúció¹¹⁰.

Ebben a folyamatban egy dinamikus mögöttes energia, felelős a növény összehúzó pulzálásáért. Ez a lineáris időfelfogást figyelmen kívül hagyó pulzálás a kiinduló „mag állapottal” veszi kezdetét, ezt követi a kiterjedés mely tartalmazza a szár-virág-gyümölcs állapotot, majd ezt követően kezdődik a befejező ciklus, amely egy összehúzó állapot. Ennek eredménye a gyümölcs mely tartalmazza az új magot, vagyis az új ciklus kezdetét. Az egész folyamat kiváltó oka a levél mely a növény archetipikus „szerve” minden növényi forma alapja.

A Növények metamorfózisában így jellemzi a növény életerejét (*Lebenskraft*):

Ha szemügyre veszünk egy növényt, amely kinyilvánítja életerejét, úgy ezt kétféle módon látjuk megtörténni: először a növekedés révén, amennyiben szárat és leveleket hajt és azután a szaporodás révén, ami a virág- és termés építésben teljesedik be.¹¹¹

A goethei botanika túllép az analitikus (linnéi) rendszerszemléleten és a deduktív holisztikus szemléletben gondolkodik.

Véleményem szerint a goethei idealista botanikai filozófia és morfológia alkalmazza a vitalista háttérfogalom lehetőségét, azonban a goethei paradoxonokra épülő érvelési technika részeként, ilyen értelemben metamorf fogalomként.

Az 1795-ben írt Általános észrevételek a morfológiához ki is jelöli ennek okait:

Tekintettel arra, hogy a természeti entitások szervezettek, és megkövetelik az általunk életnek nevezett állapotot, hogy megszervezzék és aktívak maradjanak, semmi sem volt természetesebb,

¹⁰⁸ Az első képen Turpin Goethe ideális növényét illusztráló rajza látható, 1804-ből. A rajz először 1837-ben jelent meg. Erről bővebben lásd a 3.4.6.-ot.

¹⁰⁹ Goethe, Johann Wolfgang: *Utazás Itáliában*. Fordította és a jegyzeteket írta: Rónay György. Győr, Tarandus Kiadó, 2012. In: 1787. ápr.17. 199-200.

¹¹⁰ Breidbach, 2014/A, 147.

¹¹¹ Goethe, Johann Wolfgang: *A növények metamorfózisa*. Mosonmagyaróvár, Pisztráng Kör Waldorf Természetvédő és Természetjáró Egyesület, 2005, 113. pont. 53. Ezzel összefüggésben lásd még a 3.4.2-t. 519.-lbj.-t, ahol a goethei metamorfózis tannal összefüggő a növény életerejét jellemző (*Lebenskraft äußert*) fogalom leírása található.

mint az, hogy létre kell hozni egy fiziológiai tudományt annak érdekében, hogy felfedezzék azokat a törvényszerűségeket, amelyeket élő szervezetnek követnie kell. Az érvelés kedvéért ezt az életet teljesen helyesen úgy tekintették, mint egy erőből származónak, egy olyan feltevésnek, amely indokolt volt, sőt szükséges is, mert az élet a maga teljességében olyan erőként fejeződik ki, amely nem tulajdonítható a szervezet egyetlen részéhez sem.¹¹²

A metamorfózis fogalom számtalan értelmezése közül Goethének, a világot a metamorfózis folyamataként leíró látásmódjának művészeti következményei is voltak (biologizmus, ornamentika).

Gottfried Semper (1803-1879) londoni évei alatt – miközben három tanéven át előadásokat is tartott a School of Design-ban, Dresser mestereként – írta meg az előkészítő tanulmányokat legfontosabb teoretikus munkájához a „Der Stil in den Technischen und tektonischen Künsten”-hez, melyben a metamorf (biológiai) változáshoz hasonlította az építészeti stílusok organikus fejlődését¹¹³. Alexander Humboldt (1769-1859) is az organikus alapokból indul ki, de ő az egész kozmosz szerkezetére és annak változására vonatkoztatja a fejlődés modellt. Humboldt természettudományos-természetfilozófiai munkájában, a Cosmos-ban¹¹⁴ leírtakat Semper a gyakorlatban is alkalmazta: Humboldtra támaszkodó organikus stíluselméletét a bécsi Naturhistorisches Museum ikonográfiai programjában valósította meg.¹¹⁵

Dresser *artistic botany*-jének erő fogalma (*centrifugal vital force*) melyet több művében is megtalálunk (*On the Relation of Science and Art; 1857, Botany; 1857*¹¹⁶) sokat merített Goethe centrifugális (*vis centrifuga*) és centripetális (*vis centripeta*) paradoxonára épülő metamorfózis felfogásából, ahogy Dresser ideális növénye (Ideal Plant) is kapcsolatba hozható Goethe Ősnövény fogalmával (Urpflanze). Az életmű egyéb kapcsolódási pontjainak részletei

¹¹² in so fern die Naturen organisiert sind, und sie nur durch den Zustand, den wir das Leben nennen, organisiert und in Tätigkeit erhalten werden können: so war nichts natürlicher, als daß man eine Zoonomie aufzustellen versuchte und denen Gesetzen, wornach eine organische Natur zu leben bestimmt ist, nachzuforschen trachtete; mit völliger Befugnis legte man diesem Leben, um des Vortrags willen, eine Kraft unter, man konnte, ja man mußte sie annehmen, weil das Leben in seiner Einheit sich als Kraft äußert, die in keinem der Teile besonders enthalten ist. (FA 1.24:367) Betrachtung über Morphologie überhaupt (1794; Observations on Morphology in General. Goethe, Johann Wolfgang: Scientific Studies, The Collected Works, Vol 12 Scientific Studies. ed. and trans. Douglas Miller Suhrkamp Publishers, New York, 1995, 59., idézi: Raisbeck, 2021.

¹¹³ Semper felé Schinkel közvetítette a goethei botanikai filozófiát, erről és az egyéb botanikai kapcsolódási pontokról (Bätsch, Braun) lásd részletesebben a 3.2.2. fejezet és a 204-205. lbj.-t

¹¹⁴ Humboldt, Alexander von: *Kosmos: Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*. I–V., Stuttgart, Cotta, 1845-1862.

¹¹⁵ Sinkó Katalin: *A 19. századi ornamentika-teóriák antropológiai vonatkozásairól*. Iskolakultúra, 16 (2006)6, 28-30. Letöltve: <https://www.iskolakultura.hu/index.php/iskolakultura/article/view/20453> (Utolsó letöltés: 01.11.2025)

¹¹⁶ Botany 19 (1857). Part. I.

a goethei botanikai-filozófiához és metamorfózis fogalomhoz a disszertáció 3. fejezetében kerülnek ismertetésre (Az életmű első felének áttekintése. A botanikus művész. 1847-1861).

Összegzés

A biológia, mint új tudomány a XIX. század elejétől önállósodik és részben elszakad a filozófiai háttértől (mechanikus nézőpont), részben felhasználja a vitalizmus és a Naturphilosophie egységkereső törekvéseit. Később – a század közepe felé – a biológia, és ezen belül a botanika válik majd Dresser esetében a vitalisztikus tendenciák és az idealista morfológia képviselőjévé. Megfigyelhető egy, a régi vitalizmust a XIX-XX. század fordulójának neovitalizmusával is összekötő „jénai-paradigma”, melynek egy önálló irányát a biológia (botanika, zoológia) felől érkező tudósok képviselik (Goethe, Humboldt, Dresser, Haeckel, Driesch).

A XVIII-XIX. század fordulóján megírt és a Naturphilosophie-val átítatott földrajzi, botanikai-természetfilozófiai, biológiai művek (Humboldt, Goethe, Oken) a század közepére építészeti-iparművészeti, építészetelméleti (Semper) és művészeti-botanikai (Dresser), következményeket hoztak, melyek mind a modern művészet előkészítői lettek.

A XIX. század közepén is felfedezhetőek az 1800 körüli vitalizmus és a goethei idealista morfológia következményei. Dresser egy önálló szemléletet képvisel, amikor egyrészt a vitális erő botanikai-filozófiai vagyis a tiszta ideális ornamentikát kereső művészi botanikáját képviseli, másrészt a művészetben való alkalmazhatóságának, megjelenítésének több példáját adja.

A következő 3. fejezetben (Az életmű első felének áttekintése. A botanikus művész. 1847-1861.) Dresser pályakezdését befolyásoló angliai szellemi háttér elemzését (3.1. Christopher Dresser és a londoni School of Design. 1847-1855. Az Artistic botany jelentősége), majd ezt követően a Semper által közvetített *erőfogalom* vitális összetevőinek kapcsolódási pontjait (3.2. A tudomány és a díszítő művészet kapcsolatáról (On the Relation of Science and Ornamental Art. 1857) ismertetem. Ezek után a goethei botanikai-filozófia közvetett és közvetlen hatásait elemzem; A művészetre alkalmazott botanika (3.3. *Botany as Adapted to the Arts and Art-Manufacture*. 1857-1858), A vitális botanika és az ornamentika kapcsolata, 3.4. Christopher Dresser és a goethei botanika kapcsolódási pontjai. 1859-1861).

A 4. fejezet Dresser *erő* fogalmának átfogó ismertetését és ennek művészetében felfedezhető következményeit ismerteti (Átmenet az életmű tervezőművészeti fázisához, a *vitális erőfogalom* további példái Dresser elméleti írásaiban és művészetében 1862-1873).

3. AZ ÉLETMŰ ELSŐ FELÉNEK ÁTTEKINTÉSE.

A BOTANIKUS MŰVÉSZ, 1847-1861

3.1. Christopher Dresser és a londoni School of Design

1847-1855. Az Artistic botany jelentősége

A következő fejezetekben Christopher Dresser pályája első – tehát 1847-től az 1861-ig tartó – szakaszát fogom alaposabban ismertetni.

Dresser egész életművét befolyásolta, hogy a londoni School of Design-ban töltött tanulói éve (1847-1853) alatt hallgatott mesterek mindannyian kísérletező és invenciózus tanárok voltak, akik a gyakorlati oktatásban is összegezni tudták addig felhalmozott ötleteiket. **(2. kép)**

Az 1837-ben alapított londoni School of Design (Government School of Design / Central School) a Somerset House után a Marlborough House-ban hercegi támogatással épülethez jutó – és az 1851-es világkiállítás anyagából felépített – The Museum of Manufactures-zel költözött össze 1852-ben, a háttérintézmény a Department of Practical Art volt. Itt kapott szerepet Henry Cole, mint szuperintendáns és Richard Redgrave mint művészeti tanácsadó.

Ettől az évtől a bővülő múzeumi anyagnak köszönhetően is erősödött a gyakorlati képzés. Ennek oka a háttérintézmény, vagyis a kereskedelemi minisztérium tevékenységi körének bővülése és a hangsúly eltolódása design és technológia felé.

Az új nevet kapott háttérintézmény, vagyis a Department of Science and Art fennhatósága alá tartozott a Museum of Manufactures-ból létrejött Museum of Ornamental Art.

A Marlborough House-ból való kiköltözés (1857) után az új név: South Kensington Museum, majd később az újabb átnevezés után (1899) Victoria and Albert Museum. Az intézmény biztosította az állandó helyszínt a tanári-iparművészeti képzésnek, amely National Art Training School néven működött 1853 és 1896 között. Az alapítástól kezdve intézményvezető Henry Cole, mivel a minisztériumot képviselte, ezért a Government School of Design ötlete értelmezhető minisztériumi háttérintézményként, ahol a múzeum egyfajta „művészeti összetevőként” szerepel a tudományos, gyakorlati és ipari képzés mellett¹¹⁷.

Henry Cole (1808-1882) irányításával célul tűzték ki, hogy a formatervezést a modern ipar igényeihez közelítik, megteremtve művészet és tudomány egymást inspiráló közegét.

¹¹⁷ A témában lásd még: Robertson, Bruce: *The South Kensington Museum in context: an alternative history. Museum and Society*. 2 (2004) 1, 1-14.

Cole vezetésével az 1850-es évekre befejeződött a design iskolák főbb ipari központokban történő országos hálózatként való kiépítése. A Museum of Manufactures kiállítási anyagának összeállítására (1852) felállított bizottságban Cole együtt dolgozott Owen Jonesszal (1809-1874) és Augustus Welby Northmore Puginnal (1812-1852). A kiállításon megismert kortárs stílusdömping eklektikus túldíszítettségét látva többen – köztük Dresser mestere Owen Jones – javasolták a letisztultabb, geometrizáltabb és egységesebb stílus követését.

Az 1837-ben alapított és többször átnevezett londoni School of Design, 1857 és 1863 között egy ideiglenes épületszárnyban kapott helyet a folyamatosan bővülő és átépülő South Kensington Museum-ban. 1863-ban National Art Training School néven beköltözött végleges helyére, az 1857-ben megnyitott South Kensington Museum hátsó szárnyába¹¹⁸. Az így egy helyszínen megvalósuló, múzeumi és művészeti képzést nyújtó központ igyekezett a legmodernebb szemléletű oktatókat összegyűjteni. A gyakorlati (művészeti iskolákban tanító tanári és iparművészeti) képzést adó főiskola különböző osztályai, élükön az exkluzív és progresszív tanári karral egyfajta XIX. századi „Bauhaus”-ként is értelmezhető. Mindezt már megelőlegezte az 1851-es világkiállítás szervezőbizottságának, az adminisztratív háttérrel biztosító királyi bizottságnak (Royal Commission for the Exhibition of 1851) a jelmondata, egyben célkitűzése a folyamat továbbvitelére: „az ipari oktatás eszközeinek növelése, valamint a tudomány és a művészet befolyásának kiterjesztése a termelő iparra”¹¹⁹.

Az iskola képzési programjában jelen volt a művészi rajzot a botanikával ötvöző (*artistic botany*) tantárgy, amely már nevében is magában hordozta a XVIII-XIX. század fordulójára jellemző romantikus tudományok¹²⁰ eklektikáját. A londoni School of Design, illetve utódintézményei 1847-54 közötti periódusából itt most elsősorban az ornamentika oktatás során Christopher Dresserre nagy hatással lévő tanárokat és az eklektikus oktatási példához, vagyis az *artistic botany*-hoz vezető út összetevőit fogom röviden megismertetni.

¹¹⁸ Francis H. W. Sheppard: Royal College of Art. In: *Survey of London: Volume 38, South Kensington Museums Area* (ed.): F. H. W. Sheppard. London, London County Council, 1975. 260-261. British History Online. <http://www.british-history.ac.uk/survey-london/vol38/pp260-261>. (Utolsó letöltés: 2021-01-27).

¹¹⁹ "To increase the means of industrial and extending the influence of science and art upon productive industry." In: „The Proposals of the Commissioners for the Exhibition of 1851.” *Nature*. 40 (1889)1029, 265.

¹²⁰ Keyser összekapcsolja a két fogalmat, vagyis az *artistic botany*-t, az Angliában nagy hatást kifejtő transzcendentális botanikával, amelyet a romantikus természetfilozófia (*Naturphilosophie*) egyik ágának tart. Keyser, Barbara Whitney: *Ornament as Idea: Indirect Imitation of Nature in the Design Reform Movement*. *Journal of Design History* 11 (1998)2, 127-128. <https://www.jstor.org/stable/1316190?origin=JSTOR-pdf> (Utolsó letöltés: 2025-01-28). A továbbiakban: Keyser. A romantikus tudományok kulturális összefüggéseiről, Angliában és Németországban, átfogó válogatást ad: Andrew Cunningham – Nicholas Jardine: *Romanticism and the Sciences*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990. Magyarul ehhez a témához: Gurka Dezső: *Tudósok a megismerés színterein - A romantikus tudományok és a 18-19. századi tudóssztereotípiák*. Budapest, 2012. In: Gurka Dezső: *A pozitívista tudományfelfogástól a megismerés színtereinek terminusáig. A romantikus tudományok fogalmáról*. 11-31.

William Dyce (1806-1864) festő, a kezdetektől fogva tanított az 1837-ben alapított londoni School of Design-ban, 1838-43-ig a School of Design igazgatója, 1848-ig a kormányzati tervező-iskolák felügyelőbizottságának tagja, a művészeti-nevelés programjának egyik kidolgozója. Dyce tanulmányúton járt 1838-ban, német (bajor, porosz, szász) és francia tervezőiskolákban. Tapasztalatairól alapos parlamenti beszámolójában olvashatunk¹²¹. Ez a jelentés fontos forrás volt az ekkor szerveződő angliai intézmények számára, összegző és rendkívül részletes beszámolót tartalmazott az 1820-as évek óta a kontinensen működő tervező iskolák oktatási rendszeréről. Dyce, többek között azt a tanulságot vonta le, hogy a tervezőművészek gyakorlati képzése és az általuk tervezett termékek iparban való felhasználhatósága közötti szoros kapcsolat nélkülözhetetlen. Ezeknek a jól kidolgozott iskolarendszereknek – melyeknek a pedagógiai programjait, intézmény fenntartóit és tandíjait is részletes leírásban közli – megismerése és továbbfejlesztése nagy lehetőség Anglia versenyképesebbé tételére. A gyakorlati rajzi képzés évfolyamonkénti felépítését és az iskola típusokban képviselt alapvető szerepét is hangsúlyozta. Dyce elsősorban a bajor művészeti képzéssel kapcsolatos iskolarendszer tanulságait levonva és esetleges hiányosságait ismertetve, több későbbi könyvében is felhasználta az itt szerzett tapasztalatokat. Elsődleges szempontnak tartotta a hallgatók műhelyrendszerre épülő képzését, ahol az adott speciális feladatokra készítik fel őket és az ehhez szükséges készségeiket fejlesztik. Ezzel Dyce eltért a korban megszokott akadémiai típusú, vagyis a modell utáni rajzra, illetve szobrászati példák másolására épülő módszertől. Dyce, amikor a fentebb említett tanulmányúton járt és Berlinbe utazott a School of Design vezetőségének a megbízásából, találkozott a Gewerbeinstitut-ban dolgozó építészekkel Karl Friedrich Schinkellel (1781-1841) és Karl Bötticherrel (1806-89). Bötticher szimmetriára épülő sematikus rajzai melyeket a szabadkézi és díszítő rajzot tanulóknak tartott előadásain és ekkor megjelenő ornamentikával foglalkozó műveiben ismertetett, valószínűsíthetően hatottak Dyce egyszerűből az összetettebb formák felé haladó gyakorló ábráira is¹²². Bötticher és Semper művészetelméleti műveinek hatását Dresserre a következő 3.2-es fejezetben az 1857-es A tudomány és a díszítő művészet kapcsolatáról (On the Relation of Science and Ornamental Art. 1857) című Dresser-előadás kapcsán ismertetem.

¹²¹ Parliamentary Papers: 1780-1849, Volume 29. Great Britain. Parliament. House of Commons. 1840. Jan. *H.M. Stationery Office Report made by Mr Dyce, consequent to his journey on an inquiry into the state of schools of design in Prussia, Bavaria and France*. House of Commons, Parliamentary Papers, 29,1840, 25-28.

¹²² Bötticher sematikus rajzainak hatásáról Dyce kapcsán lásd: Waenerberg 104.o., Bötticher alapos biográfiáját, és ezen belül említve első ornamentikával foglalkozó művét, melyet 1834-től jelentetett meg (*Ornamentenbuch zum praktischen Gebrauch für Architekten, Decorations- und Stubenmaler*, Berlin 1834-1844), lásd: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd116226560.html#adbcontent>

Dyce 1838-tól a londoni School of Design igazgatójaként a pedagógia program kidolgozásakor sok elemet felhasznált a fentebb említettekből. Dyce szerepe azért is kiemелendő, mert gyakorló rajzait láthatták elsőként a londoni School of Designba frissen felvett növendékek. Ezeknek az önállóan is használható, litografált kartonra ragasztott lapoknak a segítségével, sajátították el a tanulók a szabadkézi rajzot (3. kép). Dyce, gyakorló könyvének (*Elementary Outlines of Ornament*) rajzait, 1842-1843-ban az iskola számára is megjelentette¹²³. Előadásaiban felhívta a figyelmet az ornamentika és a festészet közötti alapvető különbségre¹²⁴. Az ornamentista feladata Dyce szerint az, hogy tanulmányozza a természetet és a természettudóshoz hasonló következtéseket vonjon le. Ebbe beletartozik az is, hogy ne folytassa a pusztán reprezentatív (imitáló) hagyományos festészeti megoldásokat, hanem azon túllépve a struktúrát és az alapelveket ismerje fel.

Célja a mechanikai és építészeti szerkezetek díszítse, a díszítés azon elveinek, valamint a szépség azon formáinak és módjainak alkalmazásával, amelyeket a természet maga is felhasznál a világ szerkezetének díszítésében. Az ornamentikus díszítés (*design*) valójában egyfajta gyakorlati tudomány (*practical science*), amely más tudományokhoz hasonlóan a természet jelenségeit vizsgálja annak érdekében, hogy a természeti elveket és eredményeket valamilyen új cél érdekében alkalmazza.¹²⁵

Az ornamentika ebből következően tehát egy újfajta gyakorlati tudomány, melyet az oktatás során kellett elsajátítani a tanoncoknak, köztük a botanika iránt már a kezdetektől nagy érdeklődést mutató Dressernek. Dyce közvetítésével kerültek Bötticher művei a későbbi South Kensington múzeum ekkor szerveződő könyvtárába. Dresser későbbi előadásaiban – immár frissen kinevezett oktatóként – demonstrációs eszközként alkalmazott rajzaihoz át vett motívumot Bötticher növényi formákat is felhasználó építészeti fő művéből, erre alaposabban a 3.2.2. Bötticher illusztrációjának hatása című fejezetben térek ki.

Az új formákat kutató és azt a hallgatóság felé közvetítő tanárok között, a Párizsból érkezett német építész és teoretikus Semper előadásai is nagy hatásúak voltak. *Gottfried Semper* (1803-1879), 1823-ban beiratkozott a göttingeni egyetemre, majd 1825-ben a müncheni építészeti akadémián kezdte meg tanulmányait. Vándorlással és meneküléssel teli élete során Athént,

¹²³ Dyce, William: *The Drawing book of the, Government School of Design*, London, Chapman and Hall, 1842-43.

¹²⁴ Dyce, William: *Lecture on Ornament Delivered to the Students of the London School of Design*. *Journal of Design and Manufactures*. 1 (1849) 2, 65-66.

¹²⁵ His purpose is, to adorn the contrivances of mechanical and architectural skill by the application of those principles of decoration, and of those forms and modes of beauty, which nature herself has employed in adorning the structure of the world. *Ornamental design* is, in fact, a kind of *practical science*, which, like other kinds, investigates the phenomena of nature for the purpose of applying natural principles and results to some new end. Dyce: *Lecture on Ornament*, 65. (Kiemelés tőlem – G. P.). Dyce a kozmosz eredeti jelentését ugyanebben a szövegben a díszítéssel hozza összefüggésbe hogy erre Humboldt, Bötticher és Semper is utalt. Erről lásd még a 217-220-as lbj.ket.

Drezdát és Párizst követően száműzetésben érkezett Angliába. 1850-55-ig élt Londonban, ahol bekapcsolódott – többek között Owen Jonesszal együtt dolgozva – az 1851-es világkiállítás megvalósításába. Jones ezt megelőzően már megismerhette Semper nézeteit, amikor 1834-ben a korábban Semperrel együtt a polychromiát kutató Jules Gouryval (1803-1834)¹²⁶ az Alhambrát bemutató albumon dolgozott¹²⁷. Később Semper a polychromia Angliai megismertetése terén említette Jones Alhambrában végzett munkásságát, ugyanakkor óvott annak túlzó használatától¹²⁸.

Semper jelentős elméleti műveket publikált londoni évei alatt. A tanszék munkatársaihoz 1852-ben csatlakozott, 1852 őszétől tartotta előadásait a londoni School of Design hallgatóinak, melyeken Dresser is jelen volt. Henry Cole beszámolója szerint: „Semper professzor a gyakorlati építést, építészetet és a plasztikus dekorációt tanulók osztályát oktatta, amely magában foglalta a fémmegmunkálást, a bútortervezést”.¹²⁹

Semper oktatási módszerének összetevőit így foglalta össze a tanszék számára: 1) a tervezés geometriai alapelveiről, beleértve a perspektívát is; 2) a stílus alapelveiről és 3) a díszítőművészetről, amelyben új díszítő tárgyak kreatív feltalálására buzdított, hogy diákjai „ne töltsék el egész idejüket a természet utáni másolással és tanulmányok készítésével, anélkül, hogy erőiket saját alkotásaikon kipróbálnák”.¹³⁰

A fentiek mellett kiemelte, hogy műhely és műtermi oktatás legyen az elsődleges az osztálytermi előadáshoz képest, ezenkívül a hallgatók (akiket nem különített el életkor szerint) végezzenek közös munkát oktatóikkal. Ezek az ekkor még rendkívül radikális törekvések a Bauhaust előlegezik.

Semper londoni éveiben jelentős előrelépést tett elméleti munkáinak kidolgozásában is. A természet végtelen variációkban megjelenő alapotívumaihoz hasonló, építészeti és azon belül az épületdíszítő *alapformákat* kutató műveivel jól illeszkedik a morfológiai alapformát kereső Goethei-humboldti világképhez. 1850-ben még Párizsban kezdte írni, majd 1851-ben Londonban

¹²⁶ 1831-ben Görögországban együtt dolgozott Goury és Semper, ezt követően különváltak, Semper érezhetően nem jól fogadta ezt; Goury publikációra kész munkája kapcsán érzékelteti, hogy ennek köszönhette Jones a saját művét. Gottfried Semper: *Die vier Elemente der Baukunst*. Braunschweig, Vieweg, 1851, 3-4.

¹²⁷ Goury, Jules – Jones, Owen: *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra: From Drawings Taken on the Spot In 1834 By The Late M. Jules Goury And In 1834 And 1837 By Owen Jones*, Archt. Two Volumes. London, Published By Owen Jones, 1836-45.

¹²⁸ Semper: *Die vier Elemente der Baukunst*. 9.

¹²⁹ Cole, Henry: *Fifty years of public work of Sir Henry Cole, K. C. B., accounted for in his deeds, speeches and writings*. vol. 1. London, G. Bell, 1884, 299. Ezenkívül szintén ekkoriban készült el Sempernek egy kézírata, amelyet a Victoria and Albert Museum könyvtárában őriznek: *Practical Art in Metal and hard materials, its technology, history and styles*. Említi: Pevsner: *Christopher Dresser*. 1937, 184.

¹³⁰ Sempert idézi Mallgrave; Mallgrave, Harry Francis: *Gottfried Semper: Architect of the Nineteenth Century*, New Haven & London, Yale University Press, 1996, 214., amit hivatkozás nélkül átvett: Walgate 10.

fejezte be Az építészet négy elemét (*Die vier Elemente der Baukunst*, 1851), melyben az organikus építészet négy archetípusát és a hozzájuk kapcsolható négy ősi kézműves technikát ismertette. Az alaptípusok keresésében még Párizsban hatott rá Georges Cuvier (1769-1832) négy biológiai alaptípust feltételező összehasonlító funkcionális anatómiája. Az 1851-es első londoni világkiállításához írt műve (*Wissenschaft, Industrie, und Kunst, Betrachtungen bei dem Schluss der Londoner Industrie-ausstellung*, 1852) előkészítette Owen Jones ornamentikával foglalkozó munkáját (*Grammar of Ornament*; 1856) és nagy hatással volt Dresser tíz évvel később készült és a szintén Londonban megrendezett világkiállítást ismertető beszámolójára is¹³¹.

Semper 1853 tavaszán a Henry Cole által frissen átszervezett Department of Science and Art fennhatósága alá tartozó londoni School of Design-hoz tartozó Marlborough House-ban tartotta első előadását, melynek címe: Az iparművészet különböző ágainak egymáshoz és az építészethez való viszonyáról (*On the relation of the different branches of industrial art to each other and to architecture*). Az itt felvetett témák kibővítésére épült az 1853 őszén tartott előadássorozat melynek részei már későbbi főművét a *Der Stil in den Technischen und tektonischen Künsten*-t készítették elő. Ezeket az előadásokat hallgatva Dresser megismerkedhetett Semper alap szimbólumokra (Urkunst) redukált építészetelméletével. Azonban Semper, Dresserre nagy hatással lévő szimbolikus formanyelve kapcsán megemlítendő Karl Bötticher (1806-1889) szintén analógiákat kereső építészetelmélete.¹³²

Semper párhuzamosan több osztályban és több témát is tanított, ezek között volt 1854-es tanévben a mesterképzésnek (masters in training) tekinthető saját maga által szervezett tanóra¹³³, ahol ötven végzős hallgatónak – akik közé Dresser is tartozott ebben az évben¹³⁴ – a stílus általános alapelveiről adott elő. Semper véleményem szerint jóval nagyobb hatással volt Dresserre mint azt az eddigi kutatás ismertette¹³⁵.

Az 1849-es évtől a School of Design tanárai között találjuk Owen Jones (1809-1874) építészt. A képzés során tartott előadásai teljesen új módját ismertették az ornamentika

¹³¹ Dresser, Christopher: *Development of Ornamental Art in the International Exhibition*, London. Day and Son, 1862. Halén: *Christopher Dresser*.1993, 22-23.

¹³² Erre az összefüggésre és a Böttichernél használt növényi-funkcionális szimbolikára, illetve Bötticher hatásáról Semperre és rajta keresztül Dresserre, valamint Semper londoni előadásaira alaposabban majd 3.2-es pontban (A tudomány és a díszítő művészet kapcsolatáról (*On the Relation of Science and Ornamental Art*. 1857) térek ki.

¹³³ Mallgrave, 1996, 214.

¹³⁴ 1854 végére Dresser neve a karácsonykor a tanszéktől fizetésben részesülő ösztöndíjas és tanuló-tanárjelöltek listáján szerepelt. Santos a Department of Science and Art forrásainak kutatása alapján idézi, hogy Dresser szerepelt az: „1854 karácsonyán a tanszéktől fizetést kapó mesterképzésre jelentkezők, ösztöndíjasok és tanítványok listáján”; Santos, 2019, 115. illetve a „mesterképzésre jelentkezők, ösztöndíjasok és a Tudományos és Művészeti Tanszéktől fizetést kapó tanuló-tanárok között” Uo.,135. Dresser ez utóbbi kategóriába tartozott, hiszen 1855 tavaszától már az oktatóként dolgozott.

¹³⁵ Lásd Semper hatásáról az *On the relation of the different branches of industrial art to each other and to architecture* előadás elemzését a 3.2.3 Az erőfogalom. Bötticher, Semper, Dresser című fejezet résznél.

használatának. Jones elutasította a hagyományos stílusok megszokott alkalmazását és egy új orientalizáló-geometrizáló eklektikát képviselt. 1854-es, polychromia¹³⁶ mellet érvelő előadásából készült rövid könyvében¹³⁷, kivonatban közölte a korábban hasonló témában megjelent Semper esszé részletét¹³⁸. Jones az ornamentikát, mint „műfajt” önállóan kezelte, vizuális szótárának elsődleges célja ennek az építészeti formákat kiegészítő összetevőnek az elfogadtatása, nagykorúsítása.

A londoni School of Design-ban tartott képzés során előadásaiból¹³⁹ később a fő mű, az 1856-os *The Grammar of Ornament*, 37 pontból álló kiáltványként is értelmezhető előszavához sok részt felhasznált. Az 1854-ben Sydenhamben a botanikus-építész Joseph Paxton (1803-1865) által újra felépített Kristálypalotában rendezett kiállításhoz készült *The Grammar of Ornament* a különböző korok és kultúrák díszítőművészetének kivonatát adta¹⁴⁰. Jones a könyv utolsó, XX. fejezetében (Levelek és virágok a természetből)¹⁴¹ a növényi formákkal foglalkozott; a fejezet egyetlen színes lapjának illusztrálására az ekkor már művészi-botanikai előadásokat tartó, frissen végzett Christopher Dresser kérte fel (Virágminták különböző nézetből XCVIII. tábla, No.8. XX. fejezet; **4-6. kép**). Jones a fejezet előszavában megjegyzi, hogy Dresser azért készítette el ezt a táblát, hogy „a növények geometriai elrendezését”¹⁴² ábrázolja. Jones a fejezet elején azt is

¹³⁶ Sokszínűség (polychromia), vagyis az épület színekkel díszítése. A XIX. század első felében nagy vita zajlott az antik templomok körfelületének színességét illetően, a szín mellett érvelt Hittorff, Semper és Jones is. Jones az Alhambrát ismertető albumot is ennek szellemében készítette el, ehhez kidolgozta a kromolitográfia (színes litográfiai eljárás) technika új alkalmazását. A technika ekkoriban népszerű volt botanikai albumokban is. Dresser később alkalmazta már az első saját ornamentika elméletét ismertető könyvében is Dresser, Christopher: *The Art of Decorative Design*. London, Day and Son, 1862. *Továbbiakban: AOD*).

¹³⁷ Owen Jones: *An Apology for the Colouring of the Greek Court in the Crystal Palace*. London, Crystal Palace Library.1854. Az 1830-as évek elején indult polychromia vitához Semper első hozzászólása az 1834-es *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architectur und Plastik bei den Alten* című pamflet volt.

¹³⁸ Semper, Gottfried: *Origin of Polychromy in Architecture*. In: Jones, Owen: *An Apology for the Colouring of the Greek Court in the Crystal Palace*. London, Crystal Palace Library.1854, 47-56. A szöveg részben Sempernek Az építészet négy eleme című 1851-es írására épül, erről lásd: Gnehm, Michael – Hildebrand, Sonja – Weidmann, Dieter: *Semper, London Writings 1850-1855*, gta Verlag, Zürich 2021, 313-316.

¹³⁹ Jones, Owen: *An Attempt to Define the Principles Which Should Regulate the Employment of Colour in the Decorative Arts*. London, G. Barclay, 1852. Dresser kapcsán előbbi említi: Halén: *Christopher Dresser*, 1993, 20.

¹⁴⁰ Jones könyvének reneszánsz ornamentikával foglalkozó részének összeállítására valószínűleg hathatott a londoni School of Design-ban a hallgatók számára a reneszánsz művészethez mintakönyvet készítő Ludwig Gruner (1801-1882), aki Albert herceg művészeti tanácsadója is volt. Gruner, 1841-1856-ig tartózkodott Angliában, ahol 1850-ben megjelent 80 kromolitografált táblával díszített, *Specimens of Ornamental Art selected from the best models of the Classical epochs*. Durant 1993, 45. Boeckmann, Daniel: *Ludwig Gruner, Art Adviser to Prince Albert*. Phd diss; 1996. 17-18. A pompejii ornamentika ábrázolása miatt bírálatok érték Grunert és Cole ezért is kérte fel Jonest, hogy olyan ornamentika szótárt készítsen, ami jobban beleillik a School of Design képzési programjába. Flores, Carol A.: *Owen Jones, Architect*. Phd diss. Georgia Institute of Technology 1996. 226.

¹⁴¹ Dresser rajzainak címe az eredeti szövegben: *Plans and Elevations of Flowers*; A növények alaprajzai, „homlokzatai” (ami nézetnek fordítható) ez a címadás rimel Jones Alhambrával foglalkozó korábbi könyvének címére, *Plans, Elevations, Sections And Details Of The Alhambra*. (Az Alhambra alaprajzai, homlokzatai, metszetei és részletrajzai) 1836-45. A címet tehát a növények estében is értelmezhetjük növénytervrajzoknak.

¹⁴² Jones, Owen: *Ornamentika – Népek, korok díszítőelemei – Egyedülálló gyűjtemény több mint 2300 klasszikus mintával*. Budapest, Cser Könyvkiadó, 2004, 20.

hangsúlyozza, hogy „Az igazi művészet mindig eszményíti, és sohasem másolja a természet formáit”¹⁴³. Itt az eszményítés kapcsán érdemes a stilizálásra, mint eszközre asszociálnunk. Ilyen értelemben közel juthatunk az esztétika egyik alap problémájaként régóta feszegetett kérdéshez a természet közvetett utánzásához. Jones szerint ebben az értelemben a természethez való visszatérést lehet jól (görögök, egyiptomiak) és kevésbé jól is (kínaiak, gótika) képviselni. A helyes útra akkor lépünk, ha a mindenütt megjelenő közös „formáló erőt” az „egyetemes illeszkedés természetben érvényes törvényét”¹⁴⁴ vagyis a szimmetriát felismerjük, alkotásainkban követjük, hiszen ez egyben a teremtetőt is képviseli, vagyis a szépséget és az igazságot egyaránt. Dresser a könyv zárófejezetének (XX. fejezet) színes lapján a növényi formákhoz készült geometrizáló illusztrációin¹⁴⁵ rendkívül progresszív módon követi mestere absztrahálásra és stilizálásra adott útmutatásait (5-6. kép). A fejezet további litográfiái, természet után, levelekről készített méretarányos nyomatok segítségével érzékeltetik a rész-egész egyensúlyt (gesztenyefa levele XCI. tábla) és keresik a választ a növényi formákban megjelenő összhangra (XCVIII, XCIX, C tábla). Ezt az összhangot (az eredeti szövegben: *universal law of equilibrium*)¹⁴⁶, Jones a növény „éltető nedvességének”¹⁴⁷ (*The life-blood, – the sap*)¹⁴⁸ tulajdonítja. Jones „szótárának” jelentőségét a polychrom ornamentika oktatásban való népszerűsítése mellett, a növényi geometriára, mint az ornamensek mögött lévő *alapformára* való fókuszálás is adja. Jones szemléletében Semperrel közös az alapformák „nyelvtanának” kutatása mellett, az Európán kívüli kultúrák, rítusok motívumkincsének megismertetése; Dresser az alapforma keresése mellett ebben az értelemben is követte mindkét mesterét, amikor később a japán kultúra felkutatásába kezdett. Az 1854-ben Sydenhamben újra felépített Kristálypalota termeiben látható kiállítással Owen Jones a megelőző korszakok vizuális illusztrációját adta, a termék kialakításában együtt dolgozott vele Matthew Digby Wyatt (1820-1877)¹⁴⁹ és Gottfried Semper.

A londoni School of Design Dresserre a botanikával összefüggésben nagy hatással lévő oktatói közül még Redgrave és Lindley nevének kiemelése mindenképp szükséges.

¹⁴³ Jones: *Ornamentika*, 471.

¹⁴⁴ Jones: *Ornamentika*, 476.

¹⁴⁵ A magyar fordításból kimaradt a könyvhöz alkalmazott technika említése, csak annyi szerepel az előszó kivitelezéséről szóló részében, hogy: „amennyire az a műszaki fejlettség jelenlegi fokán elképzelhető”, az eredetiben viszont a Jones által alkalmazott újító színes litográfiára épülő technika (kromolitográfia) nevét is olvashatjuk: “(...) to render this work as perfect as the advanced state of *chromolithography* demanded”. Jones, Owen: *The grammar of ornament, by Owen Jones. Illustrated by examples from various styles of ornament. One hundred folio plates, drawn on stone by F. Bedford, and printed in colours by Day and son.* London, Day and son, 1856, Preface,3.

¹⁴⁶ Jones: *The grammar of ornament*, Preface, 4.

¹⁴⁷ Jones: *Ornamentika*, 478.

¹⁴⁸ Jones: *The grammar of ornament*, Preface, 4.

¹⁴⁹ Wyatt építész, kritikus és művészettörténész volt, a Sydenhamben felépült Kristálypalota alapos leírását adta az Owen Jones, Paxton és általa illusztrált könyvben. Lásd: Wyatt, Matthew Digby: *Views of the Crystal Palace and park, Sydenham. First series.* London. Day and Son. 1854.

A növények botanikai elemzését, díszítésbe transzformálásukat, a botanikai előadásokért (artistic botany) és a virágfestés elsajátításáért felelős tájfestő Richard Redgrave (1804-88) képviselte. Redgrave, 1848-as előadásában figyelmeztet a természet elsődlegességére és a művészetet inspiráló helyes szemléletére¹⁵⁰. A növények ornamentális elemzésére törekedett, szimmetrikusan rendezte őket a geometriai formák segítségével és mindezzel díszítő elemként való sokszorosíthatóságukat is demonstrálta¹⁵¹, 1850-es előadásában kiemeli, hogy a forma változatosságának erejét sokféleségük azonossága adja¹⁵²(**7. kép**). Ez a kitétel már erősen emlékeztet Dresser későbbi művének címére is (Unity in Variety, 1859).

Redgrave 1854-ben az iskola művészeti felügyelőjeként felismerte Dresser tehetségét, akit már 1847 óta tanítványai között tudhatott, felkérte egy 11 részes demonstrációs előadássorozatra, és hogy ehhez készítsen botanikai diagramokat¹⁵³. Az 1854-es sorozat szemléltető rajzán¹⁵⁴ (**8. kép**) jól megfigyelhető, ahogy a stilizált növényi ábrán, Dresser érzékeltette a modern díszítéshez alkalmazott növényi formák funkcionalizmusát. Később – már japán útjának tanulságaival is összekapcsolva – formatervezett tárgyain mindezt jól hasznosította (**9. kép**). Redgrave előadási mellett Dressernek nagy segítséget jelentett a nem sokkal korábban (1852-54 között) a School of Design-ban tartott John Lindley (1799-1865) előadások hallgatása¹⁵⁵. Lindley könyvei közül az 1832-es *Introduction to Botany* és az 1854-es *The Symmetry of Vegetation* a legfontosabb kapcsolódási pontok között vannak, hiszen az alaktani osztályozásra épülő, tehát a legmodernebbet, vagyis a morfológiai szemléletet – közvetve Goethe módszerét – az angliai artistic botany-val összekötő művek. Lindley jól ismerte Schleiden induktív szemléletét is.¹⁵⁶

Dresser pályája tehát botanikai érdeklődésével összhangba kezdődött. Felkérést kap az állandó tanári feladatokra (*lecturer of Botany at Department of Science and Art*); a művészi-botanikai rajz (*artistic botany*) tanítását bízzák rá és 1855-ben a londoni School of Design-ból

¹⁵⁰ Redgrave, Richard: *Importance of the study of botany to the ornamentist*. The journal of design and manufactures. London, Chapman and Hall, 1 (1849)5, 147, 149.

¹⁵¹ Redgrave, Richard: *Report on the present State of Design applied to Manufactures, as shown in the Paris Universal Exhibition*. — By Richard Redgrave. In: Reports on the Paris universal exhibition, Part III. London, George E. Eyre And William Spottiswoode, 1856. 326-329. Redgrave, Frances M.: *Richard Redgrave, C.B., R.A.: A Memoir, Compiled from His Diary*. London, Cassell & Co. 1891, 63.

¹⁵² Redgrave, Richard: *Passages from lecture on the study of botany by the designer. Delivered at the head school of design by Richard Redgrave*. The Journal of Design and manufactures, London, Chapman and Hall, 3 (1850) 16, 97.

¹⁵³ Halén: *Christopher Dresser*, 1993, 23.

¹⁵⁴ 72 darabos sorozatot őriznek jelenleg ezekből a lapokból a Victoria and Albert Museum-ban (múzeumi katalógus szám: 3925 - 3996)

¹⁵⁵ Halén Uo., 23.

¹⁵⁶ A téma egyéb vonatkozásait lásd a disszertáció 3.3.1. Botany as adapted to the arts. 1857-1858. Első rész és a 3.4.2. Goethe botanikai műveinek angliai recepciója és közvetett hatása Dresser művészi botanikájára. John Lindley, Arthur Henfrey című fejezetekben.

távozó és több szakterületet is tanító Gottfried Semper helyére kerül. Nem sokkal később Lindley is nyugdíjba ment, aki eddig – számos egyéb helyszín mellett – művészeti botanikai előadásokat tartott a londoni School of Design-ban is. Így Dresser vált ennek a témának egyetlen szakértőjévé¹⁵⁷. Ekkor kap felkérést Owen Jonestól a *Grammar of Ornament* fentebb említett lapjának illusztrálására. A botanikának képzőművészetre való alkalmazhatóságát több ekkori előadásában is kifejtette: 1857-ben az Art Journal folyóiratban publikált 11 részes sorozatában (*Botany as Adapted to the Arts and Art-Manufacture*. (Botanika a művészetre és a műiparra alkalmazva; 1857-1858, *továbbiakban*: Botany). Emellett továbbra is publikált botanikai szócikkeket: *On the morphological import of certain vegetable organs* (Egyes növényi szervek morfológiai (alaktani) jelentőségéről) 1860, *On the stem or axis as the fundamental organ in the vegetable structure* (A szárról, avagy tengelyről, mint a növényi szerkezet alapvető szervéről) 1860 és megjelentett egy a növénytant népszerűsítő könyvet: *Popular Manual of Botany* (1860, *továbbiakban*: PMB)¹⁵⁸.

A növény struktúrát feltáró művészi-botanikai könyveit is ekkor írta: *The Rudiments of Botany*, 1859, *továbbiakban*: ROB. 1859)¹⁵⁹, *Unity in Variety*. 1859. (*továbbiakban*: UIV. 1859)¹⁶⁰. Ezeknek a műveknek nagy részét Dresser illusztrálta. Utóbbi művei – ahogy a címükben is jelzi – a szerkezeti felépítés megismertetését, tehát a botanikai-morfológiai kérdéseket hangsúlyozzák és közvetítik a tervező művészek felé.

A továbbiakban először az 1857-es „A tudomány és a díszítő művészet kapcsolatáról” (*On the Relation of Science and Ornamental Art*), *továbbiakban*: On the Relation) című első kivonatban fennmaradt Dresser-előadást ismertetem, melyben először említi az *erő* fogalmát (3.2.). Ezt követi az 1857-58-as 11 részes tanulmánysorozat, amelyet az idealista morfológiához való kapcsolódási szempontokat és vitalista összetevőket figyelembe vevő módon elemzek (3.3.). A 3. fejezet Christopher Dresser és a goethei botanika kapcsolódási pontjai 1859-1861 (3.4.) ismertetésével zárul.

¹⁵⁷ Halén:1988/a 44. Dresser előadott tantárgya: „Botanika, különös tekintettel a művészetekre”. Joppien,1981, 6.

¹⁵⁸ Dresser, Christopher: *Popular Manual of Botany, being A development of the rudiments of the botanical science. Without technical terms.* (Népszerű Botanikai Kézikönyv, a botanikai tudomány alapjainak továbbfejlesztése. Szakkifejezések nélkül). Edinburgh, Adam and Charles Black.1860.

¹⁵⁹ A teljes cím: Dresser, Christopher: *The rudiments of botany, Structural and physiological: being an introduction to the study of the vegetable kingdom and comprising the advantages of a full glossary of technical terms.* (A botanika alapjai: strukturális és élettani bevezetés a növényvilág tanulmányozásába a szakkifejezések teljes jegyzékével). London, Virtue, 1859.

¹⁶⁰ A teljes cím: Dresser, Christopher: *Unity In Variety, as deduced from the Vegetable Kingdom; being An attempt at developing that oneness which is discoverable in the habits, mode of growth, and principle of construction of all plants.* London, Virtue. (Egység a sokféleségben, ahogyan a növényvilágból következtethető; kísérlet annak az egységnek a kifejtésére, amely minden növény megjelenésében, növekedési módjában és szerkezetének alapelveiben felfedezhető. London, Virtue, 1859.

3.2. A tudomány és a díszítő művészet kapcsolatáról (On the Relation of Science and Ornamental Art 1857)

Építészetelméleti hatások Dresser művészetelméletében, a centrifugális erőfogalom első megjelenése

Az 1857. február 20-án a Royal Institution-ban tartott heti felolvasó esten (Weekly Evening Meeting) hangzott el Dresser előadása: A tudomány és a díszítő művészet kapcsolatáról (On the Relation of Science and Ornamental Art). Az előadás, az esti üléseken elhangzott beszédek a szerzők által készített kivonatait tartalmazó kiadványban jelent meg.¹⁶¹ Dresser ekkor már az *artistic botany* (művészi botanika) előadója volt, hiszen 1857 januárjában¹⁶² nevezte ki erre a pozícióra a Természettudományi és Művészeti Minisztérium (Department of Science and Art). Ez Dresser karrierjében jelentős előre lépés volt, hiszen önálló művészeti előadások tartására is jogosulttá vált. Miután 1854-ben már szerepelt a Gottfried Semper által szervezett¹⁶³ mesterképzés (master training) hallgatói között, ahol Semper a stílus általános alapelveiről adott elő (general principles of style), ezt követően 1855. március 3-án, mint a botanika oktatására kompetens személyként lett regisztrálva és ekkortól alkalmazta az oktatásban botanikai diagramjait¹⁶⁴. 1855. augusztus 25-én¹⁶⁵ nevezték ki Lindley helyére a National Art Training School-ba művészi botanika (artistic botany) oktatónak, ahol 1857-ig a Marlborough House-ban, majd az újonnan átadott South Kensington Museum-ban oktatott. 1857-re tehát már mindkét 1855-ben távozó korábbi tanára – Semper (művészetelmélet) és Lindley (botanika) – szakterületét átvette.

Az előadás kivonatolt és Dresser által aláírt szövege a szakirodalom számára ismeretlen, rövid ismertetését sem közlik sehol, csak a címét és azt is tévesen¹⁶⁶. A következőkben ezt a három oldal hosszúságú 1857-ben publikált előadást ismertetem. Az előadás megelőlegezte és

¹⁶¹ Dresser, Christopher: *On the relation of science and ornamental art*. Notices of the Proceedings at the Meetings of the Members of the Royal Institution of Great Britain, With Abstracts of the Discourses Delivered at the Evening Meetings. Vol. II. 1854-1858 (1857), London. William Clowes And Sons, 1858. 350-352. *Továbbiakban:* On the Relation.

¹⁶² Durant 1993, 11.

¹⁶³ Mallgrave, 1996, 214.

¹⁶⁴ Santos 2019, 135, 147., Durant 1993, 11.

¹⁶⁵ Durant 1993, 11.

¹⁶⁶ On the Relation of Science and Ornamental Art helyett: The Relation of Science to Ornamental Art-ként jelzi Durant és Halén egyaránt: Durant 140. Halén 23, 204.

előkészítette a következő év összefoglaló tizenegy részes artistic botany előadás sorozatát, amely 1857-58-ban az Art Journal-ban jelent meg¹⁶⁷.

A tudomány és a díszítő művészet kapcsolatáról (*On the Relation of Science and Ornamental Art*) a jelenlegi ismeretek szerint a legkorábbi egészében művészeti vonatkozású és ornamentikával, művészet-elmélettel kapcsolatos fennmaradt Dresser-előadás szöveg. Az előadás alapos elemzése azért is szükséges mert a tanulóévek (1847-1854) hatása még ekkor a legfrissebb, ugyanakkor saját művészetelméleti megközelítésének is kezdetét jelenti. Annak ellenére, hogy a szakirodalom¹⁶⁸ és életműve későbbi szakaszában maga Dresser is tanulóévei során elsősorban Owen Jones és Lindley hatását emelte ki. Véleményem szerint Gottfried Semper és rajta keresztül Karl Bötticher hatása is döntő fontosságú Dresser művészetének és művészetelméleti írásainak a jobb megértéséhez.

Forráselemzésem Dresser 1857-es februári előadásának Semper művészetelméletével összefüggő kapcsolódási pontjaira fókuszál, ezen belül keresve azokat az összefüggéseket, amelyek közelebb vihetnek a Semper által közvetített *erőfogalom* vitális összetevőjéhez.

Dresser előadása elején arra utalt, hogy „(...) a díszítőművészet az ember természetéből fakadó szükségszerűség (...)”¹⁶⁹, melyet a tudomány különböző ágai segíthetnek. Olyan példákat említett, mint a pigmentekről újabb és újabb információkat közzé tevő kémia, vagy a műalkotásokat mindennél pontosabban megörökítő fotózás. Ezek után saját korábbi a „természet utáni nyomtatás” (*nature printing*) technikáját ismertető cikkét említette meg.¹⁷⁰ A nature printing segítségével a növényi minták lenyomatát közvetlenül használhatja fel a művész, hiszen ez a nyomtatási technika olyan „(...) mintha a díszítőművésznek az egész világ növényvilágát mutatná be, amelyet ő esztétikai díszekké alakíthat át”¹⁷¹.

Ezek a sorok a tervező-díszítő művész közvetítő és a természeti formákat művészi formákká interpretáló szerepére hívják fel a figyelmet. A gondolat ismét visszatér majd az egy évvel később kezdett és a témát átfogóan ismertető *Botany*-ban (1857-1858), valamint az első

¹⁶⁷ Dresser, Christopher: *Botany as Adapted to the Arts and Art-Manufacture*. The Art Journal, (1857-58). 19(1857): I. 17-19, II.53-55, III. 86-88, IV. 109-111, V.249-252, VI. 340-342; 20 (1858) VII. 37-39, VIII. 237-239, IX. 293-5, X. 333-5, XI. 362-4. *Továbbiakban*: Botany.

¹⁶⁸ Newton, Charles: *Dresser and Owen Jones*. In Context, 30-41.

¹⁶⁹ (...) the fact that ornamental art is a necessity of man's nature (...). On the Relation.350.

¹⁷⁰ Dresser, Christopher: *On A New System Of Nature Printing. By Christopher Dresser*. Journal of the Society of Arts, 5 (1857) 227. 285-291. A jelenlegi ismeretek szerint ez volt Dresser első publikált írása, azonban ez egy technika történeti, új találmányt és módszert ismertető írás, ezt követte az itt tárgyalt első egészében művészeti vonatkozású publikáció az On the Relation.

¹⁷¹(...) "Nature Printing" as presenting the ornamentist with the flora of the entire world, which may be remodelled by him into aesthetic ornaments. On the Relation 350.

alkotói korszakot összegző művészetelméleti műben az 1862-es *The Art of Decorative Design*-ban.

Dresser már az itt tárgyalt 1857. február 20-i első előadásában is említi az 1854 óta egyik mestere Richard Redgrave (1804-1888) tanácsára¹⁷² elkészített, majd 1854-1856 között a tervezőművészeti oktatásban alkalmazott botanikai diagramokat. Az itt tárgyalt 1857-es *On the Relation of Science and Ornamental Art* címen lejegyzett előadásban ezeknek az ábráknak segítségével demonstrálta a színezés törvényeit, vagyis az egymás mellett elhelyezett színek, egymást befolyásoló hatását.

Ezt követően kitért arra, hogy (...) a díszítőművészet két elemből áll, nevezetesen a tervezésből és a megmunkálásból. Az előbbi, amely a legfontosabb, magában foglalja a konstrukciót és a díszítést¹⁷³.

Dressernél tehát már itt hangsúlyos az, hogy a tervezés (design) az alkotás első fázisaként a szerkezet (construction) megértéséből kiindulva valósítsa meg a díszítést (decoration). Botanikai képzettsége miatt Dresser az artistic botany előadójaként mindig is a növényi szerkezet „funkcionalista” ugyanakkor dekoratív lehetőségeit kutatta.

3.2.1. Bötticher, Semper, Dresser

Dresser az *On the Relation*-ben felhívja a figyelmet, amikor hangsúlyozza, hogy a tervező számára díszítőművészeti alkotás valódi elve (*a true principle of construction*) a természetet követő és azt leképező alkotás „melynek hiányában a szépség nem létezhet.”¹⁷⁴ Ezek után a szépség (*beauty*) fogalmának jelentésére tért rá:

(...) a szépség egy tárgynak az a tulajdonsága, amely az öröm izgalmát kelti a szemlélő lelkében¹⁷⁵.

A természet erőit leképező, például a vonzás törvényeinek megfelelő elemek minél jobban jelenítik meg ezeket az erőket, annál közelebb vannak a szépség megvalósításához:

¹⁷² Redgrave, Dressert a londoni School of Design utolsó tanévében a képzés részeként felkérte, hogy tartson egy 11 előadásból álló ábrákkal kísért előadássorozatot. Ehhez készíti el 72 diagramból álló oktatási képsorozatot, melyet ma a Victoria and Albert Museum-ban őriznek: Dresser's Botanical Diagrams, V&A, Prints & Drawings, Katalógus szám:3925-3996. Redgrave szerepére Halén is felhívta a figyelmet lásd: Halén 1993. 23.

¹⁷³ (...) ornamental art consists of two elements, viz. design and manipulation. The former, which is chief, embracing construction and decoration. *On the Relation* 351.

¹⁷⁴ (...) in the absence of which beauty cannot exist. Uo. 351.

¹⁷⁵ (...) that beauty is that quality in an object which causes a thrill of delight to pass through the soul of its beholder. Uo. 351.

(...) az építészetben az egyes tagok által felvett formák a természeti erők, mint a vonzás stb. eredményei, és minél szebb a tárgy, annál erőteljesebben mutatja, hogy az a természeti törvények eredménye¹⁷⁶.

Ez utóbbi mondat alaposabb elemzést igényel, mivel Dresser életművében elsőként itt merül fel a *természeti erő* (*natural forces*) fogalom, amely összekapcsolódik a szép fogalmával, Dresser tehát a természeti erők működését párhuzamba állítja, az épület szerkezetével. Ez a mondat véleményem szerint emlékeztet Bötticher erők dinamikáját képviselő ornamentika és építészetelméletére. Dresser ebben a korai előadás kivonatban későbbi írásaihoz képest feltűnően sok görög művészettel kapcsolatos kijelentést tesz, amikor a szépség fogalmát határozza meg¹⁷⁷. Dresser fogalmi rendszerén belül a görög művészetből vett összetevőknek a jobb megértéséhez szükséges ennek hátterét alaposabban tisztázni felderítve a tanuló évek inspirációs szempontjait. Az 3.1. alfejezetben említettek szerint Dresserre jelentős hatással volt a londoni School of Design-ban 1852-1855 között tanító és az 1851-es első londoni világkiállítás előkészítő munkálataiban közreműködő Gottfried Semper (1803-1879), akinek művészetelméletében a művészetet formáló erők szintén a természet törvényeit követik. Semper tektonikus és „alapformákat” (*Urmotive*) kereső „ősművészet” (*Urkunst*) fogalmának fontos összetevője Bötticher tektonika (*techné*) fogalma. Semper londoni évei alatt 1852-ben ismerkedett meg alaposabban Bötticher fő művével a *Görögök építészetével* (Tektonik der Hellenen, 1844-1852)¹⁷⁸. Karl Bötticher (1806-1889) építész és teoretikus számára az ornamentika, mint díszítő elv a mögötte rejlő technikai alapformák funkcionális, a szerkezetet nem uraló, hanem azt közvetítő ugyanakkor az organikus

¹⁷⁶ (...) forms in architecture which certain members assume are the result of natural forces, as attraction, &c., and the more beautiful the object the more powerfully it appears to reveal the fact that it is the result of natural laws. On the Relation. 351. (Kiemelés tőlem – G. P.)

¹⁷⁷ Jonesra és Semperre (vagyis Dresser mestereire) jellemző volt, hogy a görög művészet egységes kifejezési formáit saját korszakuk számára példaadónak tekintették. Mindezt az 1851-es világkiállítás majd az ezt követő 1854-es Sydenham-i Kristálpalotában rendezett kiállítás görög csarnokai is alátámasztották. Erről lásd: Nichols, Kate: *Remaking Ancient Athens in 1850s London: Owen Jones, Gottfried Semper and the Crystal Palace at Sydenham*. In: Gnehm, Michael – Hildebrand, Sonja: *Architectural History and Globalized Knowledge*: edited Gottfried Semper in London. Zürich, Mendrisio, gta Verlag, 2021, 143-149. *Továbbiakban*: Gnehm 2021/b.

¹⁷⁸ Herrmann említi a Semper archívra hivatkozva, hogy a British Museum olvasótermében kitöltött jelentkezési lap alapján Semper 1852-ben ismerkedett meg Bötticher teljes két részes művével, melynek ez a kiadása az illusztrációkat is tartalmazta. Alaposabban Bötticher művéből a Bevezetést (Prolegomena) és az első kötet szövegét tanulmányozta. Semper ekkor azzal szembesült, hogy több általa kidolgozás alatt lévő gondolatot Bötticher már jóval korábban felvetett, többek között megelőzte őt az építészeti alapformák eredetét kutatva a textil, mint térfatároló elem felismerésével. Sempert ez saját gondolati rendszerének a továbbfejlesztésére és a *Stoffwechsel-theorie* (művészeti forma anyagokon keresztüli vándorlása) alaposabb kidolgozására ösztönözte. Wolfgang Herrmann: *Gottfried Semper: In Search Of Architecture*. MIT Press, 1984. 140. Semper 1854-es Építészeti szimbólumokról (*On Architectural Symbols*) tartott előadásával kapcsolatban is kimutatható Bötticher hatása, lásd: Semper, Gottfried – Mallgrave, Harry: *Style in the Technical and Tectonic Arts, or, Practical Aesthetics*. Los Angeles, Getty Publications. 2004. 40-41. A Semper – Bötticher kapcsolódások szövegkritikai feldolgozása: Gnehm, Michael – Hildebrand, Sonja – Weidmann, Dieter: *Semper, London Writings 1850–1855*, Zürich, gta Verlag, 2021., XXVII, XXXII, 50, 167, 225, 437, 457, 462, 499–502, 511–512, 549. *Továbbiakban*: Gnehm 2021/a.

tektonikai erők szimbolikus kifejeződési formája¹⁷⁹. Semperrel rokonítja tehát Bötticher rendszerét az *alapforma* megjelenésének leírása. Azonban Bötticher nem alkalmazta a Sempernél megjelenő a formát továbbvivő anyagátvitelt (*Stoffwechsel*), ahol az ornamentika önálló útra lép. Bötticher számára a strukturális alapforma (*Kernform*) kifejeződése az ezt funkcionálisan segítő és mindig az adott építészeti elemhez kapcsolódó művészeti formában nyilvánul meg (*Kunstform*)¹⁸⁰. A *Kunstform* szerepének tisztázása a *Kernform*hoz képest Sempernél kiemelt jelentőségűvé válik. Bötticher hatása Semper saját elméletének szimbolikus irányba való elmozdulásában vitathatatlan¹⁸¹. Sempernél a művészeti forma technikákon és anyagokon keresztüli vándorlása (*Stoffwechsel*)¹⁸² válik általános és kozmikus érvényűvé saját *Bekleidungstheorie*-jában (*Prinzip der Bekleidung*; beburkolás/ felöltöztetés elmélet), ahol a művészi forma egységre lép az alapformával¹⁸³. Semper a legősibb, univerzális (technikai és művészi) formának a csomót (*Knoten*) és az azt alkalmazó és összekötő, varrást (*Naht*) tartotta, amelyből létrejön az anyagokon (textil, kő) tovább vándorló ornamentális dísz. A stílust tehát az őt alkotó anyagok befolyásolják, azok függvényeként is értelmezhető. Semper számára a kiindulópont az iparművészet, amelynek az építészet is egyfajta „következménye”. Semper tehát plurális megközelítéssel kezeli a magas és „kis” művészeteket (*high and applied arts*), ezért is lesz (meghaladni kívánt) kiindulópont majd a századvégen Riegl iparművészetre fókuszáló elméletéhez (*Stilfragen*, 1893) és Aby Warburg etnográfiai irányú ornamentika kutatásaihoz egyaránt. Semper érvelése kortársaihoz képest egy teljesen új művészettelfogás kezdeteit jelentette, melynek elméleti alapjait a londoni School of Design-ban tanítással töltött három év során fejlesztette tovább. Semper európai kultúrákon és a megszokott technikai elemzéseken túlra kiterjesztett stílus fogalmának gyakorlatibb leírása valósult meg a vele azonos tanszéken tanító kollégája Octavius Hudson (?-1874) előadásain. A londoni School of Design hallgatói számára

¹⁷⁹ Bötticher példaként a dór kymá-t említi, amelynek teher alatt meghajló levelei a súly megtartásának funkciója mellett szimbolikusak is. Bötticher, Karl: *Die Tektonik der Hellenen (Textbd.1): Einleitung und Dorika*, Potsdam, Riegel, 1852. Textbd. 1, 28–37. Később Semper idézi is ezt a részt forrásmegjelölés nélkül. Utóbbiról lásd: Gnehm 2021/a, 182, 499.

¹⁸⁰ Bötticherre, Schopenhauer is hatással volt, akinek az építészetben az erők konfliktusáról kifejtett nézete mely szerint teher (a gravitáció, mint akarat) és az ellene küzdő támasz erőinek konfliktusa az építészet lényege, Böttichernél a mechanikai erőket kifejező szimbolikus formák elképzelésére hatott. Semper–Mallgrave, 2004. 39–40.

¹⁸¹ Mallgrave, 1996, 222.

¹⁸² Semper, Gottfried: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde (Band 1): Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*. Frankfurt a.M., 1860, 234–238. Az első kötetben többek között szobrászati példán ismerteti az anyag metamorfikus átalakulást, az üreges fa bálványtól az öntött szobrokig; maga az üreges alapforma (típus) azonban változatlan, csak a technikák változnak.

¹⁸³ Semper szerint ennek legmagasabb szintű megnyilvánulása a görög polychromiában, tehát az ornamentikában valósul meg. Fő művében a *Der Stil* első kötetében, egy hosszú történeti leírásban elemzi az egyes stíluskorszakokat ilyen szempontból. A görög polychromiáról szóló rész: *Der Stil* 1860, vol. I, 438–479. erről lásd még: Harry Francis Mallgrave – Joseph Rykwert – Gottfried Semper: *London Lecture of November 11, 1853*. RES: Anthropology and Aesthetics 6 (1983). 30–31. *Továbbiakban*: London Lecture of November 11, 1853.

Hudson, akire Semper nagy hatással volt, 1854-ben több előadást tartott¹⁸⁴, amelyekben felsorolta a legfontosabb stíluskorszakokat és a formatervezési szempontok figyelembevételével osztályozta azokat. Dresser később saját 1862-es művében az *Art of Decorative Design*-ban csak részben követte Hudson felsorolását, amely a funkcionalitás szempontjait kiemelve az egyiptomi művészettől a klasszicistaig sorolta fel stíluskorszakokat. Dresser jelentősen kibővíti és többek között Semper és Owen Jones hatására dolgozza ki saját stílusfogalmát, amikor a szellemi erő megtestesülése alapján osztályozza az *Art of Decorative Design* (*Továbbiakban: AOD*), Fokozatok a díszítőművészetben című fejezetében a stíluskorszakokat¹⁸⁵.

Összefoglalva tehát a fentieket: Bötticher saját Kernform-Kunstform fogalompárra épülő egyszerre funkcionális és szimbolikus tektonikai elméletét építészeti példákkal illusztrált fő művében a *Görögök építészetében* demonstrálta, az itt kifejtett nézetek közül Semper többet átvett 1853-tól tartott londoni előadásaiban. Így tehát Sempert szimbolikus elemekre fókuszáló stílus elméletének kidolgozásában inspirálta a frissen ért Bötticher hatás és mindez együttesen csapódik le az ekkor Semper előadásainak hallgatóságához tartozó Christopher Dresser formálódó fogalmi rendszerében. A következőkben Dressert tanulóévei alatt ért Bötticher-Semper hatás néhány összetevőjét szeretném alaposabban megvilágítani.

3.2.2. Bötticher illusztrációjának hatása

Dresserre az őt a londoni School of Design-ban tanító fentebb említett William Dyce-on¹⁸⁶ és Semperen keresztül is hatottak Bötticher művészi formát és funkcionalitást összekapcsoló nézetei. Dyce a hallgatók számára oktatási segédanyagként kiadott könyvében (*Drawing-book of the School of Design*, 1842-43), a sematikus alapformák gyűjteményét adta (**3. kép**), melyeket a hallgatóknak gyakorló rajzolások során kellett kitöltenie „beburkolnia”, a „szépség bevonatával”¹⁸⁷. Dyce könyvében a rajzok görög ornamentikára épültek, illetve Schinkeltől és Raffaelltól is vett át motívumokat¹⁸⁸, tehát a klasszikus formák közvetítésére törekedett.

¹⁸⁴ Octavius Hudson előadásainak címét: *The Analogy of Ornaments' and 'The Analysis of the Styles'*, és a Hudson által preferált stíluskorszakok felsorolását említi Halén; Halén 1993, 23.

¹⁸⁵ Chapter III.: Grades In Decorative Art, lásd: AOD 34-41. Ezt fejleszti tovább az 1871-es Ornamentika, mint magas művészet címen tartott előadása, ahol a tisztán ideális ornamentika (*pure ideal ornament*) lesz a legmagasabb rendű kategória. Erről lásd még a 4.4.2. és a 737-740. lbj-eket. Dresser Sempert és Hudson egyaránt tanárként említi 1871-es előadásában.

¹⁸⁶ Dyce tanári tevékenységéről lásd még a 3.1. pont 45. o.

¹⁸⁷ Waenerberg, 102. Waenerberg kiemeli, hogy Dyce könyvének bevezetésében (William Dyce, *Drawing-book of the School of Design*, London 1842-43) megemlíti a természet anatomizálását (Waenerberg, 110), és főbb típusainak megismerését (Waenerberg, 102).

¹⁸⁸ Waenerberg, 91.

Mindezek érezhetően rokonságot mutatnak Bötticher ornamentika felfogásával, aki Dyce könyvének megjelenésekor, az 1840-es évek elején már főművén a *Tektonik der Hellenen* kötetein dolgozott. Azonban Dyce korábban már találkozott Bötticherrel a berlini Gewerbeinstitut-ban 1837-ben, amikor Bötticher az ornamentika képzést segítő írásait szerkesztette.¹⁸⁹ Bötticher 1838-as szimmetrikus növénymodelleket ismertető tankönyve Dyce mellett Owen Joneson keresztül is¹⁹⁰ bekerült a londoni School of Design könyvtárába, melyet Dresser a képzés során megismerhetett. Csakúgy, mint Bötticher fő művét az 1844-52 között megírt *Tektonik der Hellenen*, amely két szöveg és egy kiegészítő illusztrációs kötetből állt. Utóbbi Dresser saját későbbi oktatási segédanyagként használt tablóra is hatással volt. Bötticher könyve a „hellén épületet ideális, művészi felépített organizmusnak”¹⁹¹ tekintette, nagy hangsúlyt fektetett az épületek átkötő tagozataira. Ennek egyik legfontosabb példáját a dór kymában látta, amely egy olyan alátámasztó tagozat (erőket vezető mechanikus elem, vagyis Kernform) amely szimbolikus elemet, vagyis a teher alatt meghajló levél profilozást tartalmaz (*Kunstform*). Bötticher a dór kymát „a konfliktus szimbólumaként” „varratként”, csomópontként (*Junktur*) azonosítja. Mint fentebb említésre került, ez a funkciót is kifejező szimbólum az, amelyet Semper is átvesz 1853-as előadásaiban miután olvasta Bötticher könyvét¹⁹². Böttichernél a *biologizmus* szimbolikáját láthatjuk, ahogy az élőlényként felfogott épület metamorf jellemzőkkel bír. Bötticher a különböző díszített tartóelemek között egy hengeres oszlopot *Heracleum sphondylium* növényként ábrázol, melynek „szára” és „levéllyele” jól képviseli a növényi szárak terhelhető és tartó funkcióját¹⁹³.

¹⁸⁹ Waenerberg 104.a mű címe: Bötticher C[arl] W.: *Dessinateur-Schule. Ein Lehrkursus der Dessination der gewebten Stoffe, als Handbuch für den Lehrer so wie als Leitfaden für den Selbstunterricht*. Auf Veranlassung des Ministeriums der Finanzen und des Handels, Berlin 1839. Dyce 1837-es berlini utazáskor nemcsak Bötticherrel, hanem Schinkellel is találkozott.

¹⁹⁰ Jonesnak tulajdonában volt Bötticher Ornamentenbuch-ja (*Ornamentenbuch zum praktischen Gebrauch für Architekten, Decorations- und Stubenmaler*, Berlin 1834-1844), erről lásd: Waenerberg, 92. Bötticher a *Tektonik der Hellenen* 1852-es kiadásának előszavában kifejti, hogy fontos rendszerezni „a díszítő formákat, amelyek mintegy ennek a nyelvnek az ábécéjét alkotják” (*Die Tektonik der Hellenen*. Potsdam 1852, Erster Band, Erstes Buch, Vorwort X.), ezzel nyelvtani szimbolikát kapcsol az ornamentikához, amellyel valószínűsíthető, hogy hatással volt Owen Jonesra.

¹⁹¹ Waenerberg, 59.

¹⁹² Lásd a 178-lbj-t.

¹⁹³ Bötticher, Karl: *Die Tektonik der Hellenen, Einleitung und Dorika*, Potsdam, Riegel, 1852, 38-39. Bötticher, Karl: *Die Tektonik der Hellenen (Tafelband 2)* Potsdam, Riegel, 1852. Tafel XIV. Abb.11. Herakleum száráról, mint az oszlop ideális analógiájáról és Bötticher szerepéről lásd még: Waenerberg 60. Adolf Loos 1922-es Chicago Tribune Tower pályázatra benyújtott dór oszlopot felhőkarcolóként ábrázoló pályázati rajza a téma XX. század elején való újbóli megjelenését jelenti ekkor már az ornamentika „meghaladását” képviselő és azt a tiszta formával helyettesítő Loostól. Loos kísérlete a francia forradalmi építészettel is rokonítható ugyanakkor az oszlop felnagyítása a pop art-ot is előlegzi. A témában lásd: Worbs, Dietrich: *Nah und fern: das "Chicago Tribune - Projekt 1922 von Adolf Loos*. Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná, 35-36 (30-31), 89-99, 1986-1987. <https://digilib.phil.muni.cz/node/23135> (Utolsó letöltés 07/09/2025).

(10-11. kép). Semper öntött vas oszlopokat ábrázoló (datálatlan) rajzán mindezt hasonló módon értelmezi¹⁹⁴ (12. kép).

A két funkcionális elemet, vagyis a szárát és a levélgyeget összekötő, átkötő elem Dressernél is hangsúlyos, mivel oktatáshoz használt rajzán a növények morfológiai felépítését követi, amely a kannelúrozott görög oszlopok organikus (élő) szerkezetével állítható párhuzamba. Véleményem szerint Bötticher Dresserre közvetlenül és nemcsak Semperen keresztül hatással lehetett, hiszen Dresser ismerhette Bötticher illusztrált kötetét. Ezzel kapcsolatban mindenképp érdemes az 1854-1856 között az általa készített és a Marlborough Houseban tartott előadásaihoz használt oktatói diagramok közül az egyik tablót kiemelni, amely Bötticherhez hasonlóan (12. kép) a Heracleum szárát használja fel illusztrációként (13. kép)¹⁹⁵.

Ezeket az ábrákat Dresser az itt tárgyalt „*A tudomány és a díszítő művészet kapcsolatáról*” (On the Relation) szóló előadással párhuzamosan, később felhasználta az Art Journal botanikát és művészetet egyesítő cikksorozatában is, ahol a szerkezeti alapelvek (*constructive principle*) példaként ismerteti¹⁹⁶. (14. kép).

Dresser számára tehát hangsúlyos a növény szárának ez az organikus funkcionalitása:

(...) azt az erős tendenciát képviselik, amely a természet részéről megnyilvánul, hogy elrejtse az egybefüggő szervek tényleges egyesülési pontját¹⁹⁷

Az oktatáshoz felhasznált rajz címében (Union of Leaves with Stem; a levelek és a szár egyesülése) utal Dresser párhuzamosan zajló botanikusi tevékenységére, amely a növényi formák egységét és az egységet, mint szervezőelvet bizonyítja, valamint a szárát írja le ennek kifejeződéseként.¹⁹⁸ Dresser oktatáshoz használt ábrái között olyan növényi szárak „oszloptörzsek” alaprajzait, is közli melyeknek metszetei dekoratív mintaként is alkalmazhatóak. (15-16. kép) Az építészeti formákat inspiráló növényi szárak és dekoratív keresztmetszeteik a századforduló

¹⁹⁴ Semper *Bekleidungstheorie*-ja is alkalmaz növényi analógiát, hiszen a növények szerkezetének, üreges felépítése felismerhető például a „héjjal” beburkolt, vagyis a fa magot vassal körbe vevő szobrászati példákban. Waenerberg 74-75., Herrmann 142-143.

¹⁹⁵ A Heracleum és Angelica a zellerfélékhez tartozik, egymással rokonságban állnak Dresser mindkét típusból hoz példákat. Dresser eredeti illusztrációit tematikusan feldolgozó Santos által összegyűjtött tablók közül lásd: Santos 2019,157.24. ábra. A Bötticher által az illusztrációban közölt Heracleum sphondylium-ot Dresser tehát ugyanúgy példaként hozza, valamint az Angelica archangelica is szerepel Dressernél. Ezek a példák egyaránt növényi szár és az oldallevelek egyesülését és tartó funkcióját hangsúlyozzák, különös tekintettel a terhet átadó egyesülési pontra (levélgyeget) illetve annak rejtett ugyanakkor organikus és funkcionális a növény egységes felépítését nem megtörő átmenetiségére. Botany, 19 (1857). Part. VI.341., Botany, 20 (1858). Part. IX.294. Lásd még: Waenerberg 60., Santos, 2019,163-164.

¹⁹⁶ Botany, 20 (1858). Part. IX. 293.

¹⁹⁷ (...) that there is a strong tendency manifested on the part of nature to hide the actual point of union of contiguous organs (...) Botany, 19 (1857). Part. VI. 341.

¹⁹⁸ Ezzel kapcsolatosan lásd a 3.4.4-et.

művészetére is hatottak. Véleményem szerint Dresser, Bötticher hatását mutató botanikai diagramjainak ismerete is kimutatható Moritz Meurer (1839-1916) 1909-es kötetének illusztrációin¹⁹⁹. *A díszítő- és növényformák összehasonlító elmélete, különös tekintettel az építészeti-művészeti formák fejlődéstörténetére* című kötetében Meurer ismerteti az oktatásban felhasznált szemléltető ábráit, amelyek a növényi szárazakat oszloptörzsekhez hasonlítják (kannelúrozott felület, eltérő keresztmetszetű oszloptörzsek, **17. kép**). Meurernél, Bötticher közvetlen hatása mellett (**11. kép**) Dresser axonometrikus keresztmetszeteket ábrázoló lapjának (**16. kép**) hatása figyelhető meg a növény szárának ábrázolásakor. (**18. kép**)

Meurer a századforduló művészete felé közvetítette Bötticher és Semper építészeti és növényi formák analógiájára épülő tanításait véleményem szerint Dresser botanikai diagramjainak ismeretében²⁰⁰. Meurer az ornamentális formákban megjelenő kristályos formákat is megjelenítő növényi életerő művészi hatását is hangsúlyozza,²⁰¹ amely a századforduló neovitalizmusának Dresserrel összefüggő művészeti vonatkozásainak egyik kiindulópontja.

Azonban nemcsak az építészeti *alapformákkal* foglalkozó művek (Bötticher, Semper) voltak hatással tanulóévei során Dresserre, hanem az iskola könyvtárában lévő botanikai művek is. Ezek közül itt most csak egy az alapformákat botanikai szempontból ábrázoló műre térek ki – az eddigiekhez kapcsolódva, vagyis építészeti kötődése miatt – mivel a téma bővebb botanikai hatásokat ismertető leírása majd a disszertáció 3.3. fejezetében kerül sora.

Goethe botanikai tanácsadójaként is ismert a jénai kötődésű orvos és filozófus, August Johann Georg Karl Batsch (1761-1802), akinek vitalista botanikát hirdető könyve 1801-ben jelent meg. *A növényvilág természetrajzának alapvető jellemzői (Grundzüge der Naturgeschichte des Gewächs-Reichs*, Weimar 1801) az egyik legnépszerűbb, a növényi

¹⁹⁹ Meurer, Moritz: *Vergleichende Formenlehre des Ornamentes und der Pflanze, mit besonderer Berücksichtigung der Entwicklungsgeschichte der architektonischen Kunstformen*. Dresden, G. Kühnmann, 1909. (A díszítő- és növényformák összehasonlító elmélete, különös tekintettel az építészeti-művészeti formák fejlődéstörténetére.) Durant csak egy illusztrációt mellékel Meurer-től az 1896-os *Pflanzenbilder Ornamentale*-ből (Durant, 1986, 60; 2.113 ábra. *Smyrnium oliastrum* ami helyesen; *Smyrnium olusatrum*) azonban tévesen 1910-es évszámot jelez az illusztrációt tartalmazó kötet kiadási éveként, melynek címe és kiadási éve helyesen; Meurer, Moritz: *Meurers Pflanzenbilder, Ornamental verwerthbare Naturstudien für Architekten, Kunsthandwerker, Musterzeichner*, Dresden, Kühnmann, 1896. Durant egyetlen sorban említi, hogy Meurer hasonlóan alkalmazza a növényi formák ábrázolását egyik rajzán, mint Dresser (Durant, 1986, 60.), azonban Durant nem fejti ki Meurer kötetének Bötticher-el való összefüggését. Waenerberg ismerteti Meurer írásainak századfordulóra tett hatását azonban ő sem fejti ki a Bötticherrel való összefüggést (Waenerberg, 70-74), ugyanakkor ismerteti Goethe metamorfózis tanának hatását Meurerre, illetve Meurer tanítványát, a növény-morfológiát a fotózással összekapcsoló Karl Blossfeldtet (1865-1932) is említi. Waenerberg, 73-74. Meurer azonban többször hivatkozik Bötticherre, utal a *Tektonik der Hellenenre* (Meurer 1909. 507,515-516) és illusztrációkat is vesz át Böttichtertől. Meurer 1909.297,369,476,523,574. Meurer ahogy Dresser is több művében foglalkozik a növényi formák művészi vonatkozásaival, oktatásban betöltött szerepével. A Dresser által alkalmazott virágos növény és rügy-ábrázolások, botanikai diagramok hatása Meurer-re további kutatás tárgya lehet.

²⁰⁰ Meurer a Deutscher Werkbund felé is közvetítő szereppel bírt, elsősorban Behrensre volt hatással, aki felhasználta Meurer oktatási módszereit.

²⁰¹ Meurer 1909, 258.

formákat, alaptípusokat ismertető tankönyv volt²⁰², olyannyira, hogy a természeti minták alaptípusait kereső építészek figyelmét is felkeltette, köztük Schinkelét²⁰³.

Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) közvetlen összekötő kapocs az 1800 körüli generáció morfológiai, botanikai, etnográfiai alapformákat kereső szereplőivel (Humboldt, Goethe) hiszen többször is találkozott és együtt dolgozott velük. Schinkel, a Goethe által a Növények metamorfózisában leírtakat építészeti dekorációs programban valósította meg²⁰⁴. Schinkel, Bötticher mestereként és Semper pártfogójaként, fontos inspirációt jelentett mindkettőjüknek. Schinkelnek a szerkezetet a művészi összetevővel kiegészítő álláspontjával rokonítható Bäscht vitalista botanikájának állásfoglalása, ugyanis Bäscht így írt az alapforma (*Hauptmuster*) kapcsán:

(...) a legkülönbözőbb formák alatt is elrejtendő egy főminta (...) ²⁰⁵

Ha a fentebbiekben vázolt morfológiai törekvéseket összefoglaljuk, akkor kimutatható, hogy az 1800 körüli generáció tovább élő hatása több egymást inspiráló főbb irányban is jelen van az 1850 körüli években. Az *egység* keresésére való törekvés (Cuvier, Humboldt, Goethe) egyaránt megjelenik az építészeti formák *alaptípusainak* leírásában (Schinkel, Bötticher, Semper) ahogy a botanikai illusztrációk terén is (Bäscht, Braun, Dresser). Azonban az egységes formát mozgató és a romantikus tudományokhoz is kapcsolódó háttérő fogalmát is megtalálhatjuk a Dressert inspiráló szerzők írásaiban, a továbbiakban ennek a vitális tendenciákkal való kapcsolódási pontjait vizsgálom.

3.2.3. Az erőfogalom. Bötticher, Semper, Dresser

(...) a növényi ornamentika a struktúrát organizmusként teremti újra (...) ²⁰⁶

²⁰² Bäscht, August Johann Georg Karl: *Grundzüge der Naturgeschichte des Gewächs-Reichs. Ein Handbuch für Lehrer auf Gymnasien, und für Naturfreunde zum eignen Unterricht.* Weimar: Verlag des Industrie Comptoirs.1801. (A növényvilág természetrajzának alapvonásai. A kézikönyv a gimnáziumok tanárai és a természetkedvelők számára saját okulásukra). Bäscht vitalista botanikai gondolkodása megtalálható 1801-es könyvében, ahol az életerő (*Lebenskraft*) jelenléte adja a magyarázatot többek között a növényi nedvek (*Pflanzensäfte*) működésére. Bäscht,12,48,129-135.Bäscht tankönyve a népszerűsítő irodalomhoz tartozott, ugyanakkor a morfológiai sémák és a rézmetszetes illusztrációi miatt hímezési és festészeti mintakönyvként is alkalmazható volt. A témáról lásd még: Kuchler, Sina – Wissemann, Volker: *Botanik für Frauenzimmer.* In: Untersuchungen zur Popularisierung von Botanik im Raum Weimar/Jena um 1800. Haussknechtia – Mitteilungen der Thüringischen Botanischen Gesellschaft. (10) 2004,299-330.

²⁰³ Waenerberg, 56.

²⁰⁴ Bergdoll, Barry: *Karl Friedrich Schinkel: An Architecture for Prussia.* New York, Rizzoli, 1994.148-149,205-208. Waenerberg, 55.

²⁰⁵ (...) ein Hauptmuster unter den verschiedensten Gestalten, verborgen sein könne (...) idézi; Waenerberg 87. Bäscht-csal összefüggésben a disszertáció 3.4.5. pontjában alaposabban ismertetem Dresser artsitic botany rajzait, köztük az 1859-es *Egység a Sokféleségben* (Unity in Variety) látható ideális növény (ideal Plant) ábrázolására Bäschnak közvetlen és közvetve Alexander Braunon keresztül kimutatható hatását. Lásd 620. lbj-t.

Böttichernél megjelenik – a romantikus természetfilozófiákra is jellemző – a természettel összekapcsolt és a művészi tevékenységet irányító és formáló teremtő elv:

*A hellén tektonika elve bizonyíthatóan teljesen azonos a teremtő természet elvével: minden tárgy fogalmát annak formájában fejezze ki. Egyedül ebből az elvből fakad a forma törvénye, amely magasan az alkotó szubjektum egyéni akarata fölött áll, határai közé zárja az egyetlen igaz, a legmagasabb szabadságot, és kimeríthetetlen forrást nyit az invenció számára.*²⁰⁷

Semper 1850 őszen írott művének²⁰⁸ tanulságait levonva ezt a témát bővítette – a közben megismert Bötticher mű által inspirálódva – az 1853 tavaszán kidolgozott előadásában és az 1854-es *On Architectural Symbols*-ban²⁰⁹.

A következőkben Semper 1853 tavaszán tartott előadására fogok alaposabban kitérni, ugyanis az előadásnak a hatása több ponton is kimutatható Dresser itt tárgyalt 1857-es *On the Relation of Science and Art* című előadásának szövegében, valamint számos következménnyel járt Dresser fogalmi rendszerére és művészetére, ezért későbbi írásainak releváns részeivel is összevetem.

Sempernek *Az iparművészet különböző ágainak egymáshoz és az építészethez való viszonyáról szóló előadások /vázlata (On the Relations of the Different Branches of Industrial Art to Each Other and to Architecture/ Entwurf zu den Vorlesungen über die Beziehungen der verschiedenen Zweige der industriellen Kunst zu einander und zur Architectur)* címen ismert, angolul tartott előadásának kéziratos szövege, publikált formában jóval később és hibás összeállításban jelent meg németül²¹⁰.

²⁰⁶ (...) das Pflanzenornament die Struktur zu einem Organismus umschafft (...) Der Stil, vol. 1, 1860, 386.

²⁰⁷ *Princip der Hellenischen Tektonik ist nachweisbar ganz identisch mit dem Principe der schaffenden Natur: den Begriff jedes Gebildes in seiner Form auszusprechen. Aus diesem Principe allein entspringt ein Gesetz der Form, welches hoch über der individuellen Willkür des werktätigen Subjektes steht, innerhalb seiner Grenzen die allein wahre, die höchste Freiheit einschließt und der Erfindung eine unversiegbare Quelle eröffnet.* Bötticher, Karl: *Die Tektonik der Hellenen (Textbd. 1): Einleitung und Dorika*, Potsdam, Riegel, 1852, XIV. (Kiemelés tőlem – G. P.)

²⁰⁸ Ez volt a Londonban befejezett, német nyelven írt „*Az építészet négy eleme*” (*Die vier Elemente der Baukunst*. Braunschweig, Vieweg, 1851) melyben először vetette fel az építészetet meghatározó iparművészethez köthető alapvető, archetipikus formákat (*Urmotiven*): tűzhely (kerámia, fém), a tető (famunka), az alapozás (falazat) és a fal (textilművészet, „ruházat”). Sempernek fontos inspirációt adott a der Stil-ben kidolgozott elméletének későbbi finomításához az 1851-es londoni világkiállítás melynek szervezésében közreműködött és ahol az alapformák kézzelfogható példáit ismerte fel többek között az ott kiállított karibi kunyhóban, A londoni világkiállítás Dresser tanulóéveinek legfontosabb iparművészeti élményét jelentette.

²⁰⁹ Semper-Mallgrave, 2004.40. Lásd az előadás szövegét: Gnehm 2021/a, 177-189.

²¹⁰ A későbbi kiadásokban több ekkor tartott előadása más töredékekkel is ki lett egészítve; az itt elemzett májusi előadás elsődleges címe, melyet fia Hans Semper adott az előadásnak a későbbi német fordítás kiadásakor majd Mallgrave is átvett és november 11.-i előadásként datált: *Entwurf eines Systems der vergleichenden Stillehre* (Outline for a System of Comparative Style-Theory) In: London Lecture of November 11, 1853, 23. Az előadást szintén ehhez a dátumhoz kapcsolja, részben eltérő címmel Wolfgang Herrmann: *Draft for a system of a comparative theory of style*. Herrmann, 278. Azonban az elmúlt évek kutatásának eredményeként 2021-ben a teljes kéziratos Semper hagyaték feldolgozásra került, ahol az eredeti Semper által írt kéziratok helyes sorrendjét sikerült helyreállítani és az „Outline/Entwurf” szövegről kideríteni, hogy két különböző kézirathoz és az év elején (május 20.) tartott nyitó

Semper csak 1852 őszétől tanított rendszeresen a londoni School of Design-ban, de ez a tavasszal tartott bemutatkozó alkalom volt az első nyilvános előadása a Marlborough House-ban, amely ekkor az intézményhez tartozott. Az előadást esti időpontban, belépőt fizető közönség előtt, de az iskola hallgatói számára ingyenesen tartották meg.

Semper itt fogalmazta meg először az angliai hallgatóság számára analógiás, Ősformát kereső koncepcióját, levonva a már megjelentetett első összefoglaló írásoknak (*Die vier Elemente der Baukunst*, 1851. *Wissenschaft, Industrie, und Kunst*, 1852²¹¹) a tanulságait és előkészítve az életművet betetőző későbbi két kötetes művet (*Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*, 1860-1863). Mivel ez az 1853 májusi évadnyitó előadása igazi esszenciáját jelenti Semper elméletének, érdemes alaposabban is kitérni néhány részletére – illetve összevetni Semper más előadásaival – hiszen több összetevője is hatással volt a hallgatóság soraiban helyet foglaló tanítványára, Christopher Dresserre.

Elemzésem a disszertáció adta keretekhez igazodik amikor Semper Ősformákat kereső gondolati rendszerén belül, a romantikus tudományokkal rokon – tehát véleményem szerint – vitális összetevőkkel is rendelkező sajátos, materializmuson túli, *Őstípus* és *erő* fogalmakra koncentrálok.

Semper 1853-as májusi előadását egész művészetelméletének egyik fő újdonságával kezdi, amikor a Darwin előtti biológia, alaptípust (Goethe – Carus: Ősjelenség /Urphänomen; Oken; Ősállat/Urtier) kereső elméleteihez hasonlóan, a természettudományos módszer művészeti formákkal analóg módon való alkalmazását javasolja:

Ha megfigyeljük a természetnek ezt a mérhetetlen változatosságát és gazdagságát, annak egyszerűsége ellenére, nem feltételezhetjük-e analógiásan, hogy ez majdnem ugyanígy lesz a kezünk alkotásaival, az iparművészet alkotásaival is? Ezek a természethez hasonlóan néhány alapvető Idea által kapcsolódnak össze, amelyek legegyszerűbb kifejeződései a *típusokban* vannak. (...) ²¹²

előadáshoz tartoztak, amelyet a korábbi kutatás nem ismert fel. Az eredeti előadás Semper hagyatékban fennmaradt címe és datálása helyesen: *On the Relations of the Different Branches of Industrial Art to Each Other and to Architecture. Entwurf zu den Vorlesungen über die Beziehungen der verschiedenen Zweige der industriellen Kunst zu einander und zur Architectur* 1853. május 20. Erről lásd: Gnehm, 2021/a, XIII-XIV, XXIV. Elemzésemben ez utóbbi kötet szövegkritikai kiadásban feldolgozott forrás szövegeire támaszkodtam, ahol az eredeti kéziratban látható „Semper-féle” angol helyesírás szabályai érvényesek.

²¹¹ Gottfried Semper: *Wissenschaft, Industrie und Kunst: Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühles, bei dem Schlusse der Londoner Industrie-Ausstellung* / von Gottfried Semper. London, den 11. October, 1851. Braunschweig, Vieweg, 1852. Eben a művében is megjelenik a Grundform-t alakító, átalakító elemek felvetése belső (anyag, eszköz) és külső (éghajlat, szokások) összetevői. Semper, 1852.16.

²¹² (...) If we observe this immense variety and richness of nature notwithstanding its simplicity may we not by Analogy assume, that it will be nearly the same with the creations of our hands, with the works of industrial art? They are like those of nature, connected together by some few fundamental Ideas, which have their simplest expressions in

Itt érdemes megjegyezni, hogy Semper 1850-ben Londonba érkezésekor magával vitte Humboldt Kosmosának az akkorra már megjelent első két kötetét²¹³, ami fontos olvasmánya volt. Semper úgy hivatkozik Georges Cuvierre (1769-1832) és Alexander von Humboldtra (1769-1859) mint akik olyan összehasonlító típus-tani műveket alkottak meg, amelyek még hiányoznak a művészet és különösen az építészet terén, hiszen ezek a könyvek azok, amelyek az analógiás módszert már tartalmazzák:

A Cuvier báró által követett módszerrel analóg módszer a művészetre és különösen az építészetre alkalmazva legalábbis hozzájárulna ahhoz, hogy tiszta rálátást nyerjünk annak egész tartományára, és talán egy Stílus-tan és egyfajta Tematika vagy Módszertan alapját is képeznék ahhoz, hogyan kell alkalmazni és elvezethetne minket, hogy megtaláljuk ennek természetes módját, ami több lenne, mint amit a nagy természettudósok megengedhetnének, hogy fenséges tudományáért tegyen. Ha áttekintjük a művészetéről, és különösen az építészetéről szóló számos művet, hogy ilyen útmutatót keressünk a művészek számára, mint Cuvier könyve az állatvilágról és összehasonlító osteológiája, vagy Humboldt Kosmos című könyve, amelyek iránymutatók a természettudósok számára, amennyiben ezek a könyvek tartalmazzák *a természettudomány összehasonlító rendszerének eszméjét*; nem találunk semmi hasonlót.²¹⁴

Cuvierre már egy korábbi levelében is elismerően utalt, amikor arról írt, hogy a „a Cuvierék, Humboldtok és Liebigék” érdeme, hogy egy új összehasonlító tudományt hoztak létre²¹⁵. Ezzel az analógiát kereső állásponttal, Semper az 1800 körüli romantikus tudományokhoz kapcsolódó generáció tagjai közül a fent említett Cuvier mellett, Humboldtra és a kémiai

types (...) MS 122. Third Version. On the Relations of the Different Branches of Industrial Art to Each Other and to Architecture. In: Gnehm 2021/a,105. *Továbbiakban:* MS 122. Third Version.

²¹³ Az 1845-50 között megjelent három kötetből Semper könyvtárában az első kettő volt meg. Gnehm 2021/a., 412, 544. ezenkívül fennmaradt Semper Londonba magával vitt könyveinek listája, amelyen látható a Kosmos mellett egy Humboldt levelezés kötetet is; lásd itt: Gnehm 2021/a, 212. Semper pályája kezdeti szakaszán az 1820-as évek végén Párizsban töltött évei során azonos szalonba járt Humboldt-al. Erről lásd: Hildebrand, Sonja: *Concepts of creation: historiography and design in Gottfried Semper*.11 (2014) Journal of Art Historiography.4.

²¹⁴ A method, analogous to that which Baron Cuvier followed applied to art, and especially to architecture would at least contribute towards getting a clear insight over its whole province and perhaps also it would form the base of a doctrine of Style, and of a Sort of topic or Method, how to invent, which may guide us to find out the natural way of invention which would be more than could be allowed to the great Naturalist to do for his sublime science. If we go through the great number of works on Art, and especially on Architecture in search of such a Guide for Artists, like the Book of Cuvier on the animal Empire and his comparing Osteology, or the Cosmos of Humboldt which are Guides for Naturalists in so far as these books contain the full development of *the Idea of a comparing system of Natural History* we find nothing analogous. MS 122. Third Version,105. (Kiemelés tőlem – G. P.)

²¹⁵ Cuvier összehasonlító osteológiájának módszerét alkalmasnak találja arra, hogy minta legyen a művészet (építészeti) alaptípust kereső törekvéseihez. A levél angol fordítása; Semper, Gottfried: *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, 170.

vitalizmust képviselő Justus von Liebigre²¹⁶ (1803-73) is utal. Utóbbi Dresser egyik legközelebbi mentora és kémia tanára Lyon Playfair (1818-98) mestere volt.

A Semper által említett és másik követendő példaként felsorolt Humboldt kapcsán érdemes ismét Böttichert idézni, aki az építészeti szimbolika dekorativitását a kozmosz szó eredetei jelentése felől határozza meg, vagyis összekapcsolja az ornamentikát és az organikus szemléletet:

(...) a szimbólumok következőképpen az összes tagot egyetlen elválaszthatatlan organizmussá kapcsolják össze. Ez a magyarázó jellemző tehát mintegy csak a tagozatok burka, ugyanannak a dekorationak (κόσμος) szimbolikus attribútuma.²¹⁷

Semper, ahogy Bötticher is tette, Humboldt Kosmosának első kötetét követi²¹⁸, amikor egy későbbi 1856-os előadása elején²¹⁹, a természet *egységét* kifejező tektonika meghatározásakor a szó jelentésének etimológiai magyarázatát adja, ami azért kiemelendő, mert a κόσμος (*kósmos*) szó egyaránt jelenti a díszítést (*ornamnetum, decoratio*) és (világ) rendet:

[A tektonika meghatározása] A tektonika olyan művészet, amely a természetet veszi mintául – *nem a természet konkrét jelenségeit, hanem azt az egységességet [Gesetzlichkeit]* és azokat a szabályokat, amelyek szerint létezik és terem. (...) A tektonika valóban kozmikus művészet; a görög *kosmos* szó, amelynek nincs megfelelője egyetlen élő nyelvben sem, *a kozmikus rendet és a díszítést egyaránt jelenti. A természet törvényeivel való összhang teszi a díszítést művészeti tárggyá; ahol az ember díszít, ott többé-kevésbé tudatosan csak annyit tesz, hogy a természet törvényét nyilvánvalóvá teszi a tárgyban, amelyet díszít (...).*²²⁰

²¹⁶ Liebigről: Lipman, Timothy: *Vitalism and Reductionism in Liebig's Physiological Thought*. Isis 58 (1967)2, 167-185.

²¹⁷ (...) Symbole alle Glieder folgerecht zu einem einzigen untrennbaren Organismus. Diese erklärende Charakteristik ist daher gleichsam nur eine Hülle des Gliedes, eine symbolische Attribution desselben — decoratio, κόσμος. Bötticher, 1852, XV.

²¹⁸ Humboldt a szó jelentésének, etimológiájának teljes történetét feltárja, és rövid meghatározásokban is leírja: A kozmosz a legrégebbi és tulajdonképpeni jelentésében valószínűleg csak ékszer (...); átvitt értelemben rend, az eutaxia, és a beszéd dísz. (Kosmos war in der ältesten und eigentlichen Bedeutung wohl nur Schmuck (...) bildlich Ordnung, für eutaxia, und Schmuck der Rede). Amikor a rómaiak bevezették a görög filozófiai műnyelvet, a görögökhöz hasonlóan a mundus szót, amely eredetileg a kozmosz (női ékszer) szinonimája volt, világra és univerzumra változtatták. (Kosmos war in der ältesten und eigentlichen Bedeutung wohl nur Schmuck bildlich Ordnung, für eutaxia, und Schmuck der Rede). Humboldt, Alexander von: *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*. Bd. 1. Stuttgart u. a., 1845.76,78.

²¹⁹ Semper előadásának címe *Theory of Formal Beauty (Theorie des Formell-Schönen, 1856/1859)* Herrmann ezt egy önálló előadás kéziratának tartja és közli ennek bevezetését *The Attributes of Formal Beauty* címmel. Herrmann, 219-220. Rykwert 1855-re datálja; London lecture of November 11, 1853. 29. A kétféle értelmezésről lásd: Hvattum, Mari: *Gottfried Semper and the problem of historicism*. Cambridge University Press, 2004, 92. Gnehm 1856-ra datálja és a főművet (Der Stil, 1860-63) előkészítő 'Kunstformenlehre' (*Theory of Art Forms*) részének tekinti, lásd: Gnehm 2021/a, XLIII.

²²⁰ [Definition of Tectonics] Tectonics is an art that takes nature as a model – *not nature's concrete phenomena but the uniformity [Gesetzlichkeit]* and the rules by which she exists and creates. (...) Tectonics is a truly cosmic art; *the Greek word kosmos*, which has no equivalent in any living language, *signifies cosmic order and adornment alike. To be in*

Dressernél sok esetben megjelenik majd a későbbiekben a díszítés, ornamens, mint a természeti motívum, díszített tárgyakon megjelenő *leképezése*, stilizált (conventional) módon való ábrázolása, mindez az ő esetében a természettudományos (botanikai) irányultsággal is kibővítve.

Visszatérve Semper természeti törvények, vagyis organikus erők által irányított művészi alapformákat kereső rendszerének (*Urmotive*) inspirációs forrásaira; a *biológiai alapformákat* kereső összehasonlító anatómiát képviselő Cuvier mellett jelentős hatással volt, a geológiai, zoológiai és anatómiai archetipusokat kutató festő és természettudós Carl Gustav Carus (1789-1869) által közvetített goethei világkép (*Urphänomen*). Semper, Carussal még drezdai éveiben ismerkedett meg²²¹. A Carus által leírt gerinces ősfarmák egy *alaptípus* vándorlásával értelmezhetőek²²². Carus hivatkozik Goethe Ősnövény-tanára és a szintén Goethe által használt háttér formáló erőre (*bildende Kraft*) is. Ezenkívül nagy hatással volt rá Lorenz Oken (*Urtier*) és Schelling²²³ metafizikai világ lélek fogalma. Véleményem szerint Semper későbbi kidolgozott alapformákkal és ornamentikus díszek vándorlásával összefüggő *Stoffwechsel theorie*-je sokat köszönhet ennek a fiatalkori drezdai szellemi körnek, ezen belül is elsősorban Carusnak. Az itt felsorolt szellemi hatások mellett sokáig elkerülte a kutatók figyelmét, hogy Semper alapformákat kereső, művészetelméletének fontos összetevője Goethe metamorfózis elméletének közvetlen hatása. A Sempertől fennmaradt források alapos kutatása során ismerté vált, egyik előadásának teljes szövege, ahol saját elméletének eltérő voltát igazolja és védi meg azzal a feltételezéssel szemben, hogy ahhoz a darwini gondolkodás módszerét használta volna mintaként. Később ezt a részt kihúzták a szövegből, amelyben forrásként jelöli meg Goethe természettudományos írásait (*naturwissenschaftliche Schriften*), mint inspirációt²²⁴. Semper építészeti alapformákat – melyek

harmony with the law of nature makes the adornment of an art object; where man adorns, all he does more or less consciously is to make the law of nature evident in the object he adorns. (...). Herrmann, 219. (Kiemelés tőlem – G. P.)

²²¹ Carus, Alexander Humboldt és Goethe-vel is baráti kapcsolatban állt, utóbbi követőjének tekinthető, tíz éven át folytattak levelezést. Semper drezdai köréhez tartozott még és hatással volt rá a kultúrtörténeti etnográfus Gustav Klemm és itt ismertkedett meg Caspar David Friedrich-hel, Ludwig Tieckkel, és Richard Wagnerrel is. Semper – Mallgrave, 2004.7.

²²² Carus ezt az 1828-ban írt *Von den Ur-Theilen des Knochen- und Schalengerüsts*-ben foglalta össze. Idézi: Richards, Robert: *Objectivity and the Theory of the Archetype*. In: Susan Neiman, Peter Galison & Wendy Doniger (eds.), *What Reason Promises: Essays on Reason, Nature and History*. Boston, De Gruyter. 2016. 31.

²²³ Mallgrave, 1996, 159. Carus és a romantikus tudományok egyéb kapcsolódási pontjairól lásd még: Dezső Gurka: *The role of 'dream' and 'unconsciousness' in the progression of Carl Gustav Carus' image of man*. In: Gurka Dezső (szerk.): *Changes in the image of man from the Enlightenment to the age of Romanticism. Philosophical and scientific receptions of (physical) anthropology in the 18-19th centuries*, Gondolat, Budapest, 2019, 173-188.

²²⁴ (...) hogy a régebbi vonatkozó benyomások, *nevezetesen Goethe ösztönző természettudományos írásai*, majd a Geoffroy-St. Hilaire és Cuvier közötti híres vita, amely párizsi diákkoromban csúcsosodott ki, korai és erős hatást gyakorolt rám (...) (...) daß ältere verwandte Eindrücke, *namentlich Goethe's anregende naturwissenschaftliche Schriften*, dann der berühmte Streit zwischen Geoffroy-St. Hilaire und Cuvier der gerade während meiner Pariser Studienzeit zum Ausbruch kam einen frühen und mächtigen Einfluß auf mich übten (...) Waernerberg, 62. (Kiemelés tőlem – G. P.) Az idézett szöveg az 1869. március 4-i *Az építészeti stílusokról (Über Baustile)* című előadás kézírata (Semper Nachlaß, no. 281, fol 4r), melyben Semper a harminc évvel korábbi pályakezdését befolyásoló szellemi

„nagyon kevés és egyszerű archetípusból fejlődik ki”²²⁵ – kereső gondolkodása párhuzamba állítható Goethe művészetet és tudományt összekapcsoló alapformákat kereső morfológiájával²²⁶. Utóbbi megközelítés Semper révén újabb kapcsolódási pontot mutat az 1800 körüli idealista morfológia, botanikai-filozófia összetevőinek az 1850 körüli években való megjelenésével és véleményem szerint párhuzamba állítható az 1800 körüli Naturphilosophie leágazásának tekinthető transzcendentális anatómia/morfológia ekkor megvalósuló angliai zenitjével is²²⁷. Álláspontom szerint Semper archetípust kereső (építészeti/iparművészeti) gondolkodását felerősítette az angliai tartózkodása alatt a transzcendentális anatómia/morfológia erőteljes jelenléte. Ez a két hatás pedig egymást erősítve befolyásolta Dresser pályakezdését, hiszen később iparművészeti tárgyain egymásnak megfeleltethetően, vagyis homológ módon ábrázolta a növényi és kristályos formákat, ahogy az ideális növény (*ideal plant*) is megjelenik írásaiban.

Semper 1853-as májusi előadását tehát a természettudományos alapformákat kutató elődök (Goethe, Humboldt, Cuvier) példájából kiindulva az építészeti formák legősbibbi rétegét keresve arra következtetésre jut, hogy ezt az iparművészeti formákban találhatja meg. Ezért olyan tárgyakat keres „melyeket az élet első igényeihez alkalmaztak”²²⁸.

Ennek érdekében összehasonlítja az egyiptomi és a görög vázákat funkciójuk és formájuk kapcsán. Véleményem szerint mindezt az előadás során több illusztrációval is alátámaszthatta, amely görög és egyiptomi vázák súlypont különbségéből kiindulva, eltérő funkciójú használatukat írta le (**19. kép**). A görög hydra súlypontjának jobb megértését egy bot felemelésnek példájával illusztrálja:

Bárki, aki valaha is próbált már egy botot az ujján egyensúlyozni, rájött, hogy ez sokkal könnyebben megy, ha a nehezebb rész van felül, és ez a kísérlet magyarázza a Görög Hydria alakját (...).²²⁹

Ezek az ábrák nagy hatással voltak Dresserre, aki az 1862-es AOD-ban egy rövid utalással említi Sempert:

hatásokról ír. Waenerberg idézi a fentebb közölt részletet és az egyéb szakirodalmi vonatkozásokat. Mallgrave utal Diltthey 1892-es *Die drei Epochen der modernen Ästhetik und ihre heutige Aufgabe* című írására, ahol Diltthey arról ír, hogy Sempert tartotta az „igazi Goethe utódnak” idézi: Semper – Mallgrave, 2004, 39.

²²⁵ Semper Nachlaß, no. 281, fol 4r; idézi: Waenerberg, 62.

²²⁶ Ezért a művészet, a tudás és a tudomány területén számos kísérletet találunk egy olyan elmélet megtalálására és kidolgozására, amelyet morfológiának nevezünk. (Man findet daher in dem Gange der Kunst, des Wissens und der Wissenschaft mehrere Versuche, eine Lehre zu gründen und auszubilden, welche wir die Morphologie nennen möchten.) Die Absicht eingeleitet (1807). In: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe*, Band 13, 55. idézi: Waenerberg, 62.

²²⁷ Ennek a témakörnek és Dressernél kimutatható következményének részletes kifejtésére a disszertáció 3.4.2-es pontjában kerül sor.

²²⁸ (...) applied on the first necessities of life. MS 122. Third Version, 107.

²²⁹ Any one, attempting to balance a stick on his finger, will find the feat much easier, if the heaviest end is uppermost. This experiment explains the form of the Greek Hydria (...) MS 122. Third Version, 107.

Semper professzor azt szokta mondani, hogy egy nemzet története a vizes korsó formájából olvasható ki. Anélkül, hogy ragaszkodnánk ennek az állításnak a helyességéhez, ha tágabb értelemben vesszük, mégis azt mondjuk, hogy egy ilyen egyszerű használati tárgyból nagyon sokat lehet tanulni; de ehhez az kell, hogy a vizes korsó jól átgondolt tárgy legyen, és tökéletesen megfeleljen annak a célnak, amelyre eredetileg készült.²³⁰

Majd így folytatja:

(...) ha megpróbálunk egy botot úgy egyensúlyozni, hogy a nagyobbik végét az ujjunkon tartjuk, akkor kiderül, hogy a súlynak a tetején kell lennie, és ahhoz, hogy a tárgy stabilan és könnyedén közlekedjen, szükséges, hogy a súlyt jelentősen megemeljük.²³¹ (...)

Azonban Dresser nem jelzi sehol a szöveg további szakaszában²³², hogy átvette Sempertől²³³ az egyiptomi és görög edényformákat szimbolikus és funkcionális alapformákként összehasonlító leírásának nagy részét, illetve a Semper által használt eredeti illusztrációk közül a vázaformákat ábrázolót egy sematizált illusztrációban fel is használta. **(20. kép)**. Ez az eddig felderítetlenül maradt plágium viszont egyértelmű bizonyítékát adja annak, hogy Dresser annak ellenére, hogy nem sokszor és nem túl hízelgően említi Semper-t²³⁴, nemcsak, hogy figyelmes hallgatója volt, de előadásait, illetve azok illusztrációit is alaposan tanulmányozta²³⁵.

²³⁰ Professor Semper used to say, that the history of a nation can be read in the form of the water-vessel. Without insisting upon the accuracy of this assertion when taken in its wider significance, we yet say that a great deal may be learned from such a simple utensil; but in order to this, the water-vessel must be a well-considered object, and be perfectly adapted to the purpose for which it has been originated. AOD, 129.

²³¹ if we attempt to balance a stick with one enlarged end on the finger, it will be found necessary that the weight be at the top, and in order that the object ride steadily and easily, it will be necessary that the weight be considerably elevated. AOD 26. pont, 131.

²³² AOD 131-132.

²³³ Halén megengedően ezt írja: Dresser a *The Art of Decorative Design* című művében idézte Semper görög és egyiptomi edényformákról szóló tanulmányait, Halén 1993 I I 9. Azonban mint fentebb említettem nincs szó a szövegben idézetről és idézőjelet sem találunk.

²³⁴ Dresser 1871-es *Ornamentation considered as High Art*, című előadásában, egykori tanárai közül kiemeli Hudson-t és Sempert: „egyáltalán nem értettek a feladatuk gyakorlati végrehajtásához, bár mindannyian csodálatos képességű emberek voltak” Semperről így ír: „mélyreható tudású ember” volt, viszont „rossz helyen volt a fémosztály vezetőjeként” (...) the other two men knew nothing whatever about the practical operation of their duties, though they were all men of marvellous skills. Professor Semper was a man of profound knowledge – a French refugee, but he was certainly a man in the wrong place, in as much as he was not a metal chaser.) Dresser, Christopher: *Ornamentation considered as High Art*. Journal of the Society of Arts, 19, (951) 1871, 225. Durant véleménye szerint Dresser a képzési időszakot hajlamos volt leértékelni, hogy saját későbbi szerepét kiemelje. Durant tévesen említi, (Durant 1993, 138) hogy Semper 1850-től tanított Marlborough House-ban, mert a tanítás csak 1852 őszétől kezdődött.

²³⁵ Az eredeti angol nyelvű Semper szöveg kéziratban maradt egészen fiai által szerkesztett és fordított német nyelvű verzió (*Kleine Schriften*, 1884) megjelenéséig, ahol a fenti illusztrációk is szerepeltek. Azonban az illusztrált szöveg jelentős része már 1863-ban megjelent a német nyelvű *Der Stil* második kötetében is, de ezt Dresser csak saját 1862-es művénel (*The Art of Decorative Design*) később láthatta volna, ezért ennél sokkal valószínűbb, hogy Semper előadásain Dresser mint oktatási segédanyaggal találkozhatott ezekkel a szemléltető ábrákkal az 1853-as tanévben.

Semper 1853-as májusi előadásában a fentebb említett két edényformát kapcsoltba hozza az adott ország vallási és nemzeti jelképeivel, majd a vázaformákból az adott ország későbbi építészeti tagozataira következett²³⁶. Ebből azt vonja le, hogy az építészeti formákat egy korábbi fázisban már megelőzték a gyakorlati művészet (*practical art*) tárgyai és ezekre épült az építészet és a magas művészetek (*Architecture and high art*).²³⁷ Semper arra figyelmeztet, hogy a jelenkor éppen azért került hanyatló fázisba mert már nincs meg ezeknek az összetevőknek (*practical art, high art*) az eredeti összhangja.²³⁸ Ezek után a Stílus definícióját így foglalja össze:

(...) Minden műalkotás egy eredmény, vagy matematikai kifejezéssel élve, egy meghatározatlan számú tömeg vagy erők függvénye, amelyek a megtestesülés változó együtthatói. (...) ²³⁹

Ezeknek az együtthatóknak a felsorolásakor tér rá a műalkotás alapelemeire (*Types of Ideas*), melyek akkor valósulhatnak, meg amikor legjobban követik az alap ideát (*fundamental Idea*).²⁴⁰

A művész hívja elő, és ismeri fel a természet befolyásolta (*based upon certain laws of nature*) ideákat vagy más néven motívumokat, alapvető formákat. A művészi alkotás tehát:

(...) magában foglalja az elemi eszméket, vagy amit a művész a dolgok motívumainak nevez, és azokat a korai formákat, amelyekbe ezek az alapvető eszmék öltöztek²⁴¹.

Ezen a részleten erősen érezhető a fentebb említett Bötticher-féle, Kernfrom-Kunstform elmélet hatása. Semper-nél az univerzális alapmotívumból a fonott csomóból kiindulva jön létre a szövés technikájára épülő elsőként megjelenő elhatároló elem²⁴², a szövött és ornamentálisan díszített szőnyeg, majd maga a fal és a faldíszítés, mozaik, ólomüveg és végül a falfestés. Itt tehát – ahogy Sempernél is az építészeti alapformák keresése során – felmerül Dresser művészi botanikájának is egyik alapvető a romantikus tudományok örökségét képviselő gondolata, vagyis az, hogy a művész képes lehet arra, hogy az ideális alapformát, alaptípust (Dressernél: *ideal plant*) annak variációin (motívumain) keresztül közvetítse.

²³⁶ MS 122. Third Version. 107-108.

²³⁷ Uo. 108

²³⁸ Uo. 108

²³⁹ (...) Every work of art is a result, or, using a Mathematical Term, it is a Function of an indefinite number of quantities or powers, which are the variable coefficients of the embodiment of it. (...) MS 122. Third Version, 108.

²⁴⁰ Uo. 109.

²⁴¹ (...) embraces the elementary Ideas or what the Artist calls the Motives of the things, and the early forms, in which these fundamental Ideas have been clothed. MS 122. Third Version. 109.

²⁴² Ezt az elvet nevezi majd a felület beburkolásának (the principle of Coating/ Prinzip der Bekleidung, amely az alapja a *Bekleidungs-theorie*-nek), amire ezt a kifejezést először a következő tehát 1853 nov. 11.i előadásában fogja alkalmazni. Erről lásd a szövegkritikai kiadásban: Gnehm 2021/a 126,427.

Ezáltal közel kerülve ahhoz, hogy leképezze az *Egység a Sokféleségben* (Unity in Variety)²⁴³ gondolatát.

Mindezt kiegészíti Semper előadásának folytatásában a stílus második Humboldt hatását mutató összetevője, amelyek a helyi és személyes hatásokat jelenti; az adott ország éghajlata, politikai, vallási háttere, a művész személyisége.

Semper arra figyelmeztet, hogy a stílus két fentebb vázolt összetevője (gyakorlati és magas művészet) egyaránt figyelembe veendő egy műalkotás elkészítésekor:

Ezt a kifejezésmodot mindig el kell érni valamilyen mértékben, még a piacra szánt tárgyak esetében is; (...) függetlenül attól, hogy ezek a dolgok a piacra vagy egy adott rendeltetési helyre készülnek.²⁴⁴

Ha ezt követi a művész, akkor tud elérni a nagyfokú szellemi szépség a (*high intellectual beauty*) közelébe, az adott tárgynak ugyanis ezt és a mindenkori alkalmazhatóságot kell képviselnie. Dresser saját ars poeticájában is felfedezhetjük ezt a hozzáállást, melyet meg is valósított elsősorban az életmű harmadik szakaszának funkcionalista tervezőművészeti fázisában.

Ezt követően Semper az „univerzális” stílus, gyakorlati példáit keresve az élőlények és a természeti jelenségek közös alaprajzára utalt (*Ground-plans*) amikor az antik parittyá formájának praktikusságát veti össze a természeti „motívumokkal”:

*Ez az összes halak formája; és a madaraké is, ha testük Alaprajzát vesszük. Ugyanez látható a hulló vízcseppeken és a lángon is ugyanezen okokból. A testek arányai a különleges rendeltetésüknek megfelelően különböznek. Élesek és hosszúkásak, ha a Gyorsaság a választott forma első számú célja, inkább kerek, mint a tojáslécek, ha a céljuk, nagy tömegek hordozása.*²⁴⁵

Ezt az érvelést Semper az *erőfogalom* értelmezésével vezette be, ugyanis a gépek kapcsán kifejti, hogy azok, erők befogadására és adására egyaránt képesek, hiszen a mechanikai erők összefüggenek a természeti erőkkel, mivel azok részét képezik, és mivel (statikus és dinamikus) erőkről van szó ezért azok mindig az egyensúlyi vagy aktív mozgás állapotában vannak (*state of Equilibrium or of active movement*).

²⁴³ Dresser később ezzel a címmel jelentette meg összefoglaló art botany könyvét 1859-ben.

²⁴⁴ This expression is always to be in some measure attained even in an object destined for the market; (...) whether these things be made for the market or for a particular destination. MS 122. Third Version. 110-111.

²⁴⁵ *This is the form of all the fishes; and of the birds, when we take the Ground-plans of their bodies. The same is also evident on the falling waterdrops and on the flame by the same reasons.* The proportions of the bodies differ according to their special destinations. They are sharp and elongated if Quickness is the first aim for a chosen form, they are rather round, like Eggs, if they have the destination of carrying great masses. MS 122. Third Version. 113. Ez az érvelés az antik építészeti tagozatra való utalásával (tojáslécek), ismét a Bötticher féle dór kyma egyszerre szimbolikus és funkcionális leírásnak hatását mutatja.

Ráadásul ezek az erők:

(...) részben ugyanazok, amelyek az ipari műalkotás megtestesülésének feltételeit képezik.²⁴⁶

Azonban a testekre ható erők (gravitáció, súrlódási erő) felsorolása után, felteszi a kérdést, hogy a dinamikusok (Dynamists²⁴⁷) melyik erőt hagyták figyelmen kívül, amikor nem kérdeztek rá arra, hogy milyen erő mozgatja az állati s növényi életet (which is the power of animal and vegetable Life²⁴⁸).

Az erre adott választ érdemes hosszabban idézni, mivel Dresser vitalizmushoz köthető érvelésének is egy fontos összetevőjét jelenti:

(...), de egy erő még mindig elkerülte dinamikusaink vizsgálódásait, ez pedig *az állati és növényi élet ereje. Csak azt tudjuk, hogy a gravitációtól függetlenül, gyakran azzal ellentétesen hat, és hogy ez egy meghatározott erő. Ez az erő hozza létre a természet legérdekesebb alakzatait, és hozzá kell tennünk, hogy minél inkább úgy tűnik, hogy kezünk alkotásai ilyen élő erők eredményei, amelyek a gravitáció és az anyag ellenében hatnak, annál magasabbra kerülnek a művészi teljesítmény skáláján.* De ezen a téren nincs más útmutatónk, mint a saját természetes érzékünk, amelyet a természet- és művészettörténet helyes tanulmányozása segít. Ha végig megyünk az építészet történelmén, és összehasonlítjuk a különböző stílusokat, akkor feltűnik, hogy azok majdnem teljes egészében a statika és a szerkezet nagyon szilárd elvein alapulnak. De csak egyetlen példa van arra, hogy egy nemzetnek sikerült szerves életet adni építészeti formáinak és általában a műalkotásainak. Ez a görögöknél történt.²⁴⁹

A fentiekből következően Sempernél ennek a főművéhez (*Der Stil*, 1860-1863) képest korainak számító londoni előadásnak kéziratában (1853. május 20.) már kimutatható a romantikus tudományok által kedvelt (háttér) *erőfogalom (living forces)*²⁵⁰, melynek szerves (organikus és vitalista) formáló erejét hangsúlyozza:

²⁴⁶ MS 122. Third Version. 112.

²⁴⁷ A világot változó erők rendszereként felfogó irányzat a statikus atomizmus ellentéte.

²⁴⁸ MS 122. Third Version. 113.

²⁴⁹ 24.(...), but one power has as yet escaped the investigations of our Dynamists – which is the power of animal and vegetable Life. We know only that it acts independently of gravity and often in opposition to it, and that it is a defined force. It is by this force that Nature produces its most interesting formations – and we must add, that, the more the works of our hands have the appearance of being results of such living forces, which act against gravity and substance, the higher they stand upon the scale of artistical accomplishment. But on this field we have no other Guides than our own natural feeling assisted by a right study of natural History and of that of art. If we go through the History of Architecture and compare the different styles, it strikes us, that they are almost altogether based upon very sound principles of Statics and of Construction. But there is only one example of a nation succeeding in giving organic life to its architectural formations and to its industrial productions in general. This was the case with the Greeks. MS 122. Third Version.113. (Kiemelés tőlem – G. P.)

²⁵⁰ Ezt a kifejezést használja majd néhány év múlva Dresser is saját vitalizmus fogalmának leírásakor. Lásd: PMB, 24. és a 77. lbj-t.

A görög templomok és műemlékek *nem épültek, hanem nőttek*, nem csak külsőleg díszítettek, mint az egyiptomiaké, növényi és szerves díszek hozzáadásával; formáik olyanok, amilyeneket *a szerves élet hoz létre a gravitációval és az anyaggal folytatott küzdelmében*.²⁵¹

Ami igaz a természetre, az érvényes a művészi formákra is, ha azokat szerves élet élteti, mint a görögök műveit.²⁵²

Ezzel Semper egy olyan történelmin kívüli szerves erők formálta (ős) művészetre hívja fel a figyelmet, ahol a természeti erők és az azt mozgató mögöttes erők elsődlegesek. Azonban ezek az erők az alkotás során fontos, hogy a művész által az anyag szintjén is érzett erőkként (*active power*) legyenek kezelve:

Vegyük az anyagot nem pusztán passzív közegnek, hanem eszköznek, a találékonyság második aktív erejének és eszközének.²⁵³

Semper az 1853-as év során az *Építészeti szimbólumokról* (On Architectural Symbols) tartott előadásában tovább árnyalta az erő fogalmát:

(...) a rugalmas görbék kialakulásának módját, amelyek *az életerő és a gravitáció közötti konfliktusból* erednek. Ezek az ívelt levelek a két erő közötti konfliktus képviselői és szimbólumai, és az építészetben is alkalmazhatók (...)²⁵⁴

Az 1862-es AOD-ban a szerkezeti erők fogalmi háttérét Dresser is hasonlóan kibővíti, amikor így ír a dór oszlopról, amely az életerővel teli élet példájának tekinthető (*energy of vigorous life*):

30.(...) A dór oszlop a legmagasztosabb görög alkotás példája, amely úgy tűnik, hogy az *életerővel teli élet energiájával* emelkedik, és mégis úgy tűnik, hogy olyan súly nyomja, amelyet el kell viselnie; a tengelyen nyugvó, felette fekvő tömeg entháziszt kölcsönöz neki, és a tőkerész ugyanezt a feszességet mutatja. A nyomás elismerése azonban semmiképpen sem sértő, mert az oszlop a ráneheződő tömeg megtámasztásához elegendő erőt mutat, sőt, olyan erőt, amely nyilvánvalóan több mint egyenlő az elvégzett munkával; ezért az oszlopnak a súly által okozott látszólagos feszültsége csak a rendkívül finom ívek és finom szépségű formák kialakulását eredményezi. *Így van ez a görög*

²⁵¹ The Grec temples and monuments *in general are not constructed, they have grown*, they are not merely ornamented by application of vegetable or organic accessories, like those of the Aegyptians for instance, their forms by themselves are such, as *organic life produces, when counteracting and struggling against gravity and Substance*. MS 122. Third Version.113. (Kiemelés tőlem – G. P.)

²⁵² What is true in Nature, has its application also for artistical forms, if they are animated by organic life, like the works of the Greeks. MS 122. Third Version.114.

²⁵³ Take the substance not as a mere passive medium but as a means, as a second active power and vehicle for invention. MS 122. Third Version.114.

²⁵⁴ (...) the mode of the formation of the Elastic curves which result of the *conflict between vital force and gravity*. These curved leaves are representatives and symbols of a conflict between two powers and applicable in architecture (...) Gnehm 2021/a 187. (Kiemelés tőlem – G. P.)

ornamentikával is: mindegyikben felismerhető a természeti törvények működése és az energikus élet megtestesülése, és ez a nyomóerő és az élet közötti harc szinte utánozhatatlan szépséget eredményez.

31. A görögök díszítései kifejezik számunkra a természet törvényeinek pontos ismeretét és a természet szépségeinek érzékelését.²⁵⁵

Később Semper fő művének a *Der Stil*-nek²⁵⁶ az előszavában (Prolegomena) és a korábban 1856 körül írt *Kunstformenlehre* (Theory of Art Forms), című művekben még alaposabban kifejti nézeteit az *erőfogalomról*²⁵⁷.

Semper szerint a formai szépséget három univerzális szervező elv (*Gestaltungsmomente*) alapján, vagyis a szimmetria, arányosság és irány (*Symmetrie, Proportionalität, Richtung*) alapján lehet leírni²⁵⁸. Semper számára a szimmetria, mint *alapforma* kiemelt fontosságú, hiszen a sugárirányú szimmetria felismerhető a szervesetlen létezőkben, mint a *hókristályokban, ásványokban*²⁵⁹. **(21. kép)**. A kristály (erő) középpontja (*Kraftmittelpunkt*) az egységet (*Einheitlichkeit*), míg sugárirányban megjelenő részei a sokféleséget (*Vielheitlichkeit*), fejezik ki.²⁶⁰ Az *Egység a Sokféleségben* gondolata összekapcsolva a *centrifugális-centripetális* (polarizáló) erő szimbolikájával, Goethénél és Dressernél egyaránt alapgondolatként jelenik meg botanikai filozófiájukban. Ezekben a kör vagy gömbformákban Semper szavai szerint: „(...) a

²⁵⁵ 30. (...) we may select the Doric column an example of the most exalted Greek creation, which appears to rise with the *energy of vigorous life*, and yet seems pressed on by a weight which it has to sustain the superincumbent mass resting upon the shaft gives to it turgidity, and the capital manifests the same distension. But the acknowledgment of pressure is by no means offensive, for the column evinces strength sufficient for the support of the superposed weight, yea, strength which is evidently more than equal to the work performed; hence the apparent distension of the pillar by weight only results in the formation of curves of extreme delicacy and shapes of subtle beauty. *It is so with the Greek ornaments there is a recognition of the working of natural law in each, and an embodiment of energetic life*, and this strife between pressure and life brings about beauty almost inimitable. 31. The decorations of the Greeks express to us their keen knowledge of the laws and perception of the beauties of Nature. (...) (Kiemelés tőlem – G. P.)

²⁵⁶ Semper, Gottfried: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik*. 1-2. Frankfurt am Main/München 1860-1863.

²⁵⁷ Mindkét szöveg előzményének a Londonban tartott előadások tekinthetők. A *Kunstformenlehre* az egyik legkevésbé feldolgozott szöveg, amely a „természetfilozófia és az absztrakt esztétika különös keveréke” Hvattum, Mari: *Gottfried Semper and the problem of historicism*. Cambridge University Press, 2004, 88.

²⁵⁸ Semper, Gottfried: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde* (Band 1): Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst. Frankfurt a.M., Verl. für Kunst und Wissenschaft, 1860, Prolegomena XIV.

²⁵⁹ Semper, *Der Stil*. Prolegomena XXIV-XXVII. Hasonló kristályos szimmetria felfogást láthatunk a Semperre véleményem szerint az illusztrációk terén hatással lévő Glaisher szerzőpárosnál **(22. kép)** vagy Haeckelnél. Glaisher illusztrációk először 1855-tavasán jelentek meg amikor Semper még Londonban tartózkodott. Lásd a témáról még a 3.3.12. elsősorban a 433.lbj-t. A növények szárának keresztmetszetét Dresser is alaptípusokra osztotta és díszítőművészeti felhasználhatóságukat vizsgálta. AOD 7. pont, 25.

²⁶⁰ Semper, *Der Stil*, Prolegomena XXIV.

szabályosság minden oldalról abszolút egységessé válik, ezért ezeket a formákat időtlen idők óta az abszolút és önmagában tökéletes szimbólumainak tekintik.²⁶¹”

Semper három típusát különbözteti meg az erőnek: a gravitáció (*allgemeinen Naturkräften der Massenattraktion*), akaraterő (*Willenskraft*) és az életerő (*Lebenskraft*). Utóbbi működési elvéről így ír:

A növényi és állati szervezetek fejlődésében nem lehet nem feltételezni, hogy egy bizonyos erő tevékenykedik, amely egyrészt a természet általános erőitől (tömegvonzás, tömegtaszítás stb.), másrészt az élő szervezetek akaraterejétől *függetlenül hat*, bár mindkettővel konfliktusba kerül, és csak ezen konfliktusok szerencsés kiegyenlítésében rejlik a szerves formák létezése. *A szerves életerőnek ebben a küzdelmében, egyfelől az anyaggal, másfelől az akaraterővel, bontakoztatja ki a természet legcsodálatosabb alkotásait; ez mutatkozik meg a pálmafa gyönyörű rugalmas ívében, amely erőteljesen emeli fenséges levélkoronáját, de ugyanakkor (a korona levelei) egészében és egyes részeiben is megfelelnek az általános gravitációs törvény feltételeinek.*²⁶²

Semper tehát a szerves életerő (*organischen Lebenskraft*) működését a művészi hatással kapcsolja össze. Ez az erő az 1800 körüli vitalisták fizikai erőktől független háttérerő fogalmára emlékeztet, itt azonban a természet művészi összhatásáért felelős erőként jelenik meg.

A pálmalevelek összhatásának és az életerő összekapcsolásának, hasonló értelemezését találjuk Dresser 1862-es *The Art of Decorative Design*-jában, az íveket (Curves) tárgyaló fejezetben. Miután a vonal erejét (*power of line*) összekapcsolja az energiával és az élettel, az élet vonalának (*line of life*) legmegfelelőbb megnyilvánulását így jellemzi:

8. *Az élet vonala* különös figyelmet érdemel. Semmi sem olyan kellemes, mint *az erős életerő megnyilvánulása*, és az ilyen gondolatokat könnyen elő lehet hívni a vonalak egy bizonyos osztályával.

²⁶¹ (...) diese Regelmässigkeit zu absoluter allseitiger Gleichförmigkeit, wesshalb diese Formen seit Urzeiten als Symbole des Absoluten und in sich Vollkommenen gelten. Semper, *Der Stil*, Prolegomena XXV.

²⁶² Man kann nicht umhin bei der Entwicklung der vegetabilischen und animalischen Organismen eine bestimmte Kraft als thätig anzunehmen, die einestheils von den allgemeinen Naturkräften (der Massenattraktion, der Massenrepulsion etc), anderntheils von der Willenskraft der lebendigen Organismen, in gewissem Sinne *unabhängig* wirkt; obschon sie mit beiden in Konflikt kommt, und erst in der glücklichen Ausgleichung dieser Konflikte die Existenz der organischen Gestalten beruht. *In diesem Kampfe der organischen Lebenskraft, mit der Materie einestheils, mit der Willenskraft anderntheils, entfaltet die Natur ihre herrlichsten Schöpfungen; er zeigt sich in den schönen elastischen Kurven der Palme, die ihre majestätische Blätterkrone kraftvoll emporrichtet, aber dabei den Bedingungen des allgemeinen Gravitationsgesetzes als Ganzes und in ihren einzelnen Theilen (den Blättern der Krone) sich schmiegt.* Uo. XXXIII. (Kiemelés tőlem–G. P.) Semper a növényekre is kitér a der Stil-ben, véleménye szerint az életerő a növénynek a gravitációs erővel ellentétes élettengelyét (*Lebensaxe der Pflanze*) alkotja. Semper, *Der Stil*, Prolegomena. XXXIV.

9. A rügyek tavaszi kihajtását e vonalhoz viszonyítva kell tanulmányozni, és azt az irányt, amelyet minden levél követ, amikor a szár az energikus növekedés során kibocsátja. De ahhoz, hogy ezt teljesen megértsük, a trópusi növényzetre kell hivatkoznunk, ahol a levelek kolosszális méretűek, és a növények életeréje a legnagyobb; de mivel a trópusi erdő nem mindenki számára elérhető, ábrázolunk *egy csoport fiatal pálmát, amelyben a legnagyobb erő a tagok irányában nyilvánul meg, és amelyben valóban az élet vonalát látjuk.*²⁶³

Dresser tehát az erős életerő (*strong vital power*) megnyilvánulását, ahogy Semper is, a művészi hatással köti össze, Dresser azonban művészetelméleti hatását tekintve a századforduló dekoratív vonal kultuszát is megelőlegezi²⁶⁴.

Semper kitér a művészet és természet viszonyrendszerére, ahol a formatervezés (*design*) és a természet kapcsolatáról a következőket írja:

A művészet ma már a kombinációk hasonló változatosságát valósítja meg, mint a természet, de az utóbbi határait egy centiméterrel sem lépheti túl; *a formai tervezés elveiben pontosan a természet törvényei szerint kell eljárnia.*²⁶⁵

Ennek a tervezőművészetnek azonban fontos összetevőjeként kell kiemelni az annak háttérrel adó formáló erőket, közülük is az életerőt (*Lebenskraft, vital power*). Semper, ahogyan később Dresser is, a tervező művész fontos feladatának tartja, hogy feltárja és közvetítse a művészeti alapformák világát irányító belső törvényt, köztük a formáló erőt.

3.2.4. Dresser erő fogalmának első megjelenése

Visszatérve Dresser itt tárgyalt 1857-es, *A tudomány és a díszítő művészet kapcsolatáról* (On the Relation of Science and Ornamental Art) szóló előadására, az előadás befejező gondolatainak az adja a jelentőségét, hogy első korszakának egyik meghatározó fogalma az erő (*force*) első említésére és a fogalom árnyalására is itt találunk példát. A következőkben

²⁶³ 8. The *line of life* is worthy of special consideration. Nothing is so pleasing as the manifestation of a strong vital power, and the thought of such can readily be called forth by a certain class of line. 9. The shooting forth of the buds in spring must be studied in relation to this line, and the direction which every leaf takes when given off by the stem in its activity of energetic growth. But in order that it be fully comprehended, we must have reference to the tropical vegetation, where the leaves are of colossal size and the vitality of plants is at its maximum; but as a tropical forest is not accessible to all, we give a group of young palms, in which the greatest power is manifested in the direction of the members, and in which we truly have *the line of life*. Dresser: AOD.98. (Kiemelés tőlem–G. P., /a lábjegyzetben; Kiemelés az eredetiben).

²⁶⁴ A századforduló vonalkultuszával való összefüggésről elsősorban Hortával és Van de Veldével lásd: Waenerberg, 146-150.

²⁶⁵ Die Kunst nun führt eine ähnliche Mannigfaltigkeit von Kombinationen auf wie die Natur, kann aber die Schranken der letzteren hierin nicht um einen Zoll überschreiten; *sie muss sich in den Prinzipien formaler Gestaltung genau nach den Gesetzen der Natur richten*. Semper, Der Stil. Prolegomena XXXVII. (Kiemelés tőlem – G. P.)

arra kérdésre keresem a választ, hogy ezt mennyiben befolyásolta a semperi *erőfogalom* fentebb ismertetett vitális összetevője.

Dresser, előadásának második felében Semper fentebb vázolt erő fogalmához hasonlóan a természeti erők hatását emeli ki, amikor, az építészeti példák mellett a görög vázákat is a formáló erők (gravitáció, centrifugális erő) hatása alatt létrejött példának tekinti:

(...) úgy tűnnek, mintha a föld vonzásának és a *centrifugális erőnek* az együttes hatása által befolyásolt plasztikus anyagból lennének (...) ezek az együttes hatások jelentős mértékben módosítják, vagy kialakítják a formáikat.²⁶⁶

Dresser ebből arra következtet, hogy:

(...) ahol a vonzás törvényei szabad teret kapnak, vagy ahol maga a természet módosítja a formát, ott szépséget nyerünk.²⁶⁷

Dresser estében a botanikai és vitalista háttérrel bíró centrifugális mozgató erő (*centrifugal force*) később többször szerepel majd írásaiban. Ennek bővebb magyarázatát az 1857-1858-as *Botany* tanulmányorozatának első részében fejti ki, ahol a centrifugális módon működő erő biztosítja a növényvilág egységét a sokféleségben:

Ezek a megfigyelések elvezetnek bennünket a növényvilág egy nagyszerű elvéhez - nevezetesen az erő központosításához, vagy az erőnek egy rögzített pontból centrifugális módon történő kifejtéséhez, ami csodálatos egységet kölcsönöz a növényvilág szerkezeteinek. Ez, a világegyetem Nagyszerű Irányítója által a természetben kidolgozott rendkívüli változatossággal együtt, eredményezte azt, amit „egység a sokféleségben” (*"unity in variety"*) kifejezéssel illetnek.²⁶⁸

Dresser centrifugális erő fogalmat ugyanebben az előadás sorozatában (*Botany*) kibővíti és összekapcsolja az életerő fogalmával (*centrifugal vital force*).²⁶⁹

A *centrifugális erőfogalom* Dresser gyakorlati tervezőművészeti munkásságában is átkerült, amikor az első korszakát lezáró és összefoglaló művében az 1862-es AOD-ban, a görög és

²⁶⁶ (...) as presenting the appearance of being formed of a plastic material acted upon by the combined influences of the attraction of the earth and the *centrifugal force*. (...) these combined influences appeared to a considerable extent to modify or give rise to their forms. On the Relation, 351. (Kiemelés tőlem – G. P.)

²⁶⁷ (...) where the laws of attraction have free room to act or where nature herself modifies the form beauty is gained. Uo. 351.

²⁶⁸ These observations will lead us to a great principle in the vegetable world - viz., *the centralisation of power, or the exertion of a force in a centrifugal manner from a fixed point*, which gives a marvellous oneness to the structures of this kingdom. This, with the great variety worked out in nature by the Great Head of the universe, has given rise to what is termed *"unity in variety"*. Botany, 19 (1857). Part. I. 17.

²⁶⁹ Botany, 19 (1857). Part. I. 19. Erről bővebben lásd a 3.3.1. vonatkozó részeit.

egyiptomi víztartó edényeket a kerámiák olyan praktikus csoportjához sorolja, ahol a funkcionalitás és a szépség együtt jelenik meg:

Az agyag különösen alkalmas a fazekaskorongon való megmunkálásra, mivel a használati formák előállításának ez a módja egyszerű, ugyanakkor kecses formák létrehozására is alkalmas, mivel itt a föld vonzásának hatása a félig rugalmas agyagra segíti a fazekast a kedvező eredmények elérésében.²⁷⁰

Ez a gyakorlati példa jól érzékelteti, hogy majd az életmű második felében a tervezőművészként dolgozó Dresser immár a korábbi „elméleti” erőfogalmakat (vonzó erő, centrifugális erő, idealista vitalizmus) gyakorlativá alakítja át (mechanista erőfelfogás), amikor leírja, ahogy a fazekas a föld vonzását kihasználva a fazekaskorong „centrifugális erejének segítségével hogyan nyújtotta ki és tette tölcser alakúvá a plasztikus agyagot”²⁷¹.

Az itt tárgyalt 1857-es A tudomány és a díszítő művészet kapcsolatáról szóló előadás zárásaként Dresser azt konklúziót vonja le, hogy a természet erői által létrehozott formák íveiből adódik maga a szépség, amelyre a természet „szerkezeteiben” találunk példákat. Ezzel visszatér az előadás elején a szépség fogalmának meghatározásakor említett építészeti példához, immár egy növényi példán demonstrálva a természeti erők esztétizáló működését.

Az előadás elején így érvelt:

(...) az építészetben az egyes tagok által felvett formák a természeti erők, mint a vonzás stb. eredményei, és minél szebb a tárgy, annál erőteljesebben mutatja, hogy az a természeti törvények eredménye.²⁷²

Az előadás befejező részében mindezt az artistic botany-vel összekapcsolva egy olyan íves görbületekkel rendelkező növényt említ (*Dielytra spectabilis*, (23. kép)²⁷³ amelyiknek csepp alakú a természet által kialakított „motívumait” (virágait) egy természeti formáló erő, vagyis a vonzás (attraction) okozza. Ez az erő a növény szerkezetének főbb elemeit (*larger members of the structure*) befolyásolja, így kialakítva kecsességét és szépségét.²⁷⁴ Az artistic botany mindezt a gyakorlatban, vagyis a tervezett tárgyak terén is hasznosítja szem előtt tartva, hogy az ornamentika terén is ez az elv tapasztalható, vagyis a díszítmény egységét adó fő motívumok

²⁷⁰ AOD, 129-140. Említi és hivatkozik rá Halén a Dresser monográfia kerámiákról szóló fejezetében. Halén 1993. 118-119.

²⁷¹ Halén 1993. 119. Később Dresser a *Principles of Decorative Design*-ban az üvegtervezés esetében is a centrifugális erő tervezésbeli lehetőségéről ír. Dresser, Christopher: *Principles of Decorative Design*, London.1873. 128.Továbbiakban: POD

²⁷² Dresser: *On the Relation*, 351.

²⁷³ A természeti formáló erő kapcsán az *On the Relation of Science and Ornamental Art*-ban említett növényi példa illusztrációként a később megjelent 1859-es *Unity in Variety* könyvben található meg. (Lásd a 23. képet).

²⁷⁴ Uo. 352.

felelősek az összhatásért, és a részek összhangjáért. Dresser ennek kapcsán a görög ornamentikára, utal – ahogy azt Bötticher és Semper is tette – amit véleménye szerint hasonló vezérlő elv, vagyis természeti formáló erő mozgat²⁷⁵.

Véleményem szerint Dresser itt hasonló módon érvel, mint a fentebb ismertetett Bötticherhez kapcsolódó dór kyma értelmezés, amely szimbolikus formában (*Kunstform*) fejezi ki a mechanikai erőket (*Kernform*).

Dresser gondolkodásában Bötticher és Semper, hatását mutatja, ahogy természeti formaképző elveket állít párhuzamba olyan motívumokkal, amelyek a görög ornamentika elemeiként is felfedezhetők. Ahogy fentebb ismertettem Semper, az antik parittyá formájának praktikusságot vetette össze a természeti „motívumokkal” (halak, madarak, hulló vízcseppek) majd mindebből egy közös alaprajzra (*Ground-plans*) következtetett. Ezen kívül arra is felhívta a figyelmet, hogy a tervező művész az iparművészeti formák eredetének jobb megismerésével közelebb kerülhet az *alapformák* közvetítéséhez. Dresser hasonlóan fogalmaz, amikor kifejti az artistic botany módszerét későbbi előadásaiban és könyveiben a természeti motívumok művészetben való alkalmazásával kapcsolatban²⁷⁶.

Az itt tárgyalt szöveg befejező mondatai felsorolják azokat az egyéb díszítőművészetet befolyásoló természeti elveket (*principles*) mint amilyenek a hullámtermészetű összetevők (*wave*) vagy a felületi vonzás (*surface attraction*) amelyek:

(...) azt mutatják, hogy a díszítő dísznek a szépség érdekében szorosan kapcsolódnia kell a díszített testhez²⁷⁷.

Ezekkel az utalásokkal a természet és művészet kapcsolatának gyakorlati összetevőit emeli ki, amellet, hogy ezzel a kitéttel a legmodernebb kortárs természettudósok felfedezéseire is utal köztük személyes ismeretségi körébe tartozó és vele többször is azonos helyszínen előadó Faradayre²⁷⁸.

Összefoglalva az itt tárgyalt és Dressert tanulóévei során Semperen keresztül érő főbb hatásokat: véleményem szerint Sempernek az indeterminisztikus, metamorf és az alaptípust

²⁷⁵ Dresser: *On the Relation*, 352.

²⁷⁶ Semperhez hasonlóan, Dresser saját inspirációs élményének leírásakor felidézi a közös alapformát (melyeknek az életerő adja a hajtóerejét) a rügek és állatok csontjainak formáit párhuzamba állítva. Lásd: POD 17.

²⁷⁷ (...) that in order to gain beauty the decorating ornament must be intimately connected with the body decorated. Dresser: *On the Relation*, 352.

²⁷⁸ Lásd Dresser vitalizmus felfogását befolyásoló tudományos eredmények (Ørsted, Tyndall) kapcsán; PMB, 230. Dresser után egy héttel később, Michael Faraday (1791-1867), az erő megmaradásáról adott elő tehát ő volt a következő előadó ugyanazon a helyszínen. Lásd: Faraday, Michael: *On the Conservation of Force In: Notices at the proceedings at the meetings of the members of the royal institution of Great Britain with abstracts of the discourses delivered at the evening meetings*. Vol. II. 1854-1858 (1857), London. William Clowes and Sons, 1858. 352-365. Dresser személyes ismeretségüket jénai beadványának részét képező levelezésében említi, erről lásd az 554. lbj-t.

nem darwini evolúciós módon kereső építészetelmélete, ezen belül ornamentika elmélete, fogalmi apparátusának forrásai kapcsolódnak az 1800 körüli fogalmi háttérhez (Bätsch, Carus, Cuvier, Goethe, Humboldt, Schinkel) és így a romantikus tudományokhoz.

A felsoroltakat több közvetett hatás is kiegészíti. Bötticher letisztult funkcionalista és szimbolikus művészi forma felfogása nagy hatással volt Dresser későbbi tervező munkásságára mégpedig Semper közvetítésével, aki Londoni éveiben ismerte meg Bötticher írásait alaposabban és ennek hatására inspirálódott saját szimbolikus ornamentikát kutató írásaihoz. Dresser tanulóévei során tehát Semper hallgatójaként közelebb került a természet és a művészet, növényi ornamentika közvetítette organikus és funkcionalista egészként értelmezett gondolatához, mindez befolyásolta saját forma és erő fogalmának kialakulását, amely összetevője lesz artistic botany-jának, és későbbi iparművészeti törekvéseinek.

Dresser már ebben az előadásában felveti az ornamentikát befolyásoló tényezők sorát, amikor az ornamentális dísz természeti erők (*natural forces*) által befolyásolt és így létrejövő szépségéről beszél és felmerült a formáló erő, centrifugális mozgató erő (*centrifugal force*) önálló motívuma.

Az 1857-es „Tudomány és a díszítő művészet kapcsolatáról” szóló első fennmaradt előadásának szövege fontos forrás, mert összegzést ad a pályakezdő Dresser fogalmi apparátusának legkorábbi fázisáról, köztük a centrifugális erő első említésével, melynek vitális háttere, mint az artistic botany összetevője már itt megjelenik. Mindkét összetevőben kimutathatóan jelen van Semper hatása.

A továbbiakban ennek a háttér fogalomnak az összetevőit szeretném alaposabban feltárni, elsősorban Dresser artistic botany-jának háttérét adó *vitális erőfogalomnak* az 1800 körüli előzményekkel való egyéb kapcsolódási pontjait kutatva.

Dressert a tanulóévei során Semper felől őt ért befolyásoló és inspiráló hatások felvázolása után, az időrendben következő tizenegy részes artistic botany előadás-sorozat elemzését végzem el, amely az első korszak fogalom rendszerének és az artistic botany módszerének áttekintését adja.

3.3. Botanika a művésztre és a műiparra alkalmazva (Botany as Adapted to the Arts and Art-Manufacture, 1857-1858). A vitális botanika és az ornamentika kapcsolata

Christopher Dresser az 1850-es évek végén előadássorozatot tartott, melyben összefoglalta botanikai és művészeti szemléletét. Az előadássorozat címe: *Botany as Adapted to the Arts and Art-Manufacture* (Botanika a művésztre és a műiparra alkalmazva). Dresser tizenegy részes

előadássorozatára épülő tanulmányorozata az 1849-es alapítású The Art Journal folyóiratban jelent meg 1857-től 1858-ig²⁷⁹. A tanulmányorozat jelentőségét az adja, hogy a növények és a növényi részek típusait, azok arányait nemcsak botanikai, hanem a művészi alkalmazhatóság szempontjából is feldolgozta. Dresser célja ezzel, az volt, hogy a botanika tudományából minden hasznosíthatót közel hozzon a művészi szándéktól vezérelt tervezéshez. Ez a tanulmányorozat az *art botany*-t vagyis a művészi botanikát, ilyen alapossággal elsőként írta le és ismertette a tervezőművészek számára. A szerző a cikksorozat fejlécén, a Tudományos és Művészeti Minisztérium művészi botanika előadójaként (Lecturer On Artistic Botany In The Department Of Science And Art) kerül említésre.

A folyóirat sajátos és helyenként igen nehezen követhető tördelési módot választott, teljesen ésszerűtlen módon, oldalanként eltérő a tördelés melyet következtlenül hol jeleznek elválasztó vonalakkal, hol kevésbe teszik ezt. Lehetséges, hogy ez is oka annak, hogy a szakirodalom által kevésbé ismertetett²⁸⁰ és egészét tekintve eddig még nem kutatott forrás műről van szó. Mentségére szolgál viszont a folyóiratnak, hogy az Art Journal bőségesen ellátta a tanulmányokat Dresser illusztrációival. Magát a tördelési nehézséget ez is adhatta. A tipográfiai problémáktól eltekintve egy jelentős korai Dresser forrás szöveggel ismerkedhet meg az olvasó. Az 1857-58-as cikksorozat egyfajta előkészítése és kivonata ez az 1859-ben megjelent művészi-botanikai fő műveinek (*The Rudiments of Botany, Unity in Variety*) és a művészi botanikát összefoglaló 1862-es AOD-nak is²⁸¹. Az 1857-58-ban még elsősorban botanikai munkákat publikáló szerző felhasználja a tervező művészetben szerzett tapasztalatait, amely a növények „funkcionalista” felépítését és a természetből szerzett tudás művészetben való alkalmazhatóságának lehetőségét adja. A következőkben a tanulmányorozat, eddig a szakirodalomban is publikáltalan szempontokat felvető elemzését végzem el, mivel Dressernek ez az írása újító szemléletének fontos dokumentumaként értelmezhető. Kiemelt figyelmet fordítottam az első rész (*Part I.*) fogalmainak ismertetésére, mivel olyan meghatározó alapfogalmak kerülnek itt bevezetésre (*natural state, unity in variety, centralisation of power, unity, repetition, centrifugal vital force, universal vital force, symmetrical*), melyeknek vizsgálata tézisem érvelési szempontjaihoz nélkülözhetetlenek. A másodiktól a tizenegyedik részig pedig Dresser szinte teljes fogalmi készletével találkozhat az olvasó, a legfontosabb fogalmak melyeket ezekben a részekben

²⁷⁹ Az Art Journal a legfontosabb viktoriánus művészeti folyóirat volt, eredetileg 1839-1848 között Art Union néven jelent meg, majd 1849-1912 között The Art Journal néven.

²⁸⁰ Rövid összefoglaló: Durant, 1993.11. Az oktatási szemléltetés szempontjait figyelembe véve, disszertációja egyik fejezetében 2019-ben Santos vetette össze a Dresser által használt oktatási segédletek és a később az Art Journalban publikált tanulmányorozat összefüggéseit. Santos, 2019.134-190.

²⁸¹ Az AOD leghosszabb fejezete az *Adaptation*, amely az Art Journal tanulmányorozatának rövidített és részben átdolgozott összefoglalása. AOD, 16-65.

kerülnek sorra a következők: *active principle of vitality, adaptation to purpose, mind, latent power, vital energy, powderings, diaper, flatness, suggestive botany, construction, rustic botany*. Mivel a tanulmány sorozat előkészítője volt Dresser későbbi ornamentika elméleti műveinek, ezért azokat a releváns szöveg helyeket is ismertetem, ahol a későbbiekben alaposabban kifejti az itt felvetett gondolatokat.

3.3.1. Botany as Adapted to the Arts and Art-Manufacture, 1857-1858. I. rész

Esenbeck, Pugin, Le Maout. natural state, unity in variety, centralisation of power, unity, repetition, centrifugal vital force, universal vital force, symmetrical.

Az első rész elején a szerző rögtön egy fontos kettőségre világít rá, hiszen a botanika és az ornamentika egymáshoz való viszonyát feszegeti. Dresser a következő kérdésfeltevéssel indítja az első részt:

Bár a botanika tudományát már régóta többé-kevésbé tökéletesen értik, a díszítőművészek céljaira és igényeire csak igen kevésbé alkalmazták. Ha jobban belegondolunk, talán úgy találjuk, hogy ez az elhanyagolás megbocsátható – hiszen hogyan keveredhetett volna össze a két tudomány?²⁸²

Véleménye szerint sem a botanikusoknak sem az ornamentikával foglalkozóknak nem volt ideje egymás szakterületeivel megismerkedni. Javaslatként a botanikusok számára azt fogalmazza meg, hogy kezdjenek hozzá az ornamentika részletes felderítéséhez²⁸³ Felsorolásában kitér a korábbi történelmi korszakok (egyiptomi: lótusz; görög: palmetta; római; akantusz) növényi díszítésének folyamatos jelenlétére, ugyanakkor hangsúlyozza az ornamentika *hieroglifikus* jellegét. Ennek az ornamentika által közvetített jelképrendszernek (nyelvnek) feltárását és megismerését sürgeti:

Ha a modern kutatás nyomára bukkant *hieroglifikus* nyelvüknek, és kimutatta, hogy nem csak formáik kifinomultak, íveik kecsesek, részeik összessége tökéletes, hanem olyan nyelvet beszélnek, amely többet árul el, mint amit külső szépségük látszólag feltár, akkor miért ne hallgassuk beszédüket, és miért ne szívjuk magunkba örömmel értékes tanításaikat?²⁸⁴

²⁸² “Though the science of botany has been long more or less perfectly understood, it has been but very scantily applied to the purposes and requirements of the beautifying ornamentist. Perhaps, upon reflection, we may find that this neglect is pardonable – for how were the two sciences to become mingled?” Botany, 19 (1857). Part. I. 17.

²⁸³ Uo. 17.

²⁸⁴ If modern research has found a clue to their hieroglyphical language, and has shown that not only are their forms exquisite, their curves graceful, and the aggregation of their parts perfect, but that they speak a language which

A fentiekben jól érzékelhető mestere Owen Jones ornamentika történetét ismertető 1856-os *Grammar of Ornament*-jének hatása. Dresser botanikai tudását a londoni School of Design-ban megalapozó tudós, John Lindley is említi az 1846-os *The Vegetable Kingdom* előszavában a természetit közvetítő ornamentikát, mint hieroglifikus nyelvet:

A nyelv, amelyen íródtak, valóban nem emberi; a Mindenható élő hieroglifái, amelyeket az ember értelmezhet. Jelentésük értelme a Természeti Rendszer rejtekében rejlik, és máshol nem található meg.²⁸⁵

A romantika által is kedvelt és a művészet rejtett üzeneteire utaló hieroglifa szimbólum, a *Naturphilosophie* és a *Naturwissenschaft* határán mozgó botanikai írásokban is rendre előkerül. Ennek kapcsán a Goethével levelező, Jénában tanult és a schellingi azonosságfilozófia hatása alá került botanikus és természetfilozófus Nees von Esenbeck (1776-1858) nevét mindenképpen meg kell említeni, aki az angliai botanikai szakmunkákkal elsősorban Robert Brown (1773-1858), és Lindley írásaival is kapcsolatba hozható. Esenbeck, Goethének írott levelében, melyben saját 1821-ban megjelent *Handbuch der botanik*-jának második kötetét ajánlja²⁸⁶, az illusztrációk legmegfelelőbb megoldásán gondolkozva a következőképpen fogalmaz:

(...) valamit a növényvilág életéből kellene magában hordoznia, miközben megfelelő méltósággal szólna a szemhez, - egy hieroglifikus írás a zöld világból (...) ²⁸⁷

Esenbeck készítette el a Goethe által is nagyra becsült Robert Brown botanikai írásainak gyűjteményes fordítását²⁸⁸. Robert Brown a *Linnean Society of London* elnöke volt 1849-től 1853-ig, tehát Dresser botanikusi és tervezői karrierjének kezdetekor jelentős pozíciót töltött be, műveit minden botanikával foglalkozónak ismernie kellett. Dresser botanikai tanulmányait

discloses more than their external beauty seems to reveal, shall we not listen to their speech, and cheerfully imbibe their golden teachings? Botany, 19(1857).17. Part.I.

²⁸⁵ „The language in which they are written is not indeed human; it is in the living hieroglyphics of the Almighty, which the skill of man is permitted to interpret. The key to their meaning lies enveloped in the folds of the Natural System and is to be found in no other place.” Lindley, John: *The Vegetable Kingdom: or, the structure, classification, and uses of plants, illustrated upon the natural system* (3rd. ed.). London, Bradbury- Evans. Preface, VIII. 1853 [1846].

²⁸⁶ Esenbeck, Goethének a következő fejeztrészt ajánlotta: von Esenbeck, Nees: *Handbuch der Botanik*. Zweiter Band. Nürnberg, Johann Leonhard Schrag, 1821, 1-368, §133-153: „Von der Blüthe”,

²⁸⁷ (...) müsste etwas von dem Leben der Pflanzenwelt in sich tragen, dabey in angemessener Würde das Aug ansprechen, - eine Hieroglyphenschrift aus dem Grünen(...) Nees von Esenbeck an Goethe, Bonn 24.6.1820, in: Briefe an Goethe, 2, S. 276. In: *Nees von Esenbeck Briefwechsel mit Johann Wolfgang von Goethe nebst ergänzenden Schreiben Bearbeitet von Kai Torsten Kanz*, Acta historica Leopoldina; Nr. 40 Deutsche Akademie der Naturforscher Leopoldina, Halle (Saale) 2003 In Kommission bei Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft mbH Stuttgart. Ehhez kapcsolódóan lásd még Esenbeck hieroglifikus látásmódjáról, illusztrációs tevékenységéről és Goethe illusztrációról vallott nézeteiről Waernerberg, 42-46.

²⁸⁸ Brown, Robert: *Vermischte botanische Schriften*. In: Verbindung mit einigen Freunden ins Deutsche übersetzt und mit Anmerkungen versehen von C. G. Nees Von Esenbeck. 5Bde. – Schmalkalden (Varnhagen), Leipzig (Fleischer), Nürnberg (Leonhard Schrag). 1825-1834.

elmélyítő mestere Lindley, 1832-es *An Introduction to Botany*-jában hivatkozik Esenbeck, 1820-as *Handbuch der Botanik*-jára és a mű során még több helyen is említi Nees von Esenbecket, amikor az egységről (*unity*) és a német természetfilozófiai koncepciókról ír (Schelling, Oken, Steffens, Kieser, E.M Fries)²⁸⁹

A fentebb idézett, hieroglikus nyelvként felfogott ornamentika mellett Dresser pár sorral később megjegyzi, hogy a természetet helyesen olvasók a középkor óta jól ismerik ezt az eredeti nyelvet. Dresser, Pugint említi meg, aki az ornamentikában a művészet természetre utaló tiszta formáit kereste.

Augustus Welby Northmore Pugin (1812-1852) leginkább a *Gothic revival*-t etikai és vallási szempontból újra értelmező építészként és tervezőként ismert. Dresser szorosabb látókörébe akkor került, amikor együtt dolgozott Dresser egyik mesterével, Owen Jonesszal, a fentebb említett Henry Cole által az 1852-es Museum of Manufactures kiállítási anyagának összeállítására létrehozott bizottságban²⁹⁰. Fontosnak tartom, hogy az itt következőkben alaposabban ismertessem Pugin, Dressert befolyásoló nézeteit, elősorban az ornamentika és a tervezőművészet, iparművészet terén, hiszen ez sokban befolyásolta Dresser későbbi művészetét és stílusát.

Dresser a tanulmányosorozat első részének elején Pugintól az 1849-es *Florited Ornament*-et említi és idéz is a mű előszavából:

A középkori művészeket a *természet* látta el minden formával és ötlettel, és ugyanez a kimeríthetetlen forrás áll rendelkezésünkre: ha a *kútforróhoz* megyünk, gyönyörű minták sokaságát fogjuk előállítani, amelyeket ugyanabban a szellemben kezelünk, mint a régiek, de új formában.

Sok fontos botanikai felfedezés előnyét élvezhetjük, amelyek ismeretlenek voltak elődeink

²⁸⁹ Lindley, John: *An Introduction to Botany*. London, Longman.1832. Ennek a könyvnek A spekulatív rendeződés módjairól (Of speculative modes of arrangement) című 4. fejezete foglalja össze a német idealista természetfilozófia főbb irányait (Lindley, 1832,324-348). Lindley hivatkozik Esenbeck 1820-as *Handbuch der Botanik*-jára Lindley, 1832,20. valamint az egységről (*unity*), polaritásról (*polarity*) (Lindley, 1832,324-325), melyet az egész természet legáltalánosabb törvényeként ír le (*general and universal law of all nature is that of polarity*; Lindley,1832,327). A német természetfilozófiai koncepciók közül alaposabban említi Nees von Esenbeck, Oken, Schellinget. Schelling kapcsán megemlíti, hogy számára „az egység a mágnességben áll; amely nála az anyag első princípiuma, az *életerő* csírája és az a közös kapocs, amely által a látszólagos különbségek kibékülnek.” (Lindley, 1832,327.Kiemelés tőlem), ezt követően beszámol Steffens nézeteiről, valamint Oken Schellingtől eltérő filozófiájáról, említi Runge, Kieser nézeteit (Lindley, 1832,328-335), majd közreadja E. M. Fries 1825-ös vitalizmushoz is kötődő művének természetfilozófiai összefoglalóját, amely az általa készített 1827-es fordítás újra közlése (Lindley 332-348.), utóbbihoz lásd még az 507-es lbj-t.

²⁹⁰ Dresser már korai tanul éveitől (1847-től) jól ismerhette Pugin műveit, hiszen még a Somerset House (Central School of Design), könyvtárában találkozhatott velük. Pugin műveit az 1853-as Marlborough-házba átköltözött könyvtár is birtokolta. A könyvtári állomány kapcsán lásd: White, Eva: *From The School Of Design To The Department Of Practical Art The First Years Of The National Art Library 1837-1853*. Victoria And Albert Museum, 1994.

számára, és bizonyára összhangban van a művészet igazi elveivel (true principles of Art), hogy minden szépet felhasználunk a mintáink (design) megalkotásához²⁹¹.

A természethez visszanyúlás és a növények szerkezetének jobb megismerése tehát már Puginnál is jelentős érv. Dresserhez képest Pugin nem rendelkezett botanikai képzettséggel²⁹², de ugyanúgy felhívta a figyelmet arra, hogy a növényi struktúrák ismerete nélkül nem értelmezhető helyesen a természet. Dresser közvetlen elődjének tekinthető abban a véleményében is, hogy a művészek a természet minél jobb adaptációjára törekedjenek munkájuk során. Dresser stilizálást előtérbe helyező díszítési elveit előlegezi, ahogy Pugin a síkszerűség, funkcionalitás témakörében gondolkodik. Pugin számára a modern kor hozzáállása elítélendő abban, ahogy eltér a „természet dekoratív célú adaptálásában” (*adaptation of nature for decorative purposes*)²⁹³ a középkori – elsősorban a gótikus – természetábrázolástól:

A levéldíszek természeteseek, a stílusra rányomja bélyegét alkalmazásuk és elrendezésük. A nagy különbség a régi és a modern művészek között a természet dekoratív célra való adaptálásában a következő²⁹⁴.

Ennek kapcsán a fő különbséget Pugin a gótika utáni kor – vagyis számára a modern kor – festőinél és díszítőművészeinél az indokolatlan térbeliségre törekvésben, az árnyék és a rövidülés felesleges használatában látja. Ezek a technikák azért károsak szerinte mert látszatot, tér illúziót keltenek ott, ahol arra nincs szükség; mint például a sík felületeken megjelenő növényi ornamentikánál. Pugin szerint elsődleges fontosságú az ábrázolás funkcionalitásán keresztül elért szerkezeti összhang, építészeti következetesség. A modern festők és mintakészítők számára felhívja a figyelmet, hogy kövessék a síkra komponáltsághoz alkalmazkodó ornamentika absztrakt megoldásait, ahogy a középkori mestereknél is megfigyelhetjük:

²⁹¹ *Nature* supplied the medieval artists with all their forms and ideas the same inexhaustible source is open to us; and if we go to the *fountain head*, we shall produce a multitude of beautiful designs treated in the same spirit as the old, but new in form. We have the advantage of many important botanical discoveries which were unknown to our ancestors and surely it is in accordance with the true principles of Art, to avail ourselves of all that is beautiful for the composition of our designs. In: Pugin, Augustus Welby Northmore: *Floriated Ornament: A Series of Thirty-One Designs*. London, Henry G. Bonn, 1849. Introduction.3. Az előszó oldalai számozatlanok az itt megadott „oldalszámok” a lapok sorrendjét követik. Idézi: Botany, 19 (1857) Part. I. 17.

²⁹² Pugin megemlíti, hogy a *Floriated Ornament*-ben használt növény nevezéktan, egy a saját könyvtárában megtalált 1590-ben Frankfurtban nyomtatott *Tabernae monatus eicones Plantarum* címen ismert botanikai munka másolatából származik. Lásd: Pugin: *Floriated Ornament*. Introduction.4.

²⁹³ Pugin: *Floriated Ornament*. Introduction.2.

²⁹⁴ The foliage is natural, and it is the adaptation and disposition of it which stamps the style. The great difference between antient and modern artists in their adaptation of nature for decorative purposes, is as follows. Pugin: *Floriated Ornament*. Introduction.2.

Másfelől egy modern festő arra törekedne, hogy a relief fiktív képzetét keltse; mintha virágfüzéreket helyezne el, az árnyékolás és a rövidülés révén egy mélyedés vagy kiemelkedés látszatát keltve egy olyan elemen, amelyen az építészeti következetesség megköveteli, hogy síkként kezeljék, és a jól meghatározott, tiszta és szép, a rész szerkezetével összhangban lévő díszítés helyett egy szabálytalan és zavaros hatást kelt, amely teljesen eltér az alapelgondolástól²⁹⁵.

Pugin – és később majd ugyanúgy Dresser is – saját korának feleslegesen túldíszített ornamentikáját stílusalannak tartotta és felhívta a figyelmet arra, hogy a díszítés fontos, hogy kövesse és ne fedje el a tárgy rendeltetését. Pugin etikai háttérű „őszinte” építészeti és díszítőművészeti elvei – szigorú gótizálással összekötött katolicizmusát kivéve – egyaránt nagy hatással voltak Henry Cole körére (Wyatt, Owen Jones, Redgrave és rajtuk keresztül Dresserre) valamint Ruskinra, Morrisra majd Gropiusra, Mies van der Rohe-ra is. Ruskin különösen sokat köszönhet Pugin etikai-építészeti elveinek, melyből sokat felhasznált a *Seven Lamps of Architecture* (1849) vagy a *The Stones of Venice* (1851-1853) téziseiben.

A *Floriated Ornament* harmincegy oldalnyi kromolitográfiát²⁹⁶ tartalmaz, mintái szimmetrikusan mutatják be a kristályos formákba rendezett növényi mintákat. (24. kép).

A pugini ornamentika felfogás tehát az ornamentika szerkezetiségre, funkcionalitásra való komponáltságának hangsúlyozása, szimmetriára, letisztultságra törekvése majd – elsősorban Owen Jones közvetítésével – Dresser későbbi, vagyis az 1860-as évek elején induló munkásságában fog kiteljesedni. Ezek a minták kiválóan használhatóak voltak a sablonok elkészítésére elsősorban a viktoriánus korban nagyon kedvelt tapéta mintákon, illetve textileken²⁹⁷.

Pugin a *Floriated Ornament* előszavának záró soraiban ismét felhívja a figyelmet a régi mesterek természet szemléletének követésére. A formák adaptálása nem képzelhető el a formatervezők (*designers*) alapelvekhez (*first principles*) való visszatérése és azok szellemiségének (*spirit*) átélése nélkül. A lélektelen másolás kerülendő, hiszen nem érheti utol a természetes eredeti kompozíciók erejét.

²⁹⁵ While, on the other hand, a modern painter would endeavour to give a fictitious idea of relief, as if bunches of flowers were laid on, and, by dint of shadow and foreshortening; an appearance of cavity or projection would be produced on a feature which architectural consistency would require to be treated as a plane; and instead of a well-defined, clear, and beautiful enrichment, in harmony with the construction of the part, an irregular and confused effect is produced, at utter variance with the main design. Pugin: *Floriated Ornament*. Introduction.3.

²⁹⁶ Színes litográfiai eljárás.

²⁹⁷ Dresser a tanulmányosorozat VIII. részében többször kifejti nézeteit a stencilezés, sablonozás (*powderings*) technikájáról és a növényi formák adaptációjáról az adott díszítő mintákhoz, a témának részletesebben lásd a 3.3.8-at.

A művész elsődleges feladatának azt tekinti, hogy miután belátta a Teremtő által létrehozott természet utánozhatatlan tökéletességét, a lehető legjobban kísérelje meg adaptálni és elrendezni a látottakat és így törekedni a Teremtő művének megértésére:

Isten műveit lehetetlen tökéletesíteni: a levelek, virágok természetes körvonalai tökéletesebbek és szebbek, mint az ember bármilyen leleménye. Amint fentebb már említettem, a régi mesterek jelentősége a formák adaptálásában és elrendezésében rejlett.²⁹⁸

Dresserre nagy hatással lesz a teremtett világ formáit megfelelő módon adaptáló művész, aki az így felismert formakészlettel gazdálkodik. A téma bővebb kifejtésére a disszertáció 3. fejezetében kerül majd sor.

Pugin és Dresser közötti kapcsolódási pont nem csak elméleti, hanem – mivel mindketten jelentős tervezőművészek is voltak – gyakorlati példával is igazolható. A közös alkotóműhelyt az 1793-ban Thomas Minton (1765-1836) által alapított Minton cég biztosította számukra. A Minton cégnél Pugin már 1839-40 óta dolgozott. Témánk szempontjából jelentősek szöveges feliratokkal ellátott műcsoport a transzfernyomást²⁹⁹ használó csontporcelán tányérok (25. kép). A 25. képen látható 1849-ben készül feliratos tányér gótizáló-növényi ornamentikája egy pszeudo gótikus betűkkel írt mottót rejt, amely a tálon látható nefelejcs virágára utal. ('Souveigne Vous de Moi', azaz „Emlékezzen rám” vagyis „Ne feledjen engem!"). A tálon elhelyezett szöveg alkalmazása Pugin más Minton számára készített enkausztkus (ebben az esetben eltérő színeket alkalmazó agyagberakásos) eljárást alkalmazó cseréptáljain is feltűnt. A 'Waste not want not'³⁰⁰ gótikus betűtípust utánozó feliratot tartalmazó több színvariációban is elkészült tál (26. kép). kiválóan harmonizál funkciójával, vagyis, hogy a szűkösebb időkben is felhívja a rajta őrzött kenyér jelentőségére a mindenkori figyelmet. Pugin számára minden olyan anyaghasználat kerülendő volt, ami nem fejezte ki az anyag valódi tulajdonságát vagy elleplezte a tárgy és a stílus erkölcsi üzenetét. Funkció és díszítés találkozott, amikor a kenyeres tál búzakalász színű dekoratív körmintát és búzakalász díszítést kapott. A mindennapi használati eszközökön így Pugin alkalmazni tudta a szerinte egyetlen őszinte stílust, vagyis a gótikust, melynek középkori formakincsen alapuló növényi formáit saját korának megfelelően adaptálta. Dresser figyelmes tanítványként ezt az adaptációs készséget alkalmazta és tovább fejlesztette a motívumokat az absztraktabb formák felé.

²⁹⁸ It is impossible to improve on the works of God; and the natural outlines of leaves, flowers, &c. must be more perfect and beautiful than any invention of man. As I have stated above, the great skill of the antient artists was in the adaptation and disposition of their forms. Pugin: Floriated Ornament. Introduction.3.

²⁹⁹ A transzfernyomás során vésett lemeztől visznek át monokróm nyomatot papírra, majd innen a kerámia felületére.

³⁰⁰ Waste not want not – *Ha nem prédálsz, sosem lesz hiányod semmiben, avagy Nyáron gyűjts, hogy télen fűts.*

A szakirodalomban Joan Jones (1988)³⁰¹ említi meg azt, hogy valószínűsíthetően Pugin mutatta be rövid élete vége felé 1851-ban Dressert, mint a School of Design kimagaslóan tehetséges tervezőjét a Minton cégnek. Wendy Walgate (2003) is utal arra, hogy a vallási témákat mondatszalogokon díszítésként alkalmazó Pugin inspirálta Dressert³⁰². Dresser nem sokkal később díjat is nyert, amelyet a Minton cég szponzorált. Dresser és a cég együttműködése 1867-ig valószínűsíthetően tartott³⁰³, tehát végig kísérte Dresser tanulóéveit is, vagyis azt az időszakot, melynek elején még elsősorban botanikai munkáira koncentrált (1854-1861), mielőtt 1862-től véglegesen váltott volna a művészi tevékenységre.

Feltételezhető, hogy Pugin mondatszalogos, erkölcsi üzenettel bíró díszes táljai inspirálták Dresser bibliai mondatokat tartalmazó vizeskancsóhoz és mosdótál díszítéséhez készített 1867 körüli az életmű második korszakába tartozó vázlatainak fő motívumát. **(27. kép)**

A megtisztulásról szóló bibliai idézetek összefüggnek a mosakodáshoz használt tárgy funkciójával.³⁰⁴ Véleményem szerint ezen a terven **(27. kép)** és egy másik vázaterven már jól érzékelhető a későbbiekben is alkalmazott rombusz keretbe foglalt absztrahált madár szárnyakra emlékeztető motívum **(28-29. kép)**³⁰⁵. Ennek kiteljesedésére jó példa az 1867-es vagyis az életmű átmeneti korszakába tartozó, a Wedgwood cég számára készített dekoratív madár motívumos palack **(30. kép)**. A korábbi biblia idézeteket tartalmazó vázlatrajzokon **(27-28. kép)** kidolgozott absztrakt motívum itt a madár testének ábrázolásakor jelenik meg újra **(30. kép)**. Véleményem szerint már ezen a díszítőmotívumon megfigyelhető, ahogy megjelenik a biomorf formákhoz alkalmazott vitális ornamens többféleképpen felhasználható motívuma.

Dresser Pugin iránti tiszteletét jól jelzi az, hogy az itt tárgyalt 11 részes tanulmányorozatban – ahol megemlíti Redgrave-et és Owen Jonest is – konkrét művet csak hármat nevez meg. Az egyik, az előbbiekben ismertetett 1849-ben megjelent *Floriated Ornament* Pugintól, a másik a lábjegyzetben kétszer is megnevezett le Maouttól a *'Botany'*, a harmadik pedig Lindleynek a School of Design hallgatók – köztük Dresser – számára a

³⁰¹ Jones, Joan: Dr Christopher Dresser and the Minton connection: Botanist, artist, designer, *Journal of Audiovisual Media in Medicine*, 11 (1988)1, 14.

³⁰² Walgate, 2003,14.

³⁰³ Jones, 1988, 15.

³⁰⁴ A feliratok tartalma: "Wash me and I shall be Whiter than Snow" „moss meg engem és a hónál fehérebb leszek!” Zsoltárok 51:7-ként tévesen adja meg Wendy Walgate (2003,14.) mert helyesen Zsoltárok 51:9 és "When Thou fastest anoint thine head and wash they face" „kend meg fejedet, és mosd meg az arcodat,” Máté 6:17. (Szent István Társulat fordítása).

³⁰⁵ A váza felirata: „When the chief shepherd shall appear ye shall receive a crown of glory” „És mikor megjelenik a főpásztor, elnyeritek a dicsőségnek hervadatlan koronáját.” (Károli Gáspár fordítása).

londoni Marlborough House-ban tartott 1852-es előadásaiból, 1854-ben megjelentetett *Symmetry of Vegetation*-je.

Továbbhaladva a tanulmányorozat szövegének első részében, miután kifejezte szándékát a hieroglifikusan rejtett természet eredeti nyelvének helyes olvasására, a választott módszer kérdését teszi fel:

Az egyetlen kérdés, ami felmerülhet, hogy melyik a leggyorsabb módszer a kívánt igazsághoz való eljutáshoz. A pontatlan megfigyelés régi rendszere vagy a természet könyvének közvetlen tudományos vizsgálata. Ezt a kérdést a következő oldalakon fogjuk megválaszolni³⁰⁶.

Azt azonban rögtön ezután jelzi, hogy az olvasó figyelmét azért kívánja felkelteni, hogy „a virágzó teremtes csodálatos alkotásaiba”³⁰⁷ kaphasson betekintést. Dresser a tanulmányorozat kereteinek kijelölésekor a tudományos határok leírásakor is hajlamos a költői megfogalmazásokra: „kitárhatjuk karjainkat, és átölelhetjük a növényfaj minden törzsét, abban a hitben, hogy mindannyian segítségünkre vannak dicsőséges feladatunkban”³⁰⁸. Azonban azt is tisztázza, hogy nem botanikai szaktanulmányt, hanem egy közérthetőbb a mindennapi élethez igazított írást készít:

Ezért be fogjuk mutatni a növényi szervezet minden részének alkalmazkodóképességét, miután alaposan megértettük alkalmazásukat a díszítés világának általános követelményeihez; majd feltárjuk bizonyos formák sajátos alkalmazkodóképességét és tanulságait adott esetekhez vagy műtárgyakhoz³⁰⁹.

Azt is tisztázza, hogy az elemzést szükségesnek tartja egy botanikai alapszintű bevezetővel kezdeni, ezzel megalapozva azt az érvelést, amit a tanulmányorozat címében is jelzett, vagyis a növényvilág formáinak művészetekre való adaptálhatóságát:

Ahhoz, hogy a növényi struktúra különböző részein való elmélkedésből származó teljes előnyt élvezhessük, szükséges, hogy a lehető legrövidebb betekintést nyújtsunk azokba a törvényekbe vagy elvekbe, amelyek a különböző növényi szervek fejlődését irányítják, és azokba a

³⁰⁶ The only question that can be entertained is, which is the quickest method of arriving at the required truth. The old system – indefinite observation, or the direct scientific examination of the book of nature. This question we leave the following pages to answer. Botany, 19 (1857). Part. I.17.

³⁰⁷ (...) an insight into the wonderful works of the blooming creation, Botany, 19 (1857). Part. I.17.

³⁰⁸ Botany, 19 (1857). Part. I.17. (...) we may spread our arms and embrace all tribes of the vegetable race,—believing that they are all given to help us in our glorious task.

³⁰⁹ Therefore, we shall show the adaptability of every part of the vegetable organism, when thoroughly understood to the general requirements of the ornamental world; and then reveal the peculiar adaptability of certain forms and lessons to particular cases or manufactures. Botany, 19 (1857). Part. I.17.

hatásokba, amelyek fejlődésüket befolyásolják, és így módosítják vagy megzavarják normális állapotukat³¹⁰.

Itt érdemes kiemelni, hogy Dresser már itt utal a növények alapállapotára, ami az eredeti, természetes állapotukat jelenti (*natural state*). Utóbbi alaposabb kifejtésére majd a tanulmány sorozat IX. részében kerül sor. Az első rész célkitűzései közé tartozik az is, hogy az olvasó jól el tudja különíteni egymástól az igazsághoz – vagyis a természetihez – közel álló művészetet az attól eltérőtől:

E vizsgálat után képesek leszünk megkülönböztetni az igazságot és a torzulást, a szabályt és a kivételt.³¹¹

A következőkben a szerző rátér Goethe metamorfózis koncepciójának is fontos összetevőjét jelentő *centrifugális erőre*³¹², melyre – ahogy a teleologikus (vitalista) és a Naturphilosophie-t közvetítő transzcendentális anatómia³¹³ gondolkörére is – jellemző az „egység a sokféleségben” (*unity in variety*) archetípust kereső gondolata:

A növényt a botanikus úgy tekinti, mint amely egy központi törzsből vagy szárból áll, amelyet *tengelynek* nevez, és az ebből kiinduló, különböző jellegű *oldalszervekből*, mint például a levelek stb. Művészi célokból célszerűnek tartjuk, ha ezeket a szerkezeteket két nézőpontból vagy két megvilágításban nézzük – először is, ha a növény oldalát nézzük (ez a szokásos nézet, amelyet a fákról ismerünk), amikor a növény függőlegesen áll; másodszor, ha a tárgy tetejét nézzük (ez a nézet, amelyet általában a kisebb növényekről, mint a házililiom, a százszorszép stb. ismerünk), amikor a növény kör alakú. Ezek a megfigyelések elvezetnek bennünket a növényvilág egy nagyszerű elvéhez – *nevezetesen az erő központosításához, vagy az erőnek egy rögzített pontból centrifugális módon történő kifejtéséhez*, ami csodálatos egységet kölcsönöz a növényvilág szerkezeteinek. Ez, a világegyetem Nagyszerű Irányítója által a természetben kidolgozott rendkívüli változatossággal együtt, eredményezte azt, amit „*egység a sokféleségben*” kifejezéssel illetnek³¹⁴.

³¹⁰ In order to receive the full benefits derivable from meditating on the various parts of the vegetable structure, it will be necessary for us to give as brief an insight as possible into the laws or principles which govern the development of the various vegetable organs, and the influences which bear upon their development, so as to modify or disturb their normal positions. Botany, 19 (1857). Part. I.17.

³¹¹ After which examination we shall be qualified to discern between truth and deformity, rule and exception. Botany, 19 (1857). Part. I.17.

³¹² Goethe, Johann Wolfgang: *Zur Morphologie*, Band II Heft 1, 347-349. Letöltve: https://books.google.hu/books?id=JRbfAAAAAMAAJ&pg=PA347&hl=hu&source=gbs_toc_r&cad=2#v=onepage&q&f=false (Utolsó letöltés: 01/14/2025).

³¹³ A téma alaposabb ismertetése: 3.4.2.

³¹⁴ A plant is regarded by the botanist as composed of a central rod, or stem, which he names the *axis*, and *lateral* organs of diverse characters, as leaves, & c., which proceed from it. For artistic purposes we deem it expedient to view these structures from two points, or in two lights - first, as looking at the side of the plant (the ordinary view that we have of trees), when it is to us a vertical composition; and second, as looking on top of the object (the view which we

Ennek a gondolati iránynak véleményem szerint nagy jelentősége van Christopher Dresser életművének első korszakában, illetve azt követően első összegző ornamentika elméleti könyvében is, hiszen a téma az 1859-1862 közötti műveiben ismét kifejtésre kerül (ROB és UIV, AOD), ezeknek a műveinek alaposabb elemzésére majd a disszertáció 3.4.3-as és 4. fejezetében kerül sor.

Dresser botanikai szempontból növényi tengelyt (szár) és ehhez csatlakozó függelékeket (levelek), míg művészi szempontból két fő struktúrát különböztet meg; vertikális (a növény oldalnézete) és centrális (a növény felülnézete) nézőpontot. Tehát megfigyelhető az erők centralizálása (tengely, szár), vagy centrifugális módon való kifejtésük (levél) egy rögzített pontból. Ebből azt a következtetést vonja le, hogy rögzített pontból (egység) kiinduló erők (változatosság) képviselik a Teremtő szándékát, aki megteremtette az „egységben a sokféleséget” (*unity in variety*). Az egység és sokféleség dinamikájának mozgatórugóját Dresser vitalista irányból közelíti meg, ahogy ezt majd néhány bekezdéssel később kifejti³¹⁵.

A témát majd első korszakának (1857-1861) későbbi tanulmányaiban és könyveiben ismét felveti. 1859-es botanikai könyvei közül egyiknek a címét is ez a kifejezés adja; „Egység a sokféleségben, ahogyan a növényvilágból következtethető; kísérlet annak az egységnek a kifejtésére, amely minden növény megjelenésében, növekedési módjában és szerkezetének alapelveiben felfedezhető”³¹⁶.

A tanulmánysorozat első részében ezek után példákkal illusztrálja a fentiekben megelőlegezett *egység a sokféleségben* gondolatát.

Elsőként a növény oldalnézeti (vertikális) képét a szár (tengely, axis) és a növény oldalszervei (levelek) vonatkozásában vizsgálja. Alaposan elemzi a levélállások szimmetriáját és a spirális levélrendezést. Ez szintén megelőlegezi a későbbi botanikai könyvében (*Unity in Variety*, 1859) alkalmazott szemléletet. Elsőként az oldalnézettel kapcsolatos gondolatait foglalja össze:

(...) egyes esetekben a spirálszál egynél több fordulatot tesz meg a tengely körül, hogy a levelek elrendezésének egységét befejezze. Ennek a változatnak rendkívül gyakori formája az, amikor a spirálszál két fordulatot tesz meg, öt levéllel találkozva, és így fejezi be a ciklust – ez megtalálható a

generally have of smaller plants, as the houseleek, daisy, & c.), when it is to us a circular composition. These observations will lead us to a great principle in the vegetable world - viz., *the centralisation of power, or the exertion of a force in a centrifugal manner from a fixed point*, which gives a marvellous oneness to the structures of this kingdom. This, with the great variety worked out in nature by the Great Head of the universe, has given rise to what is termed "*unity in variety*." Botany, 19 (1857). Part. I.17.

³¹⁵ Botany, 19 (1857). Part. I. 19.

³¹⁶ Unity in Variety as Deduced from the Vegetable Kingdom; being An attempt at developing that oneness which is discoverable in the habits, mode of growth, and principle of construction of all plants. (London, Virtue. 1859).

tölgynél (6. ábra) és számos gyümölcsfánknál. Mivel a levelek tengelyen való elrendezésének ezek a fő változatai a természet legegyszerűbb és legjellegzetesebb függőleges kompozícióival látnak el bennünket, úgy gondoljuk, hogy kevesen haladhattak el idáig anélkül, hogy ne kaptak volna erőteljes benyomást a tanulásról, hogy az egyszerűség választékosság (simplicity is elegance)³¹⁷.

Mindezt egy olyan ábrán ismerteti, ahol együtt látható a tölgy spirális mintát követő levélállása hagyományos rajzon, illetve mellette botanikai diagramként átírva (**31. kép**). A fentiekben említett egyszerűség, mint elegancia Dresser későbbi funkcionalista használati tárgyain lesz majd felfedezhető (**9. kép**). Érdemes azt is kiemelni, hogy a természet alapelemeinek egyszerűségükben elegáns, kompozíciós, vagyis művészi tehát a művészetben használható képességét említi.

Az oldalnézeti ábrázolások után rátér a felülnézeti elrendezésre. Az előbbieknél említett szára (tengely, axis) a növény központi tengelyének (*central axis*) és erő központjának (*the centralisation of power*) tartja. Hozzá csatlakoznak az oldalszervek, amelyeket a középpont származékainak tekinthetünk. Ha ezek után felülről nézzük a növényeket; körkörös elrendezésűeknek látjuk őket. Erre a felismerhető alapformára, mint univerzális egységre (*unity*) ismét a kompozíció fogalmát alkalmazza, ami értelmezhető szerkezetnek, összeállításnak, de a hangsúlyt a Teremtő általi komponálására helyezi:

...és mivel ez a tengely minden esetben a középpont és az oldalsó szervek ebből indulnak ki, a növényvilág magasabban szervezett törzseinek összes megvalósulásában azonnal csodálatos egység mutatkozik – mert felülről nézve mind kör alakú kompozíciók. Miután most megpillantottuk a legegyszerűbb kompozíciókat, amelyeket kegyes Teremtőnk mutatott be nekünk, folytassuk azzal az elvvel, amely alapján a *természet felépíti vagy kifejleszti bonyolultabb szerkezeteit*³¹⁸.

Az egyszerű szerkezetek alapformája után, a bonyolultabbak megértéséhez Dresser két helyen is idézi Jean-Emmanuel-Marie Le Maout (1799-1877) francia orvos, természettudós, botanikust, aki az ismétlődés és egység gondolatának jelentős képviselője volt a botanikában. Az ismétlődésnek jelentőségét az adja, hogy Le Maoutnál a jelleget a hasonlóságok alapján kell meghatározni. Dresser idéz is Le Maouttól:

³¹⁷ (...) in some instances, the spiral thread makes more than one revolution round the axis in order to complete the unit of the arrangement of the leaves. An exceedingly common form of this variety is that in which two revolutions of the spiral thread, encountering five leaves, complete the cycle-this is found in the Oak (Fig. 6), and many of our fruit trees. These being the principal varieties of the arrangement of leaves upon the axis, furnish us with nature's most simple and characteristic vertical compositions; a few, we think, can have passed even thus far without being forcibly impressed with the lesson that simplicity is elegance. Botany, 19 (1857). Part. I. 18.

³¹⁸ And as this axis is in all cases the centre, and the lateral organs proceed from it, there is at once displayed a marvelous unity in the entire products of the more highly organised tribes of the vegetable kingdom-for all, when viewed from above, are circular compositions. Having now glanced at the most simple compositions displayed before us by our kind Creator, we proceed to notice the principle on which nature constructs, or develops her more complex structures. Botany, 19 (1857). Part. I. 18.

Logikusabb azt mondani, hogy egy növény a növekedéssel megismétli, minthogy szétesztja önmagát³¹⁹.

A Dresser által az 1857-es tanulmány első részében megnevezett Le Maout mű címe csak „Botany” ként van említve³²⁰. Az idézet pontos forrását nem adja meg. A következőkben ennek eredeti forrását szeretném feltárni.

Le Maout ehhez (Botany) hasonló könyvének címe: a „*Botanika: organográfia*”³²¹ és *rendszerint. A növénycsaládok és a főbb fajok természetrajza M. Adrien de Jussieu osztályozása szerint, a művészetekben, a tudományokban és a kereskedelemben való felhasználásuk feltüntetésével*”³²². Maout a címben Adrien-Henri de Jussieu (1797-1853) francia botanikust említi, aki a párizsi Jardin des plantes igazgatója volt 1826-tól majd 1845-től az organográfia professzora lett. Ennek a Le Maout könyvnek a címe tehát megelőlegezi Dresser tanulmány sorozatának hibrid műfaját hiszen kitér a növények művészetben és kereskedelemben való alkalmazhatóságára is. Azonban Le Maoutnál elsősorban a növényi alapanyagok festészeti alkalmazásáról esik szó.

Az 1852-es Le Maout könyv címében szereplő *organográfia* vagyis a növény szerveinek felépítéséből, működésére, rokonságára következtető növényyszervtan, Augustin Pyramus de Candolle (1778-1841) svájci botanikus 1827-es *Organographie vegetale*-ja óta került ismét előtérbe. Az organográfia kezdeteit megtalálhatjuk már Arisztotelésznél is, azonban az igazi fejlődésére a XVII. századtól került sor Joachim Jung, *Isagoge phytoscopica* (1678) címen ismert művének köszönhetően. A legfőbb növényi részek Jung számára: a gyökér, szár és levél. Az organográfiában, Goethe közvetlen elődjének tekinthető Caspar Friedrich Wolff (1734-1794), aki főművében a vitalista álláspontot képviselő 1759-es *Theoria generationis*-ban kifejti, hogy a növény minden összetevője, a szárat kivéve módosított levél. Wolff tehát közvetlen előzményként is értelmezhető, Goethe 1790-ben megírt művéhez a *Kísérlet a növények metamorfózisának magyarázatához*. Azonban Goethe, Wolff könyvét saját művének megírása után ismerte meg.

A XIX. század során a növényyszervtan új irányokat vett; Le Maout a könyv címben de Candolle-ra utalt, ezzel megadva azt az irányt, amely Dresser számára is követendő példa

³¹⁹ It is more logical to say that a plant, by growth, repeats than divides itself. Botany, 19 (1857). Part. I. 18. (Dresser idézetének forrása: Le Maout, Botanique. 1852. 2.)

³²⁰ Botany, 19 (1857). Part. I. 19.

³²¹ Organográfia: növényiszervtan, a növényi szervek (organum) sajátosságait írja le.

³²² Le Maout, Emmanuel: Botanique. Organographie et taxonomie. Histoire naturelle des familles de plantes et des principales espèces, d'après la classification de M. Adrien de Jussieu, avec l'indication de leur usage dans les arts, les sciences et le commerce. Paris, L. Curmer, 1852.102-104.

volt³²³. Nem véletlen tehát, hogy Dresser egy Le Maout könyvre hivatkozik, hiszen Jussieu és A. P. de Candolle és az angol Robert Brown egyaránt a statikus (fixista) Linné-i rendszerhez képest az azt meghaladó „természetes” irányt képviselő szerzőknek tekinthetők. Ennek következtében mindannyian kivívták Goethe elismerését, hiszen Goethe metamorfózis tanának fontos összetevője volt a típusok ciklikus ismétlődése.

Le Maout már az 1846-os atlaszában ismerteti Linné, Jussieu, de Candolle rendszertani tábláit és utóbbi követőjeként tünteti fel magát³²⁴.

Véleményem szerint Dresser az 1857-1858-as tanulmányosorozat, vagyis a *Botany as Adapted to the Arts* írásakor inkább a korábban kiadott Le Maout-féle 1846-os botanikai Atlaszt (*Atlas élémentaire de botanique*) ismerhette alaposabban. Waenerberg érvelését arra építi, hogy Dresser a *Botany* címmel az 1852-es Le Maout műre utal (*Botanique. Organographie et taxonomie*) de az 1846-os *Atlas*-t is ismerte³²⁵. Ez annyiban helytálló, hogy az idézetet Le Maout saját magától vette át, hiszen már az 1846-os *Atlas élémentaire de botanique*-ban is leírta ugyanezeket a sorokat:

(...) az anyanövényt annyiszor *ismétlődik*, ahány rügyet hoz. Így, hogy pontosan fogalmazzunk, nem azt kellene mondanunk, hogy a növény az elágazódással osztódik; logikusabb lenne azt mondani, hogy megsokszorozódik³²⁶.

Le Maout 1846-os Atlasza (*Atlas élémentaire de botanique...*) mint eredeti forrásmű mellett szóló érv az is, hogy az itt alkalmazott botanikai illusztrációk többféle hatását fedezhetjük fel Dresser 1859-es botanikai-filozófiai könyvében a *Unity in Variety*-ben.

³²³ Dressernek az 1850-es évek második felében tartott botanikai előadásainak és publikációinak címében is érezhető az organográfia iránti érdeklődése. Ide sorolhatóak az intézményi titkárságok által feljegyzett és általa kivonatolt előadásai: egy, amelyet a Linné Társaságnak tartott; Dresser, Christopher: *Contributions to Organographic Botany*. (Hozzászólások az organográfiai botanikához) Linnean Society, MSS.5.B.230. London 1858, két az Edinburgh Botanical Society-nél előadott és feljegyzett előadása, Dresser, Christopher: *On the Morphological Import of certain Vegetable Organs*, (Egyes növényi szervek morfológiai (alak) jelentőségéről) Transactions of the Botanical Society of Edinburgh, 6:1-4, 321-323, Dresser, Christopher: *On the Stem or Axis as the Fundamental Organ in the Vegetable Structure*, (A szárról, avagy tengelyről, mint a növényi szerkezet alapvető szervéről) Transactions of the Botanical Society of Edinburgh, 6:1-4, 432-434, 1860. Waenerberg szerint az 1858-as *Contributions to Organographic Botany* jó példája ennek az idealista morfológiai iránynak. Waenerberg 34. Durant említi, hogy Dresser 1858-as előadásában a metamorfózis kapcsán képviseltek éles kritikát váltottak ki és George Bentham, a Linné Társaság tagja csak a rövidített előadás szöveg megjelentetésére tett javaslatot. Durant, 1993, 11.

³²⁴ Le Maout, Emmanuel: *Atlas élémentaire de botanique avec le texte en regard, comprenant l'organographie, l'anatomie, et l'iconographie des familles d'Europe, à l'usage des étudiants et des gens du monde*. Ouvrage contenant 2,340 figures, dessinées par Mm. L. Steinheil et J. Decaisne. Paris, Fortin, Masson, 1846 (Alapfokú botanikai atlasz kísérőszöveggel, amely az európai növénycsaládok organográfiáját, anatómiáját és ikonográfiáját tartalmazza, a tanulók és a világ népeinek használatára. A könyv 2340 rajzolt ábrát tartalmaz.)

³²⁵ Waenerberg, 108,110.

³²⁶ (...) la plante-mère est *répétée* autant de fois qu'elle produit de bourgeon. Ainsi, pour parler exactement, il ne faut pas dire que la plante, en se ramifiant, se divise il est plus logique de dire qu'elle se multiplie. Le Maout, Emmanuel: *Atlas*. 1846.2. és ugyanezek a sorok: Le Maout, *Botanique*. 1852, 7. (Kiemelés tőlem – G. P.). Dresser az előzőek utolsó sorát idézte.

Le Maout ideális, teljesen szimmetrikus virág diagramja – melyet több művében is szerepeltetett, de először az 1846-os *Atlas élémentaire de botanique*-ban – a növényi formák egységközvetítő szerepét hangsúlyozta (**32. kép**). Az ideális virág szerkezetének vízszintes keresztmetszetét mutató ábra (botanikai diagram) kapcsán Le Maout a virág szimmetriáját (vízszintes metszetét) azért tartja fontosnak mert:

...így a virág különböző részeinek minden kapcsolata egy pillantással megragadható: ezt az elméleti metszetet diagramnak nevezzük³²⁷

Ezen a hatáson kívül Dressernél más példát is találunk, amely szintén Le Maout *Atlas élémentaire de botanique*-jának hatását igazolja. Dresser ugyanis a növényi csírák fejlődését bemutató rajzokat Le Maout 1846-os *Atlas élémentaire de botanique*-jából veszi át, az 1859-ban megjelent *Unity in Variety*-ben³²⁸. Utóbbi műve még a botanikai írásai közé tartozik, ugyanakkor az egység filozófiáját képviseli a pontokba szedett szentenciákkal. Ha elolvassuk Dresser pontjait, amelyeket a Le Maouttól átvett ábrák mellett helyezett el akkor a fentebb már említett egység (*Unity*) fogalom újabb a homológiát hangsúlyozó meghatározásával találkozunk:

179. És minden esetben a mag embrióját hasonló hatásoknak, azaz hőnek, levegőnek és nedvességnek való kitettséggel lehet aktív életre serkenteni

180. Ebből következik, hogy *minden mag homológ*.

181. De nemcsak a magok között mutatható ki az egyneműség, hanem a magkezdeményben is, amelyekből magok keletkeznek³²⁹.

Dresser a könyvben használt ábrázolások forrását ugyan sehol nem tüntette fel, de más helyeken is alkalmazta Le Maout atlaszát.

Véleményem szerint Dresser a Le Maoutnál látható felülnézeti, szimmetrikus és az 5-ös számra épülő ideális virág diagramot³³⁰ (**32. kép**) rajzként, átalakítva többször is felhasználta. Az 1859-es *Unity in Variety*-ben például ő is a virág ideális alakjaként ábrázolta (*Ideal figure of a flower*) a szintén az 5-ös számra épülő virágot. (**33. kép**)

³²⁷ ...on saisit ainsi d'un coup d'oeil tous les rapports des diverses parties de la fleur : cette coupe théorique est nommée diagramme. Le Maout, Emmanuel: *Atlas* 1846. 58. Ugyanitt szerepel a szimmetrikus keresztmetszeti diagram (448. ábra). Le Maout az elsők közé tartozott, aki virág diagramokat használt.

³²⁸ UIV,106.222-223. ábra. Waenerberg (Waenerberg 1992.160.) véleménye szerint ez az ábrázolás már a későbbi *Principles of Decorative Design* erőfogalmát készíti elő.

³²⁹ 179. And in all cases the embryo of the seed can be stimulated into active life by exposure to similar influences, viz. heat, air, and moisture.180. It hence follows that *all seeds are homologous*.181. But not only can a oneness be traced among seeds, but it can also be found in ovules from which seeds result. UIV, 106. (Kiemelés tőlem – G. P.)

³³⁰ Az első virágdiagramot Turpin alkalmazta 1819-ben, amivel hatással volt Le Maout-ra aki szintén az elsők közé tartozott, aki virág diagramokat használt. Choate, Helen A.: *A Standardization Of Floral Diagrams For Educational Use*. School Science and Mathematics Association, 14, (1914)2, 135. Goethe és Turpin Dresserre tett hatásáról lásd: a 3.4.6.-os fejezetet.

Mivel Goethe botanikai főműve a *Növények metamorfózisa*, 1827-ben, 1831-ben és 1837-ben, több kiadásban megjelent Franciaországban, ezért nagy hatással volt a fentebb említett de Candolle mellett, Le Maoutra is. Waenerberg (1992) véleménye szerint Le Maout az idealista morfológia európai elterjedését képviselte és így jelentős előfutára volt az 1850-1860-as évek művészi botanikájának³³¹.

Le Maout gazdagon illusztrált és az ekkoriban még ritkán alkalmazott színes táblákat is tartalmazó műveivel kiterjesztette a növényyszervtan ornamentikában felhasználható alkalmazását, munkáinak angliai hatása Dresser esetében fontos összetevő.

Visszatérve Dresser idézetéhez,³³² amely Le Maoutnak a növény egészének ismétlődéséről szóló mondatából idézett, így folytatja a szerző:

Erre a gyönyörű gondolatra épül egy vagy két nagyon érdekes dolog; először is, hogy a szülői tengely által kibocsátott ágak olyan tengelyek, amelyek mindegyike pontosan hasonlít a szülőhöz annak eredeti állapotában, vagy valójában a szülő eredeti állapotának ismétlése vagy reprodukciója (*repetition or reproduction*); másodsor, mivel a fejlődés ereje a tengelyben összpontosul, minden oldaltengely rendelkezik ezzel az erővel is, ezért van alárendelve egy elsődleges központi fejlődő erőnek (*a primary central developing power*), amelyet másodlagos fejlődő pontok sora vesz körül. (11. ábra). Itt látjuk a legvilágosabban, hogy a növényvilágban csodálatosan működik az egység a változatosságban átfogó elve (*broad principle of unity in variety*)³³³.

A Dresser által a fenti részlethez mellékelte 11-es ábra mindezt jól illusztrálja. (34. kép) A négyes szám különböző irányban elforgatott ismétlődő sorozatait láthatjuk (a növény felülnézetből látott absztrahált leveleit), csakúgy, mint a fentebb említett ötös számra épülő szimmetrikus és ideális Le Maout és Dresser növényrajzokon³³⁴ (32-33. képek). Az idézetben említett rajzon azonban a négyes számra épülő „erőközpont” (*primary central developing power*) vagy főtengely idealizált rajza látható (34. kép). A főtengely van tehát a középpontban, ezt Dresser a kereszt alakú legbelső középponti résszel jelzi, míg az oldaltengelyek középső (legbelső) négyesei x alakban elforgatottak. Azonban a központi elem (1) és a körülötte lévő belőle részesedő újabb négy

³³¹ Waenerberg 33-34.

³³² „Logikusabb azt mondani, hogy egy növény a növekedéssel megismétli, minthogy szétesztja önmagát” Le Maout, *Botanique*. 1852 2.

³³³ Now upon this beautiful idea one or two things of great interest are built: first, that the branches given off by a parent axis are axes each of which is precisely similar to the parent in its original condition, or, in fact, is a *repetition or reproduction* of the parent in its original state; and second, that as the power of development is centralised in the axis, each lateral axis has this power also; therefore we have a *primary central developing power*, surrounded by a series of secondary developing points (Fig. 11). Here we see most clearly that the *broad principle of unity in variety* is wonderfully worked out in the vegetable kingdom. Botany, Part. I. 19. (Kiemelés tőlem – G. P.)

³³⁴ Le Maoutnál az ötös számra épülő ideális virág alkotóelemeinek felülnézeti diagramját, Dresser ennek rajzi változatánál, az ideális levélállást ábrázolja.

csomópont együttes száma ismét – csakúgy, mint a fenti ideálisan szimmetrikus virág rajza is mutatta (33. kép) – egy ötös mezőt ad ki, ezzel újra megvalósítva a változatosság egységét (*Unity in Variety*). Jól érzékelhető, hogy az erőközpontokat mozgató elv egy plurális erőter, hiszen a belőle részesülő újabb (reprodukált) központok ugyanabból az erőből állnak. A növényvilágot mozgató erő tehát rendelkezik, az eredeti egységes forma (ilyen az Ősnövény Goethénél) ismétlésének vagy reprodukciójának (*repetition or reproduction*) képességével. Mindez egy ismétlődésre épülő struktúrát érzékeltet. Az ismétlődés és az életerő (*force vitale*) kapcsán itt érdemes ismét Le Maouttól is idézni:

A szervezett lények viszont, vagyis a Növények és az Állatok, csak egy olyan erő hatása alatt létezhetnek, amelynek törvényei ismeretlenek számunkra, és amelyet *életerőnek* (*force vitale*) neveztek el; önmagukhoz hasonló *szülőktől* születnek (...) ³³⁵

Dresser a növényi struktúra mögöttes elvének keresését így folytatja:

(...) folytatjuk ezen elvek alkalmazását a növényi struktúra különböző részeire. Miután megmutattuk, hogy a központi tengely teljes köntöse egy centrifugális életerő (*centrifugal vital force*) eredménye, és hogy ez nemcsak az elsődleges tengelyben rejlik, hanem az oldaltengelyekben is; miután azt is megmutattuk, hogy ez az egy energia, hatásában módosítva, a növényvilág minden magasabban szervezett terményében is létezik, most tovább lépünk, hogy megfigyeljük ezen egyetemes életerő módosulásának mértékét (*extent of the modification of this universal vital force*) ³³⁶.

Ezt a dinamikát tehát a centrifugális életerő (*centrifugal vital force*) mozgatja, amely az egész növényvilágot uraló univerzális életerőnek, létfontosságú erőnek (*modification of this universal vital force*) a megnyilvánulása.

Ez a részlet azért is kiemelt fontosságú, mert kutatásaimra támaszkodva valószínűleg ez az életerő (szervező erő, létfontosságú erő, *vital force*) fogalmának kiterjesztése és az egyetemes életerő (*universal vital force*) első felvetése Dresser életművében. Ezzel kibővíti az *On the Relation of Science and Art*-ban az 1857-es év elején felvetett centrifugális erő (*centrifugal force*) fogalmát. ³³⁷

³³⁵ Les Êtres organisés, au contraire, c'est - à - dire les Végétaux et les Animaux, ne peuvent exister que sous l'influence d'une force, dont les lois nous sont inconnues, et qu'on a nommée *force vitale*; ils naissent de *parents* semblables à eux (...), Le Maout, Botanique. 1852 2, (a *force vitale* kifejezés kemelése tőlem G. P.)

³³⁶ (...) we proceed to apply these principles to the various parts of the vegetable structure. Having shown that the entire robe of the central axis is the result of a *centrifugal vital force*, and that this is not only inherent in the primary axis, but in lateral axes also; having also shown that this one energy, modified in effect, exists in all the more highly organised products of the vegetable kingdom, we now proceed to notice the extent of the modification of this *universal vital force*. Botany, 19 (1857). Part. I. 19. (Kiemelés tőlem – G. P.)

³³⁷ Lásd 3.2.4.-es fejezetrészt. Elsősorban a 266. lbj-től.

A centrifugális életerő fogalmának kialakításában fontos szerepe volt mesterének a botanikus Lindleynek, akinek 1852-es Marlborough House-ban tartott előadásaiban szerepelt a centrifugális életerő megnyilvánulásaként (*manifestation of a centrifugal vital force*) leírt *univerzális szimmetria* elve. Lindley a centrifugális életerő fogalmát így írja le:

Így láthatjuk, hogy a növényi birodalomban, annak minden részében felfedezhető egy minden irányban egyformán ható, *centrifugális életerő megnyilvánulásának* tekintendő egyensúlyi rendszer.³³⁸

Hasonló következtetéseket vont le Semper 1853-ban szintén a Marlborough House-ban, tartott előadásai során, amikor kidolgozta későbbi fő művének tematikáját, amelyben a szimmetriát, a természet és a természetet formai kompozícióiban követő művészet legfontosabb törvényeként nevezi meg³³⁹.

Semper a növényekre is kitér a der Stil-ben és keresztmetszetükre jellemzőnek tartja a felületi szimmetriát, véleménye szerint az életerő a növény gravitációt leküzdő élettengelyét (*Lebensaxe der Pflanze*) alkotja.³⁴⁰

Az életerő, mint háttér erő, fogalma az 1800 körüli időszakot követően tehát ismét megjelenik az 1850 körüli évek botanikai írásaiban, melyek jellemző összetevője az idealista morfológia (Le Maout, Lindley, Dresser). Azonban Dresser esetén a fogalom elsődleges inspirációját Goethe, Schelling hatását is mutató metamorfózistana jelentette, melyben Goethe olyan komplex jelenségként írta le a metamorfózist melynek a *vis centripeta* és a *vis centrifuga* egyaránt összetevője³⁴¹.

A vitalizmus fogalmának történeti hátterét és főbb típusait a 2.2, a botanikai-filozófiai szempontokat is befolyásoló elsősorban goethei morfológia hatását Dresserre részletesebben a disszertáció 3.4. fejezetében tárgyalom.

Dresser művészet felfogásának tehát megkerülhetetlen összetevője a Tervezőbe (*Creator*) és teremítőbe (*God*) vetett hite és a Tervező műveinek minél jobb megértése feltárása. Ahogy azt a szövegben néhány sorral lejjebb le is írja:

³³⁸ Thus we see that a system of equipoise, to be regarded as the *manifestation of a centrifugal vital force*, exerted in every direction equally, is discoverable throughout the vegetable kingdom in all its parts. Lindley, *Symmetry of Vegetation*, 42. pont, 20. (Kiemelés tőlem – G. P.)

³³⁹ Semper, *Der Stil. Prolegomena* XXIV-XXVII.

³⁴⁰ Semper, *Der Stil. Prolegomena*, XXXIV.

³⁴¹ A témáról lásd: Problem und Erwiderung (Probléma és válasz), *Zur Morphologie. Zweiten Bandes erstes Heft* 1823. In: Goethe, Johann Wolfgang: *Schriften Zur Morphologie*. Morphologische Hefte 1817-1824, Gesamtausgabe der Werke und Schriften in zweiundzwanzig (22) Bänden. Zweite Abteilung: Schriften. Neunzehnter (19.) Band: *Schriften zur Morphologie II*. Stuttgart, Cotta, 1959.347-349. Letöltve: https://books.google.hu/books?id=JRbfAAAAAAAJ&pg=PA347&hl=hu&source=gbs_toc_r&cad=2#v=onepage&q&f=false (Utolsó letöltés: 01/14/2025) Ehhez kapcsolódóan lásd a teljes Goethe idézetet és Dresser centrifugális életerő fogalmának összefüggését: 3.4.2. 534. lbj-t a goethe-i idealista morfológiát Angliába közvetítő transzcendentális anatómia szerepéről lásd: 3.4.2. 472. lbj-től

Az előzőeket elegendőnek tartva az isteni eszme egységének a bemutatására, amelyet Isten oly csodálatosan és oly változatosan volt hajlandó kidolgozni földgolyónk növényi alkotásaiban, és annak a ténynek a teljes megállapítására, hogy egyetlen elv uralkodik földgolyónk növényvilágának számtalan változatában, most folytatjuk feladatunkat³⁴².

Ezt a megnyilvánulást a *szimmetria* egységes megjelenésével illusztrálja hiszen a:

(...) a természet növényi világhoz tartozó alkotásai szimmetrikusak mind részeikben, mind pedig e részek elrendeződésében.³⁴³

A kérdéskör tisztázásához egykori mesterének Lindleynek gondolatait szó szerint idézi, a Marlborough House-ban tartott 1852-es előadásaiból – melyeknek Dresser is hallgatója volt.³⁴⁴

Lindley így írt a szimmetriáról:

A virágszimmetria e figyelemre méltó példái azt mutatják, hogy a virágok kialakulásában egy olyan centrifugális erő működik, amely minden irányban egyenlő (...) ³⁴⁵

Dresser többek között a következő gondolatokat idézi tőle:

„Ha ilyen értelemben értelmezzük, akkor minden élő tárgyat a szimmetrikus elnevezés alá sorolunk. Amit az állatvilágban általánosan megtalálunk, az az élővilág minden részét jellemzi, és ezért a növényekben is ugyanúgy meg kell jelennie, bármennyire is különböznek az állatoktól.

...Valójában a növények szimmetriája sajátos természetükből fakad, és egy rendkívül bonyolult belső szerkezet függvénye, amely önmagában is alapvetően szimmetrikus. Mivel az alap, amelyből a szervek kiindulnak, szimmetrikus, nyilvánvaló következtetésnek tűnik, hogy maguknak a szerveknek is szimmetrikusnak kell lenniük.³⁴⁶”

³⁴² Deeming the preceding sufficient to show the unity of that divine idea which God has been pleased to work out so wonderfully and so variously in the vegetable products of our globe, and to establish fully the fact that one principle reigns throughout the countless varieties of the floral developments of our globe we now proceed with our task. Botany, 19 (1857). Part. I. 19.

³⁴³ ... that the productions of nature belonging to the vegetable world are symmetrical in their parts as well as in the disposition of those parts. Botany, 19 (1857). Part. I. 19.

³⁴⁴ 1854-ben jelentette meg Lindley a Symmetry of Vegetation, amely három előadását foglalta össze.

³⁴⁵ All these remarkable examples of floral symmetry seem to show that there is a centrifugal force operating in the formation of flowers, which, being equal in all directions (...) Lindley, The Symmetry of Vegetation, 33. pont. 16.

³⁴⁶ If understood in such a sense, all living objects whatever will be included under the denomination of symmetrical. That which we find universally in the animal kingdom belongs to all parts of the living world and must therefore occur equally in plants however unlike animals they may be.

...Indeed, symmetry in plants arises out of their peculiar nature, and is dependent upon a highly-complicated internal structure, which is in itself essentially symmetrical. The basis from which organs proceed being symmetrical it seems to be an evident inference that the organs themselves should be symmetrical also. Botany, Part. I. 19. Dresser itt a 15. pontot idézi Lindleytől, Lásd: Lindley, Symmetry of Vegetation 9, 15. Pont,

Dresser itt Lindleytől egy univerzális szimmetriára utaló passzust idézett, melyet fentebb ő maga is alátámasztott. Véleménye szerint a természetben rejlő elv és rend (*principle and order*) mindig szimmetriára törekszik. Ezt a levelek, a virágok alkotóelemeinek vagy az alkotóelemek hatványainak (például 2x5) szimmetriájával bizonyítja³⁴⁷. A növényvilág szimmetriára való törekvése mellett a tanulmány végén felvet egy ehhez hasonlóan fontos alapelvet, mégpedig a növények célhoz való alkalmazkodását (*adaptation to purpose*)³⁴⁸.

Dresser a későbbiekben is visszatért ehhez a témához, amikor a szimmetria és az életerő (*vital force*) összekapcsolását említi, hiszen az 1873-as *Principles of Decorative Design*-ban, a szimmetria külső okokból (szél, fagy) történő lehetséges sérüléséről így írt:

(...) mivel minden növény életerejének tendenciája az, hogy mereven szimmetrikus szerkezeteket hozzon létre; de a rovarok, amelyek megeszik a rügyeket és a leveleket, valamint a foltok, a szél és a fagyok úgy hatnak a növényekre, hogy megsemmisítik a normális szimmetriát, ezért a szimmetria látszólagos hiányát tapasztaljuk a növényi részek elrendezésében. (...) ³⁴⁹

3.3.2. Botany as Adapted to the Arts and Art-Manufacture, 1857-1858. II. rész

„ember – növény” hasonlat, Edward Young, *active principle of vitality, the principle of adaptation to purpose*.

Dresser a második részben kevesebb, ugyanakkor dekoratívabb és nagyobb méretű illusztrációkat alkalmaz, mint az első tanulmányban. A második rész Darwin elméletére is jellemző alcímmel kezdődik: célhoz való alkalmazkodás (*adaptation to purpose*). Figyelemre méltó, hogy a teljes 11 részes tanulmányorozatnak csak ez az egy része kapott alcímet. Dresser tanulmányorozatának második része 1857-ben jelent meg, tehát Darwin alapvető 1859-es könyve a Fajok eredete megjelenése előtt két évvel. Darwin kivonatolt szövege 1858. július 1-jén a Linné társaság ülésén felolvasásra került. Dresser is rendszeres résztvevője és előadója volt a Linné társaságnak 1858 óta³⁵⁰. Természetesen Dresser olvashatta Darwin

³⁴⁷ Botany, 19, Part. I. 19.

³⁴⁸ Botany, 19, Part. I. 19. Ezek a gondolatok hasonló módon jelennek meg a goethei archetipusos morfológiát a darwini rendszerrel összekapcsoló zoológus, filozófus Ernst Haeckel (1834-1919) munkáiban. Haeckel, Jénában már 1854 körülől kutatta a Radiolariák (Sugárállatkák) szimmetrikus „kristályos” váz szerkezetét, kutatásai kapcsolódnak a Unity in Variety gondolköréhez, dekoratív a természet művészi formáit kutató albumai (*Kunstformen der Natur*, 1899-1904) a századforduló szecessziós időszakában jelennek meg. Erről lásd még: Breidbach 2006/B; Breidbach, Olaf: *Visions Of Nature The Art And Science Of Ernst Haeckel*. Prestel, Munich – Berlin – London – New York, 2006, 111-113, 167-183 a kristályos lélekről 277-284., illetve a 4.4-es fejezet 7. lbj-t.

³⁴⁹ (...) for the tendency of the vital force of all plants is to produce structures of rigidly symmetrical character; but insects, which eat buds and leaves, and blights, winds, and frosts, so act upon plants as to destroy their normal symmetry, hence we find an apparent want of symmetry in the arrangement of the parts of plants. POD 93. (Kiemelés tőlem–G. P.)

³⁵⁰ Dresser korai előadásai közül nyomtatásban is fennmaradt a Linné Társaságnak tartott és az intézményi titkárságok által feljegyzett és kivonatolt 1858. április 1.-én tartott előadás: *Contributions to Organographic Botany*

korábbi műveit és ismerhette a kor legmodernebb gondolatait több mint 22 éven át kidolgozó Darwin nézeteit, többek között Edwin Lankester (1814-1874) sebész és természettudós és Joseph Dalton Hooker (1817-1911) orvos és botanikus révén³⁵¹.

Véleményem szerint Dresser viszont nem a darwini úton jár, hiszen panteisztikus világlátása sokkal közelebb van az egységkereső és vitalista tendenciákban is bővelkedő világához, vagy William Paley (1743-1805) természetes teológiájához³⁵².

A második rész azzal a növényföldrajzi kérdéssel kezdődik, hogy a növénytakaró megjelenése milyen paraméterektől függ földünkön. A legfőbb tényezők felsorolását (gravitáció, napszakok váltakozása) követően az első rész sokrétű botanikai témájú leírásai és sűrű fogalmi hálóját után, Dresser a második tanulmányt egy jóval költőibb stílusban kezdi, mintegy oldásaként az előző résznek. A növényvilág földi élethez, mint például az éjszaka és nappal váltakozásához való alkalmazkodásnak alapjait ismerteti. Majd kilépve a prózából így folytatja:

Menjete ki és sétáljatok a kertetekben, és ahogy közeledik az éjszaka, megfigyelhetitek, hogy virágról virágra zárja le virágait, növényről növényre összefonja leveles karjait, igen, a természet visszavonul, nézzétek, íme alszik.³⁵³

Dresser itt a „karjait” összefonó „ember – növény” hasonlatával él. Az ember-növény vagy növény-ember hibrid metaforája a XVIII. század természettudományos és természetfilozófiai fellendülése óta népszerű téma volt. Az 1800 körüli évekre jelentős viták zajlottak a növény felépítéséről, növekedéséről, szaporodásáról. Waenerberg véleménye szerint az 1800 körüli művészeti modell növényi-organikus (*vegetabilisch-organisch*) jelleggel bírt,³⁵⁴ példaként hozza fel, hogy Johann Gottfried von Herder (1744-1803) már említi a felegyenesedett ember és a felfelé a fényre törő növény közötti analógiát³⁵⁵. Hasonló úton jár Pierre Jean François

(Hozzászólások az organográfiai botanikához) Dressert 1861-ben a Linné Társaság (Linnean Society) tagjává választották.

³⁵¹ Mindketten Darwin közeli barátai voltak, Lankester ugyanúgy Lindley tanítványa volt, mint Dresser. 1860-ban Lankester, Joseph Dalton Hooker és apja a Kew Gardens akkori igazgatója William Jackson Hooker (1785 –1865) Dressernek a londoni University College botanikai tanszékére professzori állást megpályázó ajánlólevelének aláírói között vannak. Az ajánlólevél aláíróit említi: Durant 1993 45. 8. lbj.

³⁵² Itt megjegyzendő, hogy a fiatal Darwinra is nagyhatással volt Paley 1802-ben megjelent legismertebbé vált műve a *Natural Theology, or Evidences of the Existence and Attributes of the Deity collected from the Appearances of Nature*. (Természetes teológia, avagy az Istenség létezésének és tulajdonságainak bizonyítékai a természet megnyilvánulásaiból összegyűjtve).

³⁵³ Go forth and wander in your garden, and as night approaches you observe flower after flower closing up its blossoms, plant after plant folding up its leafy arms; yea, Nature is retiring – behold, she sleeps. Botany, 19 (1857). Part. II. 53.

³⁵⁴ Waenerberg, 19.

³⁵⁵ Waenerberg, 19-20.

Turpin (1775-1840) az 1820-as könyvében ábrázolt ember-növény analógiás rajzzal³⁵⁶. Itt érdemes megemlíteni, hogy Goethe is elismerően szólt Turpin munkásságáról és atlaszáról, a *Növények metamorfózisa* 1831-es kétnyelvű, Frédéric Soret (1795-1865) kiadásában közösen szerkesztett és publikált kiegészítő írásában³⁵⁷. Turpin Goethe-ére tett hatásáról alaposabban majd a disszertáció 3.4.6. pontjában lesz szó.

Dresser később, az 1862-es AOD-ban egy teljes oldalas illusztrációval érzékelteti az emberi formát felvett növényi dekoráció megfelelően absztrakt átíratát (35. kép) majd absztrakciót nélkülöző, direkt módon arcot imitáló típust helyteleníti. (36. kép).

Dresser az „ember – növény” metafora után Edward Young angol preromantikus költőtől idéz a *Night-Thoughts*-ből néhány sort:

„Éj, zord istennő, ében trónusáról,
komor fenségben, most nyújtja ki ólmos
jogarát.”³⁵⁸

Edward Young (1683-1765), 1742-1745-ig jelentette meg kilenc részre, vagyis kilenc éjszakára komponált vers folyamát, az *Éjszakai Gondolatokat*. Young a romantika költészetét és zsenikultuszát készítette elő. Utóbbira példa az 1759-es *Conjectures on Original Composition* (Az eredeti alkotóművészetről, 1759) címmel megjelentetett esztétikai tanulmánya. Dresser kora romantikus költőtől idéz, de utána ő maga is ebben a stílusban folytatja az éj és nappal váltakozásának leírását:

³⁵⁶ Poiret, Jean-Louis-Marie - Turpin, Pierre Jean François: *Leçons de Flore. Cours complet de botanique, explication de tous les systèmes, introduction à l'étude des plantes par J. L. M. Poiret, Suivi d'une iconographie végétale en cinquante-six planches coloriées par P. J. F. Turpin. Tome 3.* C.L.F. Panckoucke. Paris 1820. A két kinyitható betétlapon található a növényi és állati létformákat párhuzamba állító táblázat, illetve az ember-növény párhuzamot is tartalmazó lap vagyis az analógiásan ábrázolt *Organographie-végétale*, *Növényorganográfia* (*Növényiszervtan*). A táblázat címe: "Organographie végétale ou Tableau Elementaire et Philosophique des Organes extérieurs qui constituent l'Etre vegetal le plus compliqué, ranges selon l'ordre nature de leur formation ou de leur clegre d'importance"; (Növényi organográfia vagy a legbonyolultabb növényi lényt alkotó külső szervek elemi és filozófiai táblázata, kialakulásuk természetes rendje, avagy fontosságuk mértéke szerint elrendezve.) Ez a kötet a harmadik része az 1819-1820 között megjelentett három kötetes *Leçons de Florenek*, a harmadik kötet tartalmazza az 56 színes ábra segítségével a növényeket ismertető atlaszt és Turpin filozófiai-botanikai esszéjét. Lásd még: Waernerberg. 20-21.

³⁵⁷ Wirkung dieser Schrift und weitere Entfaltung der darin vorgetragenen Idee / Influence de cet écrit et développement ultérieur de l'idée qui s'y trouve exposée. In: Goethe, Johann Wolfgang: *Essai sur la métamorphose des plantes / Versuch über die Metamorphose der Pflanzen.* édition bilingue, traduit par Frédéric Soret. Stuttgart, Cotta. 1831. 202-204, 210. Goethének ez az írása a *Növények metamorfózisáról* szóló írásának egyéb kiadásával, más szerzőkre gyakorolt hatásával foglalkozik.

³⁵⁸ A zárójelbe tett részt Dresser kihagyta: Night, sable goddess! from her ebon throne, In rayless majesty, now stretches forth Her leaden sceptre o'er a slumbering world. „Éj, zord istennő, ében trónusáról, komor fenségben, most nyújtja ki ólmos jogarát (a szunnyadó föld fölé).” Tótfalusi István fordítása. Young, Edward: *Panasz, avagy éji gondolatok életről, halálról és halhatatlanságról* (részlet). Első éj (részlet). *The Complaint or Night thoughts on life, death and immortality. Night first (detail).* Magyar fordítása megtalálható a versnek: Tótfalusi István: *Klasszikus angol költők a középkortól a XX. századig I.* Európa Könyvkiadó, Budapest, 1986. 643.

De hamarosan a titokzatos Éj istennő fiút szül, a fény és az öröm szikráját. Felébred, és lágy tollait csapkodva felemelkedik a reggel szárnyain, és mosolyogva az egész természetre, magához veszi és elfoglalja helyét anyja trónján³⁵⁹.

Az ipari forradalom használati tárgyainak precíz (és premodern) formatervezőjeként számontartott Dresser vonzódása a romantika világlátásához tehát már első jelentősebb tanulmányában is tetten érhető, amely a viktoriánus Anglia rendkívül heterogén világképet figyelembe véve nem meglepő. Ennek ellenére a szakirodalomban ez a korai példa nincs említve³⁶⁰. A második részt a későbbiekben is átszővi ez a hangulat.

A napszakok váltakozásában leírja a reggel érkezését, amikor ismét az ember-növény hasonlattal élve arról tesz említést, hogy a virágok kitárják karjaikat és felemelik lelógó fejüket³⁶¹. Ezután Linnére hivatkozva folytatja, akinek kiemeli jelentőségét az adott napszak adott óráihoz készített virágórája (*floral clock*) kapcsán. Ez utóbbit tartalmazza Linné 1751-es *Philosophia Botanica* (A botanika filozófiája) címmel megjelent főműve. Linné itt felsorolja az adott virág pontos nyílási idejét³⁶². Ezt követően még egy romantikus költőnőtől, Felicia Dorothea Hemanstól (1793-1835) is idéz, akinek a „Virágok óralapja” című költeményéhez fűzött jegyzetében a költőnő említi Linné virágóráját³⁶³. Itt érdemes megjegyezni, hogy Dressernek az 1972-ben előkerült ipswichi vázlatfüzetében is található tizenöt stilizált illusztráció, amelyet olyan romantikus költők verseihez készített, mint például Shelley és Wordsworth.³⁶⁴

Az éj-nappal körforgás költői bemutatása közben a szerző ismét nem mulasztja el a mögöttes elv keresését; amit a mindent mozgató panteisztikus vitális princípiumban (*active principle of vitality*) talál meg:

³⁵⁹ But soon the sable goddess Night brings forth a son, a spark of light and joy. He wakes, and, flapping his downy pinions, rises on the wings of the morning, and, smiling on all nature, takes his place on his mother's throne. Botany, 19 (1857). Part. II. 53.

³⁶⁰ Véleményem szerint, Dresser több esetben is kimondottan költői leírásokat alkalmaz a természet bemutatásakor életművének jobb megértése csak az ismert elemzési szempontokat kiegészítő „romantikus” nézőponttal teljes.

³⁶¹ Botany, 19 (1857). Part. II. 53.

³⁶² A virágóra neve Linnénél: horologium florum, lásd: Linné, Carl von: *Philosophia Botanica*. Viennæ, Trattner, 1755, 274-277). Dresser később szintén figyelembe veszi a virágórát és 1862-es a díszítő tervezési elméleteit elsőként összefoglaló művének címében is jelzi: *The Art of Decorative Design, with an Appendix, giving the hours of the day at which flowers open (the floral clock); the characteristic flowers of the months (both indigenous and cultivated), of all countries, and of the diversified soils.* (A díszítő tervezés művészete, egy függelékkal, amely tartalmazza a napszakokat, amikor a virágok kinyílnak (a virágóra), a hónapok jellegzetes virágait (mind az őshonos, mind a termesztett) minden országban és a különböző talajokon.)

³⁶³ *Poems of Felicia Hemans in The Amulet*, 1828 (1827) by Felicia Hemans, Compiled by Peter J. Bolton. https://en.wikisource.org/wiki/Poems_of_Felicia_Hemans_in_The_Amulet,_1828/The_Dial_of_Flowers

³⁶⁴ Durant, 1993, 17

Az utolsó körülmény, amelyet témánk e részénél meg fogunk nevezni, az, hogy ez egy olyan világ, amelyhez a továbbiakban semmi sem fog hozzáadódni. Ez szükségessé teszi, hogy az egyik nemzedék utat engedjen a következőnek;

És milyen szépen megvalósul ez a növényvilágban! egy adott, bár változó időszakban a növények élete véget ér, és amint *az életerő aktív elve* elhagyja a szervezetet, megkezdődik a bomlás, a szervezet elemeire bomlik, amelyek ismét egyesülnek, és megalkotják a következő nemzedéket.

Így nincs szükség utólagos kiegészítésekre: az egyszer már kialakult kör most már végtelen, és addig fog forogni, amíg szét nem választja az (*Him*), aki által kialakult. Így gyönyörűséggel látjuk, hogy a növényvilág tagjai nem csak egy-egy részletben, hanem mindenben pontosan igazodtak és nagyszerűen alkalmazkodtak a földgolyó fennálló körülményeihez³⁶⁵.

Ezt követően a növényi, állati és emberi szféra összehangoltságát említi, majd az ennek háttérét adó Természetet, vagyis a Természet Istenét (*Nature, that is the God of nature*), dicséri.³⁶⁶

Dresser az ornamentikát tartotta a természet és a művészet összehangolására alkalmas eszköznek, itt is ebben az irányban folytatja tovább a tanulmányt. Ismét az antropocentrikus hangnemhez fordul, amikor kijelenti, hogy ha egy szabadtéren álló fát nézünk:

...ebben az esetben a természet úgy tűnik, hogy úgy érzi, hogy lehet és kell is nézni, minden oldalról egyformán szemlélhető, tökéletesen fejlett, szimmetrikus struktúra, amely egyformán kinyújtja karjait, minden irányba³⁶⁷.

Ennek a szimmetrikus struktúrának, mint már korábban láttuk egyaránt nagy jelentősége volt Puginnál és Lindleynél, vagyis Dresser mestereinél. A szimmetriát megtörő elemeket elutasítja és felhívja a figyelmet a részek egészhez való alkalmazkodásnak fontosságára.

(...) ha egy rész nem felel meg a maga rendeltetésének, akkor az egész szépsége feláldozódik.

³⁶⁸

³⁶⁵ The last condition which we shall name under this part of our subject is, that it is a world to which nothing shall be hereafter added. This necessitates one generation to make way for the next; and how beautifully is this carried out in the vegetable world! at a given, though variable period, the life of plants terminates, and as soon as the *active principle of vitality* deserts the organism, decomposition commences, it is resolved into its elements, which are again to unite, and form the coming generation. Thus there are no after additions required: the circle being once formed is now endless, and will continue to revolve till it is snapped asunder by *Him* by whom it was formed. Thus beautifully do we see that not only in one particular, but in all, are the members of the vegetable kingdom accurately adjusted and beautifully *adapted* to the existing conditions of the globe. Botany, 19 (1857). Part. II. 53. (Kiemelés tőlem – G. P.)

³⁶⁶ Botany, 19 (1857). Part. II. 54.

³⁶⁷ in which case nature appears to feel that it can, and is to be viewed equally from all sides, it is developed as a perfectly symmetrical structure, extending its arms equally in all directions. Botany, 19 (1857). Part. II. 54

Ezek után az ábrázolhatóság kérdését feszegeti abból a szempontból, hogy a természet alapvetően domború és dekoratív (*relief decorations*) növényi formáit, hogy lehet a síkba átültetni. Mielőtt erre megadná a választ felsorolja a helyes alkotáshoz szükséges tényezőket: jól kell ismernünk a tárgy célját, az annak elkészítéséhez rendelkezésére álló anyagot, a körülményeket, amelyeknek folyamatosan ki lesz téve és végül, ne vetüljön rá a képmutatás (hamisság) árnyéka sem. Véleményem szerint a felsoroltakban érezhető korábbi mesterei közül Semper (célszerű anyaghasználat) és Pugin (összinte alkotás) hatása is. Azonban Dresser az imént felsoroltak segítségével elérhető szimmetria és harmónia megvalósulásához Vitruviustól idéz:

Mert ők mindent akkor vezettek be műveik kivitelezésébe, ha biztosak voltak tulajdonságaik felől, és a természet valóságos szokásaiból vezették le őket.³⁶⁹

A műalkotás tehát a természet arányosságra épülő harmóniáját követi és annak ismételtesére törekszik. Ezt támasztja alá a Vitruvius idézet következő sora, amelyet Dresser már nem idéz, de szintén ide kívánczok:

s azokat ismerték el, amelyeknek a megvalósítása mellett a vitákban az igazság érve szólt. Így tehát ilyen eredet által meghatározott szimmetriákat és arányokat hagytak hátra minden egyes rendben.³⁷⁰

Dresser ezt követően visszatér a fentebb nyitva hagyott kérdéshez, amely a térbeli növényi formák síkra komponált formáinak díszítő művészetben való alkalmazhatóságát vizsgálja.

Dresser azt a konklúziót vonja le, hogy az adott esetekben szükséges a célhoz való alkalmazkodás elvét (*the principle of adaptation to purpose*), az ornamentális díszítésre is kiterjeszteni, ahogy azt a természet is teszi.

A hasonló egységek sorozatából álló struktúrákat alkalmasnak tarja arra, hogy vízszintes vagy függőleges díszként díszítsen egy padlót vagy falat. Példaként a vízszintes helyzetben tehát padlódíszítő mintaként a Szártalan kankalin szétterülő „felülnézeti” virágának alkalmazását, míg az oldalról nézhető, vagyis faldíszítésként alkalmazható hosszabb szárú Tavaszi kankalint javasolja. A botanikailag azonos nemzetségbe tartozó növények ily módon tehát alkalmazhatóak eltérő felületek díszítésére. A természet mintaadó szerepe itt abban áll, hogy egy azonos növényfaj eltérő struktúrájú felépítéssel, eltérő felületeken való díszítésre ad lehetőséget.

³⁶⁸ (...) if one part is not adapted to its particular purpose, the beauty of the whole is sacrificed. Botany, 19 (1857). Part. II. 55.

³⁶⁹ (For) “the perfection of all works depends on their fitness to answer the end proposed, and on principles resulting from a consideration of Nature herself”. Botany, 19 (1857). Part. II. 55. A magyar fordításból idézem ezt a részletet, lásd; Vitruvius: *Tíz könyv az építészetéről*, fordította, előszó és jegyzetek Gulyás Dénes. Szeged, Quintus Kiadó. 2009. IV. könyv. Második Fejezet (Az oszloprendek díszítései) 6. pont, 96.

³⁷⁰ Uo.6. pont, 96.

Ilyen értelemben megvalósul az alcímben jelzett célhoz való alkalmazkodás (*adaptation to purpose*).

3.3.3. Botany as Adapted to the Arts and Art-Manufacture, 1857-1858. III. rész

Miután az első részben (*Part I.*) az alapfogalmak jórészt ismertette és botanikai példákkal támasztotta alá, majd a második részben (*Part II.*) egy erősen lírai szövegrészt követően az adaptáció lehetőségeiről értekezett, a harmadik az előzeknél jóval rövidebb rész (*Part III.*) a struktúra és a szépség összefüggésének vizsgálatával foglalkozik.

A szépség vezérlőelvének a szimmetriát tartja ugyanakkor már a tanulmány (*Part III.*) elején kijelenti, hogy:

(...) az egyes részek szimmetriája feláldozódik az általános szimmetria és az egész szépségének érdekében.³⁷¹

Nem sokkal később a rész-egész szempontjából a tervezésben felhasználható elv kijelöléséhez a rá legnagyobb hatással lévő mesterétől Owen Jonestól idéz:

Miután a forma tömegét megalkottuk, osszuk fel és díszítsük a főbb vonalakkal, végül a mezőket mintákkal tölthetjük meg, amelyeket megint külön-külön feloszthatunk és részletesen díszíthetünk.³⁷²

Ezek a sorok Owen Jones fő művéből az 1856-os *The Grammar Of Ornament* „A felület díszítéséről” szóló tételét idézik. Ebben a könyvben Owen Jones felkérésére már Dresser is önálló – ahogy Jones az előszóban említi a „növények geometriáját bemutató”³⁷³ – illusztrációs oldallal szerepelt **(4-6. kép)**. Ezt a munkáját az *art botany* első példájának tekinthetjük életművében³⁷⁴.

Felhívja a figyelmet arra, hogy az elme (*mind*) a nagyobb formától képes a kisebb részletekig haladni. Példaként említi hogy a növények távolról nézve egységesen kúp alakúak. Dresser kiemeli, hogy a legkisebb részletekig szükséges az adott növény ismerete, csak ez segíti az ornamentistát, hogy meglássa ahogy a:

A leveleket is gyönyörű rajzolatok vagy erek szelik át.³⁷⁵

³⁷¹ (...) the symmetry of individual parts is sacrificed to the general symmetry and beauty of the whole. Botany, 19 (1857). Part. III. 86.

³⁷² The general forms being first cared for, these should be subdivided and ornamented by general lines the interstices may then be filled in with ornament, which may again be subdivided and enriched for closer inspection. Jones: Ornamentika 7. tétel. 24.

³⁷³ Jones: Ornamentika, 20.

³⁷⁴ A rajzok között láthatóak a növényi formákat absztraháló stilizálás első példáit Dresser életművében, **5-6. kép**.

³⁷⁵ The leaves are also traversed by beautiful markings, or veins. Botany, 19 (1857). Part. III. 87.

A kompozíciót adó vonalak típusai közül a legkifinomultabbaknak a görbe vonalakat tartja. Korábbi mesterére, Richard Redgrave³⁷⁶ hivatkozva megállapítja, hogy a körtől eltérő, bonyolultabb formák, mint például az ellipszis szebbek, mint a szabályos kör forma. Ezt figyelembe véve ismét az egység (*Unity*) keresés szempontjait szem előtt tartva, arra következtet, hogy:

Nemcsak a virág részei rendelkeznek ezekkel a sajátos görbületekkel, hanem a növény minden részét jellemzik így a levelek, bár oly sokfélék és változatosak, mindig e finom arányok görbületeiből állnak, és ez olyan általános a növényvilágban, hogy még azt is ki merjük jelenteni, hogy gömböt nem találunk az egész növényvilágban, még a magban vagy a gyümölcsben sem³⁷⁷.

A következő részek elemzésénél a hosszas botanikai szövegekből csak a díszítőművészet szempontjából relevánsabb részeket fogom kiemelni, illetve ahol szükséges a botanikai háttér ehhez kapcsolódó fogalmait is ismertetem, különös tekintettel azokra a részekre, ahol a vitalitás, életenergia említésre kerül.

3.3.4. Botany as Adapted to the Arts and Art-Manufacture, 1857-1858. IV. rész

latent power, vital energy

A IV. részt az előzőekben felvetett struktúra „távolabbi” nézőpontja után az ennek alapjait adó elemek keresésével, vagyis a mag (*seed*) és rügy (*bud*) szerepének vizsgálatával folytatja. Felhívja a figyelmet arra a helytelen nézetre, amely a magot, a növény utolsó „művének” (*work*) tekinti. Sokkal inkább az első állomásként embrionális növényként (*embryonic plant*) kell a magra tekintenünk. Ezt az állapotot egy rejtőző, szunnyadó erő (*latent power*) jellemzi, amelyet egy stimuláló energia (*stimulating energy*) mozgat, hogy új növényt alakítson ki.

(...) egy lappangó erő, mely cselekvésre serkenthető; stimuláló energiájának eredménye, az anyanövényéhez hasonló növény létrejötte³⁷⁸.

Példaként ismerteti a fentiek igazolására a tölgy (*Quercus*) magját, vagyis makkot. Az ehhez csatolt illusztráción a mag felépítésében az alsó végén a leendő gyökér, míg a felsőn a későbbi

³⁷⁶ Botany, 19 (1857). Part. III. 87. Redgrave kapcsán lásd fentebb 150-153 lbj-eket és a vonatkozó részeket.

³⁷⁷ Not only do the parts of the flower possess these peculiar curves, but they are common to every part of the vegetable organism—thus the leaves, though so varied and diversified, are invariably formed of curves of these -subtle ratios; and so universal is this in the vegetable world that we even venture to say that a sphere cannot be found in the entire vegetable kingdoms, not even in the seed or fruit. Botany, 19 (1857). Part. III. 87.

³⁷⁸ (...) a latent power, capable of being stimulated into action; the result of the operations of which stimulating energy is the production of a plant similar to its parent. Botany, 19 (1857) Part. IV. 109.

szár látható lekicsinyített állapotban. Itt ismét a fentebb (*Part II.*) már alkalmazott költői hangvételre vált, amikor a magot ékszerhez, és a magházat ékszerdobozhoz hasonlítja:

Mivel már megpillantottuk a mag belsejét, amelyet az ékszerhez hasonlíthatunk, most a mag külsejére kell vetnünk egy pillantást, amelyet általában a maghéjának neveznek. Ezeket a foglathoz hasonlíthatjuk, amely csak arra hivatott, hogy elrejtse és megvédje az ékszert.³⁷⁹

Az embrionális növény fejlődésének kezdetét az életenergia első erőfeszítésének tartja (*The first effort of the vital energy*), melynek segítségével a gyökér meghosszabbodik és megismételve magát létrehozza a szárat a leveleivel együtt. A növénynek ez az analógiás fejlődési folyamata ugyanakkor azt is bizonyítja, hogy „a növényi struktúra különböző részeiben ismét a célhoz való alkalmazkodás valósul meg³⁸⁰”. Ez utóbbi érvelésben ismét érezhető a Dresser által közvetített kettősség; vitális energia, mint első „mozgató” és a célhoz való alkalmazkodás modern szemlélete.

3.3.5. Botany as Adapted to the Arts and Art-Manufacture, 1857-1858. V. rész

Az V. rész vizsgálendő struktúrái a gyökér és a rügy:

Miután röviden áttekintettük a növény eredetét, a kifejlett szerkezet részeit vesszük szemügyre, és a megfigyelések sorát a gyökér, vagyis az élőlény alsó részének vizsgálatával kezdjük, majd fokozatosan felfelé haladunk a struktúrában és megismerjük a rügyet, mint a tengely függelékét, noha a maggal együtt az egyed létrehozójaként soroltuk be³⁸¹.

A gyökér kapcsán melynek fejlődését a levelekéhez, és így az ágakéhoz is hasonlónak tartja, kiemeli, hogy:

(...) amikor a gyökér aktivitása a maximumon van, egy bizonyos mennyiségű szervezhető anyagot tartalékol, és elraktározza *a szervezet romolhatatlan részében*, így amikor a külső

³⁷⁹ As we have glanced at the interior of the seed, which may be compared to the jewel, we have now to glance at its integuments, which are commonly called the skins of the seed. These may be compared to the casket, which is only destined to conceal and protect the jewel. Botany, 19 (1857) Part. IV. 109.

³⁸⁰ (...) adaptation to purpose carried out in the various parts of the vegetable structure. Botany, 19 (1857) Part. IV. 109.

³⁸¹ Having now briefly glanced at the origin of the plant, we proceed to notice the parts of the mature structure, and shall commence this series of observations by an examination of the root or lower portion of the organism: after which we shall gradually ascend the structure, and take cognizance of the bud as an appendage to the axis, although we have classed it with the seed as a generator of the individual. Botany, 19 (1857) Part. V. 249.

körülmények ösztönzik a gyökér szunnyadó életerejét ismét új rostok nyúlnak ki, amelyek ebből az elraktározott táplálékból képződnek³⁸²(...)

Kiemelendő, hogy ismét a vitális idealista botanika felől (romolhatatlan rész; *imperishable portion of the organism*/ a gyökér szunnyadó életereje *the dormant vitality of the root*) közelíti meg a témát mielőtt a különböző gyökér típusokat botanikailag leírná.

Vizsgálatát tovább folytatva hosszabb botanikai kitérő után ismét a növények dekoratív „lehetőségeire” tér rá. A szárok keresztmetszetét vizsgálva arra a következtetésre jut, hogy azok a négyzet dekoratív variációt adják.

Az V. rész végéhez közeledve újra szerepel a második részben címként kiemelt és ott már röviden ismertetett kulcsfogalom a célhoz való alkalmazkodás elve (*principle of adaptation to purpose*), melynek most itt újabb magyarázatát adja:

Miután a rügyet megvizsgáltuk, az ág eredetére is felfigyeltünk. Minden rügyből egy-egy ág ered, amely szükségszerűen az eredeti szerkezet ismétlődése. Mivel észrevettük, hogy a magban található szervezet embrionális tengelye csak egy rügyet tartalmaz, és minden egyes rügy egy felépítésben hasonló fejlődést kell, hogy eredményezzen, ez nyilvánvaló. Ha a célhoz való alkalmazkodás elve alapján tárgyalnánk, nem mulaszthatnánk el felhívni a figyelmet a rügy pikkelyeinek céljára, ami az élet csíráját védi benne, valójában a rügynek, a létfontosságú pontot megőrző szerepe van, a hideg téli hónapokban védelmet kell nyújtania (...) így gyönyörűen nyomon követhetjük a célhoz való alkalmazkodást...³⁸³

Dressernél tehát a célhoz való alkalmazkodás elve (*principle of adaptation to purpose*) erősen összefügg az életcsíra/életeredet (*the germ of life*) védelmével és a létfontosságú pont (*a vital point*) megőrzésével. Ugyanakkor a rügy szerkezetét ismétlő ág az analógiás gondolkodást képviseli. A rügy formai változatosságai kapcsán pár sorral lejjebb egy fentebb már említett és később is gyakran használt kulcsfogalmat a változatosságban rejlő egység elvét (*unity in variety*) is papírra veti:

³⁸² (...) when the activity of the root is at its maximum, a quantity of organizable matter is reserved, and stored up in the *imperishable portion of the organism* thus, when external circumstances excite *the dormant vitality of the root*, new fibres oare again protruded... Botany, 19 (1857) Part. V. 249. (Kiemelés tőlem – G. P.)

³⁸³ As we have noticed that the embryonic axis of the organism found in the seed is furnished with only one bud, and each bud on a structure must produce a similar development, this is obvious. Were we treating on the principle of adaptation to purpose, we could not fail to call attention to the object of the scales of the bud, which is to protect the *germ of life* within in fact, the bud, intrusted with a vital point, has to be protected during the cold winter months, ... can we trace adaptation to purpose in all the parts of the vegetable structure. ... Botany, 19 (1857). Part. V. 252. Ezzel összefüggésben lásd még Dresser vitalizmus fogalma kapcsán; PMB, 24., PMB, 231., és a 2.2. fejezetet. (Kiemelés tőlem – G. P.)

Most nem áll módunkban, hogy *a változatosságban rejlő egység elvét* az itt megnyilvánuló módon, nyomon kövessük, hanem csupán a mag és a rügy közötti feltűnő hasonlóságra irányíthatjuk a figyelmet³⁸⁴(...)

Az V. rész zárásaként a rügyek keresztmetszetét a Kőrügrügy négy különböző metszetében adja meg. Véleményem szerint ez utóbbiak Dressernél az első példái az absztrahált növényi elemek variáció gazdag ábrázolásának, melyek majd dekoratív mintaként lesznek alkalmazhatóak. Ehhez hasonló „leegyszerűsítéssel” majd a két 1859-es botanikai könyvében a *Unity in Variety*-ben és a *Rudiments of Botany*-ben is újra találkozhatunk.

3.3.6. Botany as Adapted to the Arts and Art-Manufacture, 1857-1858. VI. rész

A hatodik rész a levelekkel és a levélformákkal foglalkozik esősorban botanikai szempontból, majd lezárásként a IV. és V. részben a mag és a rügy kapcsán már kifejtett vitális energia (*vital energy*) szerepét hangsúlyozza:

Megfigyeltük, hogy a növények által kifejlesztett első levelek gyakran nagyon kezdetleges jellegűek, és hogy a fejlődés előrehaladtával egyre érettebbé és tökéletesebbé válnak, és ez addig folytatódik, amíg a növény energiája el nem éri a maximumát, és amíg az *életenergiának* ez a maximuma megmarad, a szervek kifejlődése hasonló ívű, de egy adott időszakban az energia ismét apadni kezd amikor a leveles szervek fokozatosan csökkennek, míg végül ugyanolyan egyszerű formát vesznek fel, mint amelyek a tengely első kifejlődései voltak³⁸⁵.

Az életenergia csökkenésének a levélre gyakorolt hatását egy levélfázisokat bemutató illusztráció sorozattal is alátámasztja (63., 64., 65., 66., 67. ábra). A VI. résszel zárult le az 1857-ben megjelent része a tanulmánysorozatnak. A VII-XI. részt az 1858-as évben jelentette meg az *Art Journal* folyóirat.

3.3.7. Botany as Adapted to the Arts and Art-Manufacture, 1857-1858. VII. rész

A hetedik részben a virág szerkezetét ismerteti, elsősorban botanikai szempontból majd a szöveg vége felé röviden kitér a növényi formák díszítőművészeti szerepére.

³⁸⁴ We cannot now stay to trace out *the principle of unity in variety* as here manifested but can merely direct attention to the striking resemblance between the seed and the bud... Uo.252. (Kiemelés tőlem – G. P.)

³⁸⁵ We have observed that the first leaves developed by plants are often of a very rudimentary character, and that, as development progresses, they become inure and more perfect this continues till the energy of the plant arrives at its maximum, and as long as this maximum of *vital energy* remains, the organs developed arc similar but at a given period the energy begins again to subside, when the foliaceous organs gradually diminish, till ultimately they assume the same simple form as those which were the first developments of the axis. Botany, 19 (1857). Part. VI. 342. (Kiemelés tőlem – G. P.)

Most a virágra kell pillantanunk, amely a növényi szervezet legvonzóbb része, ezért a díszítőművészek különös figyelmet szentelnek neki³⁸⁶.

A virágos növények felépítésének alapos botanikai elemzése után a virágpor kapcsán kiemeli szerkezetük geometrikus (*geometric character of their structure*) és kristályos (*crystalline*) jellegét:

Mielőtt elhagynánk a porzót, meg kell említenünk a virágport, amely egy porszerű anyag, amelyet a porzó termel, és amely végül finom, általában sárga színű por formájában a porzóra hullik. Ezek a pollenszemek olyan rendkívül kicsik, hogy egészen mikroszkopikus tárgyak, és ezért a közönséges megfigyelés hatókörén kívül esnek, mégis figyelmet érdemelnek nemcsak formájuk általános szépsége miatt, hanem *szerkezetük geometrikus jellege miatt is, amely formáját tekintve jobban közelít a kristályoshoz, mint a szervezett növényvilág bármely más része*: a növény egy-két ábráját itt megrajzoljuk. (76. és 77. ábra).³⁸⁷.

A mikroszkopikus, geometrikus szerkezetet ábrázoló rajzokon jól nyomon követhető a dekoratív stilizálás, amely Dresser későbbi ouvre-jének fontos eleme lesz. A *kristályos* szimmetria, mint inspirációs forrás Dressernél elsőként itt kerül említésre az egység (*unity*) bizonyításaként leírt növényi (szerves) és az ásványi (szervetlen) formák homológiája kapcsán.

A VII. rész végén a díszítőművészt segítő művészi botanika jelentőségét így foglalja össze:

(...) de semmiképpen sem korlátozzuk a díszítőművészt célunk az, hogy segítsük őt *a természethez hasonló szépség létrehozásában* azáltal, hogy a lehető legteljesebb mértékben feltárjuk azokat az elveket, amelyek alapján a Természet gyönyörű kompozícióit megszerkeszti³⁸⁸.

Ezt a gondolatot, vagyis az ornamentikával kifejezhető absztrakciót majd az 1862-es AOD-ban és az 1873-as Ornamentation-ben fogja alaposabban kidolgozni.

³⁸⁶ We have now to glance at the flower, the most attractive part of the vegetable organism—hence it has gained the ornamentist's special attention. Botany, 20 (1857). Part. VII. 37.

³⁸⁷ Before leaving the stamen, we must notice the pollen, which is a powdery matter, generated by the anther, by which it is ultimately shed on the pistil in the form of fine powder, usually of a yellow colour. These pollen grains are so extremely small that they are quite microscopic objects, and are therefore beyond the reach of common observation, yet they, nevertheless, deserve notice not only on account of the general beauty of their forms, but also for *the geometric character of their structure, which approaches more closely to the crystalline, as regards form, than any other part of the organised vegetable*: one or two figures we here delineate. (Figs, 76 and 77).

Botany, 20 (1858). Part. VII. 38. (Kiemelés tőlem – G. P.)

³⁸⁸ (...) but we would in no way limit the ornamentist, our object being to aid him *to produce like beauty with Nature*, by revealing as fully as possible the principles on which she constructs her beautiful compositions. Uo. 38. (Kiemelés tőlem – G. P.) Botany, 20 (1858). Part. VII. 38.

3.3.8. Botany as Adapted to the Arts and Art-Manufacture, 1857-1858. VIII. rész

powderings, diaper, flatness

A nyolcadik résztől a botanikai elemzések helyét átveszik a művészeti vonatkozások, vagyis a hangsúly a tisztán művészeti szempontokra tevődik át (*a purely ornamental point of view*).

Most, hogy megismertük a növényi organizmusban felfedezhető részeket, és azokat a szerveket, amelyekből a szervezet áll, belekezdhetünk a növényi struktúra egyes részei által kiváltott különböző hatások okainak vizsgálatába, és ezt elsőként *tisztán díszítő szempontból* fogjuk megtenni. Mivel ennek a szemléletnek számos aspektusa van, először is a növények virágait a természet mezejére szórt természetes díszeknek, következésképpen elszigetelt kis díszeknek (*powderings*) tekintjük, amelyek ismétlődnek³⁸⁹.

Dresser itt a kor díszítőművészetében elterjedt faldíszítő tapéta mintára utal, az „elszigetelt kis díszeket” említi, amelyek ismétlődnek, stencilezhető sablonként (*powderings*) „működhetnek”. Ezek a minták önálló fal vagy textil díszítő motívumként felhasználhatóak. A *diaper* (gyémánt) minta a csiszolt gyémántra hasonlító alakjáról kapta a nevét; ezek a mintázatok lépcsőzetes, fokozatos, váltakozó sorokban, rombusz alakzatban rendeződnek (39. kép). Az 1850 körüli időszakban a sorozatgyártásban készülő tapéta minták széles körben elterjednek, az ehhez mintákat tervező stencilező művészek számára nélkülözhetetlenné válik a minél széleskörűbb ismerete az ornamentikának. Dresser mindezt összekapcsolja botanikai tudásával és ezt ötvözi a természet művészeti hatást „elérő” mintázatainak megismertetésével. Az art botany melletti érvelését így folytatja:

Indokoltnak tartjuk, hogy ennek fényében azokat a virágokat vegyük figyelembe, amelyek csillagszerű hatással (*star-like effect*) bírnak, hiszen minden bizonnyal ezt a hatást keltik ezek a növényi ékszerek; valójában pozitív színeik azonnal kiváltják ezt, vegyük például a közönséges Kankalint (*Primrose*), itt a levelek zöldek, ugyanolyan színűek, mint a fű, amelybe belegabalyodtak, ezért távolról nem észrevehetőek: de a virágok halványak és világosak, és ezért feltűnőek. Mivel a virág az egyetlen szembetűnő rész és csillagszerű a formája, a zöld alapon világos ismétlődő díszként (*powdering*) jelenik meg³⁹⁰.

³⁸⁹ Having now noticed the parts which are discoverable in the vegetable organism, and the members of which it is composed, we can at once enter into a consideration of the causes of the varied effects produced by certain parts of the vegetable structure, and this we shall do, first in *a purely ornamental point of view*. As this view has several aspects, we shall first regard the flowers of plants as natural ornaments sprinkled over the field of nature, and therefore consider them as powderings (insulated small ornaments which are repeated). Botany, 20 (1858). Part. VIII. 237. (Kiemelés tőlem – G. P.)

³⁹⁰ We think we are justified in considering those flowers which have a star-like effect in this light, as this is certainly the effect produced by these floral gems; indeed, their positive colours at once produce this effect: for example, take the common Primrose; here the leaves are green, the same colour as the grass in which they are entangled; they,

Itt érdemes egy rövid kitérőt tenni és megjegyezni, hogy Dresser a síkra komponáltságot (*flatness*), vagyis a növények felülnézetét helyezi előtérbe, tehát a természetes formák (pl. virágok) dekorativitását felületdíszítő elemként hangsúlyozza. A síkfelületek ornamentális díszítésének főbb szabályait pontokba szedi 1862-es művében „A díszítő művészet fejleményei a nemzetközi kiállításon” (*Development of Ornamental Art in the International Exhibition*), melynek alcíme „az ornamentika előállítását és alkalmazását szabályozó törvények tömör kifejtése a legjobb példákra való hivatkozással” (*Being a concise statement of the laws which govern the production and application of ornament with references to the best examples*) *Továbbiakban:* Development. A mű IV. fejezetében az ornamentális tapétadíszítésre vonatkozó elveket kiterjeszti minden olyan területre, amely sík felülettel bír és nem nyomdai úton kerül előállításra (damaszt, gobelin, oltárelőlap). A főbb pontok, amiket megad a következők:

1. Előnyös, ha a függőleges pozícióba szánt díszek egymásnak megfeleltethető kettéosztott felületekből állnak.
2. A sugárirányú kompozíció (amely egy középpontból egyformán különböző irányokba terjedő részekből áll) nem sértő a szemnek a falon.
3. A virágból formázott stencil (*powdering*), teljes látványban, a fal felületén szétterülve helyénvaló, és sok esetben kifejezetten megfelelő.
4. A tökéletes síkszerűség (*flatness*) a legmegfelelőbb minden faldíszítéshez.
5. Alacsony tónusú, semleges színhatás kívánatos/szükséges minden olyan mintánál, amely bármilyen módon háttérként szolgál.³⁹¹

Ezekkel a díszítési szabályokkal kapcsolatban a korábban idézett elméleti fejtegetések gyakorlati megvalósulásai is értelmezhetőek és illusztrálhatóak. Az imént idézett felsorolás 3-as pontjában a síkra komponált virágból formázott dekoratív *powderings*-re (stencillezhető faldíszítő minta) példaként, az életmű második feléből említhetőek az 1876-ban tervezett teljes mértékben

therefore, are undistinguishable at a distance: but the flowers are pale and light, and are therefore conspicuous. As the flower is the only conspicuous part, and is star-like in form, it appears as a light powdering on a green background. Botany, 20 (1858). Part. VIII. 237.

³⁹¹1st. Ornaments destined to a 'vertical position may advantageously consist of corresponding halves. 2nd. A composition having a radiate character (consisting of parts spreading from a centre equally in varied directions) is not offensive on a wall. 3rd. A powdering formed by the flower, in full view, being studded over the surface of the wall is legitimate, and is in many cases peculiarly appropriate. 4th. Perfect flatness of treatment is most suitable to all wall enrichments. 5th. A low-toned neutral effect of colour is desirable in all decorations which are in any way to act as backgrounds. Dresser: *Development of Ornamental Art in the International Exhibition*, London, 1862. 49-50. *Továbbiakban:* Development. Halén 1993.80. Halén véleménye szerint Dresser, ebben az 1861-es londoni világkiállításról írott művének felépítésében követi mesterének Sempernek – akinek 1852 és 1855 között volt a tanítványa - az 1854-es londoni világkiállításról írott beszámolóját. A *Development*-ben kifejtett elvek későbbi megjelenéséről lásd: Durant 1993.16.

absztrahált faldíszítéshez ajánlott növényi minták.³⁹² (37. kép). Azonban ennél jóval korábbi 1863-as példa is található a növényi motívumok tapétaként való alkalmazására: a disszertáció 3.3.1-es pontja szerint Le Maout és Dresser egyaránt felveti az organizmus önmagát megismétlő reprodukív (*répétée* és *repetition/reproduction*), jellegét, amely Le Maoutnál az életerőnek (*force vitale*), Dressernél a vitális erőközpont erejének, energiájának (*Universal Vital Force*) kiterjedéseként értelmezhető. Előbb a két szóban forgó Le Maout majd a két Dresser idézetet is érdemes újra feleleveníteni:

(...) az anyanövény annyiszor *ismétlődik*, ahány rügyet hoz. Így, hogy pontosan fogalmazzunk, nem azt kellene mondanunk, hogy a növény az elágazódással osztódik; logikusabb lenne azt mondani, hogy *megsokszorozódik*.³⁹³

A szervezett lények viszont, vagyis a Növények és az Állatok, csak egy *olyan erő hatása alatt létezhetnek, amelynek törvényei ismeretlenek számunkra, és amelyet életerőnek* neveztek el; önmagukhoz hasonló szülőktől születnek (...) ³⁹⁴

Erre a gyönyörű gondolatra épül egy vagy két nagyon érdekes dolog; először is, hogy a szülői tengely által kibocsátott ágak olyan tengelyek, amelyek mindegyike pontosan hasonlít a szülőhöz annak eredeti állapotában, vagy valójában a *szülő eredeti állapotának ismétlése vagy reprodukciója* (*repetition or reproduction*); másodsor, mivel a fejlődés ereje a tengelyben összpontosul, minden oldaltengely rendelkezik ezzel az erővel is, ezért van alárendelve *egy elsődleges központi fejlődő erőnek* (*a primary central developing power*), amelyet másodlagos fejlődő pontok sora vesz körül. (11. ábra). Itt látjuk a legvilágosabban, hogy a növényvilágban csodálatosan működik *az egység a változatosságban átfogó elve* (*broad principle of unity in variety*).³⁹⁵

(...) folytatjuk ezen elvek alkalmazását a növényi struktúra különböző részeire. Miután megmutattuk, hogy a központi tengely teljes köntöse egy centrifugális életerő (*centrifugal vital force*) eredménye, és hogy ez nemcsak az elsődleges tengelyben rejlik, hanem az oldaltengelyekben is; miután azt is megmutattuk, hogy ez az egy energia, hatásában módosítva,

³⁹² Ornaments to be used as "powdering" on walls. Dresser, Christopher: *Studies in Design*. Cassell, Petter and Galpin, London, 1874-1876, Plate LIV.

³⁹³ (...) la plante-mère est *répétée* autant de fois qu'elle produit de bourgeon. Ainsi, pour parler exactement, il ne faut pas dire que la plante, en se ramifiant, se divise il est plus logique de dire qu'elle se *multiplie*. Le Maout, Emmanuel: Atlas.1846.2. és ugyanezek a sorok: Le Maout, Botanique.1852,7. (Kiemelés tőlem – G. P.)

³⁹⁴ Les Êtres organisés, au contraire, c'est - à - dire *les Végétaux et les Animaux, ne peuvent exister que sous l'influence d'une force, dont les lois nous sont inconnues, et qu'on a nommée force vitale*; ils naissent de parents semblables à eux (...), Le Maout, Botanique. 1852 2. (Kiemelés tőlem – G. P.)

³⁹⁵ Now upon this beautiful idea one or two things of great interest are built: first, that the branches given off by a parent axis are axes each of which is precisely similar to the parent in its original condition, or, in fact, is a *repetition or reproduction of the parent in its original state*; and second, that as the power of development is centralised in the axis, each lateral axis has this power also; therefore we have *a primary central developing power*, surrounded by a series of secondary developing points (Fig. 11). Here we see most clearly that *the broad principle of unity in variety* is wonderfully worked out in the vegetable kingdom. Botany, 19, (1857). Part. I. 19. (Kiemelés tőlem – G. P.)

a növényvilág minden magasabban szervezett terményében is létezik, most tovább lépünk, hogy megfigyeljük ezen egyetemes életerő módosulásának mértékét (*extent of the modification of this universal vital force*).³⁹⁶

Dressernél az ismétlődő minták által létrejövő új egység műtárgyain rendszeresen visszatérő elem. Az életmű ehhez kapcsolódó legkorábbi megvalósult atistic botany példái közé tartozik a William Woollams számára tervezett tapéta minta (38. kép), ahol a második idézetben szereplő 11. ábra négyes osztatú mezőit (34. kép) ismét alkalmazza.

Az elsődleges központi fejlődő erőnek (*a primary central developing power*) ismétlődések (*repetition*) által létrehozott új egysége (Egység a változatosságban, *Unity in Variety*) is jól megfigyelhető, hiszen a középmezőben látható csukott virágok és stilizált zöld levelek egyaránt a képmező közepe felé mutatnak. Ezenkívül kiváló illusztrációját adja az oldalnézeti és felülnézeti kompozíciók egy képmezőben való síkra komponált (*flatness*) szerepeltetésének is. A képmező közepén absztrahált levelek adta keresztosztásban négy csukott virágot látunk oldalnézetben amint a mező közepe felé mutatnak. Körülöttük dekoratív arany pettyekkel díszített absztrakt inda-ornamentika fonja át a kép teljes felületét. Ezeket az egymásba fonódó nyújtott kör alakú mezőket is tekinthetjük felülnézeti levél vagy szírom ábrázolásoknak. Ezeken a mezőkön belül középen találjuk a stilizált vörös és rózsaszín levelekkel, sárga porzókkal megrajzolt szimmetrikus golgotavirágok centrális (felülnézeti) és a sarkokban vertikális (oldalnézeti) ábrázolását. Itt tehát a fentiekben³⁹⁷ a növények egyszerre több nézetét bemutató ábrázolására kitűzött célokat egy képmezőn, azonos típusú növény ábrázolásával tudja végrehajtani.

A Woollams számára készült tapéta minta 1863-as kivitelezésű, ennek ellenére Dresser korai korszakára datálható együttműködésük. A Department of Science and Art 1858-as kiállítási katalógusában ugyanis már szerepelt a Woollams cégnek, Dresser által tervezett tapéta a Schools of Art kiállításán³⁹⁸. Ebből arra lehet következtetni, hogy első korszakában (1854-1861) is voltak már megvalósuló tervei elsősorban dekoratív tapéta minták terén. Az 1858-as Woollams-nak tervezett minta azt jelenti, hogy az itt tárgyalt *Botany as Adapted to the Arts and Art-Manufacture* 1857-1858-as tanulmányorozatának írásával párhuzamosan készítette.

³⁹⁶ (...) we proceed to apply these principles to the various parts of the vegetable structure. Having shown that the entire robe of the central axis is the result of a *centrifugal vital force*, and that this is not only inherent in the primary axis, but in lateral axes also; having also shown that this one energy, modified in effect, exists in all the more highly organised products of the vegetable kingdom, we now proceed to notice the extent of the modification of this universal vital force. Botany, 19 (1857). Part. I. 19. (Kiemelés tőlem – G. P.)

³⁹⁷ A növény vertikális és centrális nézetéről lásd: Botany, 19 (1857) Part. I. 17. és lásd a 314. lbj-hez tartozó szövegrészletet.

³⁹⁸ Említi Halén 1990, 81.

A 38. képen látható 1863-as tapéta minta tehát már második tervezőművészettel foglalkozó korszakához kötődik, de szorosan az első korszak *artistic botany* szemléletében íródott műveire támaszkodva készült.

Visszatérve a tanulmánysorozat VIII. részéhez, a felületdíszítő powderings (stencil) technika és diaper minták leírása után a virágokkal kapcsolatos általános tapasztalatról, vagyis változatosságukról ír, majd három közös okot nevez meg ennek kapcsán: a forma, a textúra és a szín³⁹⁹. Mindezen összetevők befolyásolják ornametikába „átírt” hatásukat, a powdering minőségét. Dresser felhívja a figyelmet a *simple powderings* jelenségére, amikor maga a természet alakít ki hasonló egységekből dekoratív felületet. A természet tehát eleve tartalmazza az általa megjelenített és a díszítőművész által „leképezett” díszítés típusokat és technikát (*diaper, powdering*):

Megtapasztalván az egyszerű díszítést (*simple powderings*), az összetettre kell pillantanunk. A különböző karakterű virágok gyakran úgy vannak összevonva, hogy együttesen egyetlen összetett csillagszerű díszítményt alkotnak: így a körömvirág, a napraforgó, a gyermekláncfű, a krizantém és a kőrisvirág (100. ábra) számos apró virágból áll, amelyek úgy vannak elrendezve, hogy egyetlen díszítmény hatását keltik, nem pedig sokét⁴⁰⁰.

Ezek után a sormintát alkotó diaper-re is hoz példákat:

Aztán van egy másik *rombusz (diaper)* alakzat osztályunk, amely abban különbözik az előzőtől, hogy csak a két felük egyforma, és nem hasonló egységek összessége. Az eltérés vagy a részek eltérő fejlettségi fokában, vagy a tagok egyenlőtlen halmazában vagy egyesüléseiben áll.⁴⁰¹

Tovább lépve és a teljesen azonos elemekből álló és ismétlődő sormintákat kutatva arra jut, hogy azokat a mikroszkópos botanikai vizsgálatok során tapasztalhatjuk a legközvetlenebbül (39. kép). Ezeket a szimmetrikus, de nem teljesen szabályos formákat a természet diaper (rombusz) mintáinak (*nature's diaper patterns*) nevezi:

Ezután észre kell vennünk a természet rombuszmintáit, vagyis azokat az egyszerű, ismétlődő mintákat, amelyek részei egyesülnek. Ezek közül csupán egy-kettőt fogunk ábrázolni, mivel ezek elsősorban mikroszkopikusak, és új megfigyelések teljes sorozatát igényelné, hogy ezeket a

³⁹⁹ Botany 19 (1857) Part. VIII. 237.

⁴⁰⁰ We have now noticed *simple powderings*, and hence must glance at the compound. Flowers of diverse characters are often so aggregated as unitedly to form but one compound star-like ornament: thus the Marigold, Sunflower, Dandelion, Chrysanthemum, and Coreopsis (Fig. 100), are composed of a number of small flowers, so arranged as to give rise to the effect of one ornament, and not many. Botany, 20 (1858). Part. VIII. 237. (Kiemelés tőlem – G. P.)

⁴⁰¹ Then we have another class of *diapers* which differ from the former, in having their two halves only alike, and not being an aggregation of similar units. The variation consists either in the diverse degrees of the development of the parts, or in the unequal aggregations, or unions, of the members. Botany, 20 (1858). Part. VIII. 237-238. (Kiemelés tőlem – G. P.)

részeket helyesen megértjük; elég, ha annyit mondunk, hogy mivel célunk megmutatni, hogy a *növényi struktúrák a díszítések minden fajtájára kínálnak példát*, ezeket mutatjuk be, hogy a sorozatot kiegészítsük, a tárgyak, amelyeket itt ábrázolunk a botanikusok számára jól ismertek.⁴⁰²

A mikroszkopikus világ művészetben való alkalmazásának lehetőségét Dresser először itt veti fel az életműben, a későbbiekben pedig többször visszatér ehhez a témához. A rombuszformák (*diaper*) mikroszkopikus szinten tapasztalt megjelenése, lehetőséget jelent egy univerzális alapformára való következtetésre.

Itt azonban érdemes megjegyezni, hogy Dresser az alapformákra egy másik aspektusból a tanulmánysorozat első részében már utalt.⁴⁰³ Ezenkívül a mikroszkopikus világ inspirálta művészetnek számtalan következménye lesz a századközép (Ehrenberg, Haeckel, Clavaud) majd a századforduló felé közeledve (Obrist, Endell, Binet, Van de Velde, Blossfeldt).

Dresser a VIII. rész végén azt a konklúziót vonja le, hogy adott esetben szükséges az ornamentális díszítésre is kiterjeszteni a célhoz való alkalmazkodás elvét (*the principle of adaptation to purpose*), ahogy ezt a természet is teszi.

3.3.9. Botany as Adapted to the Arts and Art-Manufacture, 1857-1858. IX. rész *suggestive botany, construction*

A IX. rész egy újabb alapfogalom bevezetésével kezdődik. Dresser fontosnak tartja kiemelni, hogy a tervező művész eljusson a „tökéletes kéz” műveinek felismeréséhez, hogy megvalósítsa az azt kifejező, eszmékre, elvekre épülő szuggesztív botanikát (*suggestive botany*), mely már tartalmazza az adaptivitást.

Ezekben az írásokban hosszasan foglalkoztunk a botanikával, mint a díszítőművészethez alkalmazkodó növénytannal, és következőképpen megfigyeltük a különböző növényi szervek formáit és a különböző funkciókat, amelyek teljesítésére hivatottak, valamint azokat az elveket, amelyek alapján felépülnek. Mivel azonban az ember szellemi lény, nyilvánvaló, hogy nem arra rendeltetett, hogy pusztán másoló legyen, hanem magas szintű alkotó képességekkel van megáldva, amelyek gyakorlására hivatott. Mindazonáltal, bár az ember birtokában van ezeknek a teremtő erőknél, gyakorlásuk mértéke korlátozott, és bár hajlamos gyorsan megtanulni, hogy még a

⁴⁰² Next we must notice *nature's diaper patterns*, or those simple repeating patterns, the parts of which are united. We will merely figure one or two of these, as they are principally microscopic, and it would involve a complete series of new observations to enable us to rightly understand these parts; suffice it to say, that as it is our object to show *that vegetable structures offer examples for all varieties of ornaments*, we shall present these to complete the series, and the objects which we here figure are well known to botanists. Botany, 20 (1858). Part. VIII. 238. (Kiemelés tőlem – G. P.)

⁴⁰³ Az ornamentikát, mint megfejtendő alapformákból álló hieroglifikus nyelvet az első részben említi. Ehhez kapcsolhatóak Nees von Esenbeck gondolatai melyeket meseterén John Lindley-n keresztül ismerhetett meg. Lásd a 287. lbj-től.

halványan kinyilatkoztatott elveket is magába szívja és átformálja, hogy sajátos céljaihoz igazítsa, képességei mégis lényegesen felélénkülnek és kibővülnek a *tökéletes* kéz műveire való folyamatos hivatkozás által, és gyors felfogása és aktív elsajátító és átformáló képességei révén magába szívja az érzést, magáévá teszi az elvet, és új, saját céljainak megfelelő képeket hoz létre, amelyek sok ponton rendelkeznek a mester kezének érzésével és szépségével. Ebben a fényben kívánjuk most a botanikát szemlélni, vagyis mint eszmék vagy elvek sugallóját, ezért nevezzük *suggesztív botanikának*.⁴⁰⁴

Fontos kitétel tehát, hogy ez a művészi botanika magasabb rendű fogalmak és elvek leképezésére épül (*as suggestive of ideas or principles*). Dresser későbbi művészetelméleti írásainak fontos alaptételét vezette be ezzel a kétféle ugyanakkor egymásra épülő botanikai szinttel, vagyis a rusztikus (mindennapi) tapasztalatot leképező (*rustic botany*) és az ezt művészi szintre transzformáló suggesztívnek nevezett botanika (*suggestive botany*) megkülönböztetésével. Ez utóbbit viszont a művész csak a mögöttes munkálkodó szervező elv, vagyis a tökéletes kéz (*perfect hand*) műveinek felismerése alapján tudja leképezni. Azonban mindennek kezdete a tökéletes növény (*perfect plant*) működésének megértése. Természetesen érezhető az érvelés platonikus alaphangja, hiszen a mimézis korlátozottságára emlékeztet a „közvetetten utánzó” művész és a közvetlen természetábrázolás közti különbség kiemelése. A Dresserre ható kortárs angliai filozófia hatások kapcsán itt megemlíthető Thomas Taylor (1758-1835) az angliai neoplatonizmust képviselő filozófiája⁴⁰⁵.

Dresser esetében azonban „A tökéletes kéz” által teremtett tökéletes növény későbbi összefoglaló fő művében a *The Art of Decorative Design*-ban, ismertetett fogalma összefügg az adaptáció problémakörével, hiszen ennek „felismerése” és stilizálása (*Conventionalized plants*) a művész részéről csak így lehetséges:

⁴⁰⁴ In these papers we have, at some length, noticed botany as adapted to the Ornamental Arts, and consequently have noted the forms of the various vegetable organs, and the different works which they are called upon to accomplish, as well as the principles upon which they are constructed. As, however, man is an intellectual being, it is obvious that he is not destined to be a mere copyist, but is gifted with high faculties of origination, which he is called upon to exercise. Nevertheless, although man is in possession of these creative powers, the extent of their exercise is limited; and although he is apt to learn, quick to imbibe even faintly revealed principles, and to remould so as to adapt to his particular purpose, yet his faculties are materially exhilarated and enlarged by continual reference to the works of a *perfect hand*; and he, by his quick perception and active appropriating and remoulding powers, imbibes the feeling, appropriates the principle, and creates new images adapted to his purposes, yet, in many points, possessed of the feeling and beauty of the master's hand. It is in this light which we now wish to view botany, viz., as suggestive of ideas or principles we shall, therefore, term it *suggestive botany*. Botany, 20 (1858). Part. IX.293.

⁴⁰⁵ Keyser szerint ebben az időszakban, vagyis a középső viktoriánus korszakban (1851-79) meghatározó volt Thomas Taylor szerepe a közvetett utánzás elméletének megerősödésében. Keyser, 128.

16. A *stilizált növényekről* azt mondjuk, hogy a legtisztább vagy legtipikusabb formájában megrajzolt természetet jelentik, tehát nem utánzatok, hanem *a tökéletes növényről alkotott gondolati elképzelés megtestesülése, de ez az ideális alak egy adaptációs folyamat tárgya.*⁴⁰⁶

Ezt követően kiemeli, hogy az építész és a díszítőművész számára egyaránt fontos a szerkezet (*construction*) felismerése, hiszen mindkettőjüknek a szerkezettel összhangban kell alkotniuk. A szerkezet fontosságának hangsúlyozása kapcsán a *Heracleum sphondylium* és *Angelica archangelica* növény illusztrációját közli példaként (**40. kép**), ahogy az előző években, vagyis az 1854-1856 között az általa készített és a Marlborough House-ban tartott előadásainak oktatói diagramjain a levelek és a szár egyesülését (Union of Leaves with Stem) ismertető tablón már felhasználta (**13. kép**)⁴⁰⁷. Az itt tárgyalt előadásában a konstruktív szerkezetek díszítettsége kapcsán Dresser egy másik szempontot emel ki. Mesterére, Owen Jonesra utal, amikor vele egyetértve hangsúlyozza, hogy az építészeti ornamentika alkalmazkodik az épülethez és nem uralja azt. Mindezt a növényi természet „szerkezeti” elemeinek díszítési módjaival illusztrálja. Az első és a nyolcadik részben felvetettek szerint, a botanikai nézőpont számára a növény egy tengelyből és függelékéből áll, míg a művészi nézőpont ebben egy oldalnézeti függőleges vetületű (pl. fák) és egy felülnézeti kör alakú (pl. virágok) nézetet lát.⁴⁰⁸ Érvelésében a példák keresésekor ezen a ponton visszatér ahhoz a gondolathoz, hogy „*a természet a részek spirális, centrifugális elrendezését sugallja*”⁴⁰⁹. Ez a gondolat feleleveníti a növényi formáknak az első részben felvetett felülnézeti dekorativitását melynek háttérét a vitlalista módon felfogott centrifugális erő által mozgatott természet adja⁴¹⁰.

3.3.10. Botany as Adapted to the Arts and Art-Manufacture, 1857-1858. X. rész

rustic botany

Dresser a X. részben visszatérve az előző IX. részben már felvetettekhez, kibővíti a szuggesztív botanika fogalmát és a fogalompár kiegészítőjeként a rusztikus botanikát jelöli ki. A rusztikus botanikán „a vegetáció növekedésének általános hatását”⁴¹¹ érti, amit azért tart kiemelten

⁴⁰⁶ 16. *Conventionalized plants*, we say, will be found to be nature delineated in her purest or typical form, hence they are not imitations, but are *the embodiment in form of a mental idea of the perfect plant; but this ideal figure is the subject of a process of adaptation*. AOD, 38. 16. pont. (Kiemelés tőlem – G. P.)

⁴⁰⁷ A téma kapcsolódását a „A tudomány és a díszítő művészet kapcsolatáról” (On the Relation to the Science and Art) című előadásához, lásd a 195. lbj-t.

⁴⁰⁸ Botany, 19 (1857) Part. I. 17-19. , III., 87 és Botany, 20 (1858) Part. VIII. 238.

⁴⁰⁹ (...) *nature suggests a spiral centrifugal disposition of parts*. Botany, 20 (1858) Part. IX.294. (Kiemelés tőlem – G. P.)

⁴¹⁰ Botany, 19 (1857). Part. I. 19.

⁴¹¹ Botany, 20 (1858). Part. X.333.

vizsgálандónak, mert a növényzet „hatását”, vagyis formáját, színét és textúráját befolyásolja. A tervezőművész számára tehát a rusztikus „adottságok”, vizuális szótárként olvasandóak, Dressernél ez a vegetáció közvetlen megfigyelését jelenti, vagyis a biológiai formák adaptálása során a szerkezeti felépítés az, amit a tervező művész – az ő esetében a botanikus tervező művész – inspirációként kap és adaptál. Az ehhez szükséges alapelemek közül elsőként a textúra összetevőit sorolja fel, amikor kitér a növényzet matt vagy bársonyos felületeinek távolságot fokozó vagy csökkentő hatására, majd a színek szerepét elemzi. Dresser számára a „növényi struktúrában” megjelenő alapszínek és az erre épülő kevert színek szerepe azért jelentős, mert segíti a formák megjelenését és növeli szépségüket⁴¹². Az elsődleges színek ritkábbak és elsősorban a virágokon, míg a másodlagos színek (pl. a zöld) igazi háttér színeként viselkednek, ahogy a harmadlagos színek is így jelennek meg. A virágokat ismét *geológiai* hasonlattal élve szikrázó virágos ékkövekhez (*sparkling floral gems*) hasonlítja⁴¹³. A színekkel kapcsolatos leírás kitér egyes növényfajták színarányira, tónusaira és a látott táj összhatására is, vagyis a különböző színharmóniákra melyről megállapítja, hogy: „a természet kevert színei gazdag, harmonikus látványt nyújtanak⁴¹⁴”. Dresser tehát egy biológiai forma esztétikai és ennek következtében fiziológiai hatására utal. Ez ismét egy olyan gondolat, amit a következő években fog alaposabban kifejteni, melynek összefoglalását kitekintést adva későbbi műveire a 4.2. fejezetben ismertetem.

Ezután a növények textúrájával és a színeknek a látványt szervező erejével kapcsolatos összefoglaló után ismét visszatér a kilencedik⁴¹⁵ részben felvetettekre is támaszkodva a szuggesztív botanika kiegészítő fogalmához a rusztikus botanikához.

Ennek megismerését azért is hangsúlyozza, mert az egyszerű, a természet erői által módosított botanika (*rustic botany*) alapjait megismerő művész így tud eljutni a kifejező, lenyűgözően ható botanikához (*suggestive botany*), mely már tartalmazza az adaptivitás. A X. rész záró soraiban Dresser felhívja a figyelmet arra, hogy az előzőek a képzőművészetre (*pictorial artist*) vonatkozóan tűnhettek, de valójában a díszítőművészek (*decorative artist, ornamentist*) számára javasoltak, akiknek kitüntetett szerepe van, hogy a természet minden részletét tanulmányozzák⁴¹⁶.

⁴¹² Botany, 20 (1858). Part. X.333.

⁴¹³ Botany, 20 (1858). Part. X.334. Ezt a *geológiai* hasonlatot alkalmazta a VIII. részben is, amikor az ismétlődő dekoratív minták (*powderings*) növényi ékszereiről beszélt. Lásd: Botany, 20 (1858) Part. VIII. 237.

⁴¹⁴ In this way the mingled colours of nature produce their rich harmonious aspect. Botany, 20 (1858). Part. X.335.

⁴¹⁵ Botany, 20 (1858) Part. IX.293.

⁴¹⁶ Botany, 20 (1858) Part. X.335.

3.3.11. Botany as Adapted to the Arts and Art-Manufacture, 1857-1858. XI. rész

Dresser az első rész bevezető témáját⁴¹⁷ felelevenítve ismét a művész és a botanikus közötti áthidalandó különbségre figyelmeztet: a művészek számára hasznosnak tartaná botanikai tudásuk bővítését, hogy jobban tudják illusztrálni az ilyen témájú műveket.⁴¹⁸ Véleménye szerint a helyesen megrajzolt növény kifejezi a természet elveit és ahhoz, hogy ezt a rajzoló jól hajtsa végre, ismernie kell a növény elemző (*analytical nature*) vagyis absztraháló ábrázolását:

Díszítő célokra a szó szerinti másolást teljességgel elégtelennek tartjuk, szigorúbb jellegű és elemző jellegű ábrázolásokra van szükség, amelyek csak az ábrázolandó tárgyak természetének ismeretéből eredhetnek.⁴¹⁹

Az előző két részben (Part IX., Part X.) kifejtett rusztikus és az erre épülő szuggesztív botanika fogalompárhoz kapcsolódva felhívja a figyelmet arra, hogy a rajzolóknak törekednie kell a növény tökéletes állapotának (*perfect state*) ábrázolására oly módon, hogy rajzai a néző számára „minden rész tökéletes ismeretét közvetítsék”⁴²⁰

Az így elkészült rajzokhoz használt „alaprajzok, homlokzatok, és metszetek”⁴²¹ az építészet szerkezeti modelljeihez használt alapelemekhez hasonlóak. A növényi struktúra oszlophoz, vagyis épületszerkezeti elemhez való hasonlítása már megjelent első ornamentikával foglalkozó előadásának szövegében (*On the Relation of Science and Art*, 1857) és a művészi botanika oktatáshoz használt illusztrációiban is (**13., 16. kép**)⁴²².

A természet tökéletes díszességét így fogalmazza meg:

Továbbá minden virág, ha így pontosan szemlélik, önmagában is gyönyörű dísz, nem szorul stilizálásra; a természet, amikor nem eltorzult, tökéletesen díszes.⁴²³

A művész feladataként az ehhez az állapothoz való közelítést és ennek közvetítését az előadássorozat címében jelzett adaptálást jelöli ki⁴²⁴. Dresser tehát ismét azt az esztétikai

⁴¹⁷ Botany, 20 (1858) Part. I.17.

⁴¹⁸ Botany, 20 (1858) Part. XI.362.

⁴¹⁹ For ornamental purposes we deem *literal copies altogether insufficient*, representations of a more rigid character and *analytical nature being necessary*, and such as can only result from a knowledge of the nature of the objects which are to be delineated. Botany, 20 (1858) Part. X.362. (Kiemelés tőlem – G. P.)

⁴²⁰ (...) drawings which shall convey a perfect knowledge of every part (...). Botany, 20 (1858) Part. X.362.

⁴²¹ (...) plans, elevations and sections (...). Botany, 20 (1858) Part. X.362. A felsoroltak emlékeztetnek Owen Jones Alhambrát ismertető könyvének címére: Plans, Elevations, Sections And Details Of The Alhambra. (Az Alhambra alaprajzai, homlokzatai, metszetei és részletrajzai) 1836-45. Valamint Dresser rajzának címére Plans and Elevations of Flowers, amellyel szerepelt Owen Jones Grammar of Ornament-jében (1856). Lásd a **4-6. képet**.

⁴²² Ehhez lásd a Semper és Bötticher hatásával foglalkozó 3.2.2.-es fejezetrészt.

⁴²³ Also each flower, when thus accurately treated, is of itself a beautiful ornament, needing no conventionalism; nature, when undeformed, is perfectly ornamental. Botany, 20 (1858) Part. X.363.

határhelyzetet fogalmazza, meg – és ezzel az elsők között van – amely a művész XIX. század közepén átértékelődő szerepével függ össze. A hagyományos esztétikai normáktól való elmozdulást egy új stilizálásra és absztrahálásra épülő művészet felé, jól kifejezi fentebb idézett véleménye „a szó szerinti másolást teljességgel elégtelennek tartjuk⁴²⁵”. A művész számára célként tűzi ki, hogy az általa a természet formakészletéből kiválogatott elemek segítségével az imitativ díszítőművészetten túllépve, ugyanakkor a természetben fellelhető szimmetriára épülő műalkotásokat valósítson meg.

Azonban ahogy életműve első szakaszában több példán láthattuk ez az absztrahálásra való törekvés tartalmaz az 1800 körüli időszak romantikus tudományainak fogalmi készletében tovább élő vitalista összetevőket is.

Miután felsorolta a virágot alkotó főbb részeket, ezt jól illusztrálja az utolsó részt lezáró kép, amely, egy ideális-szimmetrikus növényt ábrázol:

Most figyeljük meg e részek csoportosításának módját (163. ábra), és végül e *tökéletes virágok elrendezését közös tengelyükön* (164. ábra).⁴²⁶

A szövegben szereplő 163. ábrával **(41. kép)** a szimmetriára, mint szervező elvre utal, azonban, ha a 164. ábrán látható alsó két virágcsoporthat alaposabban megfigyeljük, „alapmotívumát” tekintve a négyes számra épülő mintázatot láthatunk **(42-43. kép)**. Ugyanezt a szimmetrikus, négyesekre épülő ábrázolást már alkalmazta az első részben **(34. kép)**, ahol a központi tengelyről így írt:

Miután megmutattuk, hogy a központi tengely teljes köntöse egy centrifugális életerő (*centrifugal vital force*) eredménye, és hogy ez nemcsak az elsődleges tengelyben rejlik, hanem az oldaltengelyekben is; miután azt is megmutattuk, hogy ez az egy energia, hatásában módosítva, a növényvilág minden magasabban szervezett terményében is létezik, most tovább lépünk, hogy megfigyeljük ezen egyetemes életerő módosulásának mértékét (*extent of the modification of this universal vital force*).⁴²⁷

⁴²⁴ Dresser a természet háromlépcsős adaptációs folyamatában (rusztikus, szuggesztív és ideális) fázist különböztet meg.

⁴²⁵ Botany, 20 (1858). Part X.362.

⁴²⁶ We now notice the manner of the grouping of these parts (Fig. 163), and ultimately the arrangement of these *perfect flowers upon their common axis* (Fig. 164). Botany, 20 (1858) Part. X.363. (Kiemelés tőlem – G. P.)

⁴²⁷ (...) we proceed to apply these principles to the various parts of the vegetable structure. Having shown that the entire robe of the central axis is the result of a *centrifugal vital force*, and that this is not only inherent in the primary axis, but in lateral axes also; having also shown that this one energy, modified in effect, exists in all the more highly organised products of the vegetable kingdom, we now proceed to notice the *extent of the modification of this universal vital force*. Botany, 19 (1857) Part. I. 19 (Kiemelés tőlem – G. P.)

3.3.12. Összegzés

Dresser 1857-1858-as tanulmányorozatával párhuzamosan több összefoglaló munka is készült a művészeti tudást elsajátítani kívánók számára; Owen Jones ornamentika szótára (*Grammar of Ornament*, 1856) és John Ruskin növényi formák elemeit ismertető írása (*The elements of drawing: in three letters to beginners*. 1857)⁴²⁸. Azonban Dresser tanulmányorozata eltért a fentiektől, hiszen speciális botanikusi képzettségét a képző és iparművészethez „igazítva” tudta közvetíteni.

Dresser 1850-es évek közepétől publikált írásait megelőzően a tudományt és művészetet, illetve a költészetet és művészetet összekapcsoló műveket Angliában, az 1840-es években is találunk. Az adaptáció témakörét a romantikus tudományok szempontjai szerint vizsgáló szerzők közé tartozik Robert Hunt (1807-1887), angol természetfilozófus, aki „A tudomány költészete” (*The Poetry of Science, Or, Studies Of The Physical Phenomena Of Nature* 1848) című könyvében a vitalista álláspontot (*életerő; vis vitae*) képviseli a különböző természeti erők közös háttérfogalmaként⁴²⁹. Dresser hivatkozik Huntra, a tengeri élőlények szimmetriája kapcsán a UIV-ben⁴³⁰.

Véleményem szerint Dresser 1857-1858-as unikális tanulmányorozatának erejét az is adja, hogy kortársai között senki sem képviselt hasonló, vagyis botanikai tematikát. A tanítványai közé tartozó Frederick Edward Hulme (1841-1909), 1868-as kötetének több illusztrációja is Dresser rajzok másolatának tekinthető, ugyanakkor a többi képe nem követi stilizálásban és absztrahálásban mesterét.⁴³¹ Az art botany jelentős publikációi is Dresserhez köthetőek, hiszen előtte Lindley 1854-es könyve nem vált széles körben ismertté⁴³², az 1857-58-as *Botany as*

⁴²⁸ Ruskin véleménye a Marlborough házban folyó oktatásról – ahol Dresser is előadott – az volt, hogy a fő feladata az ott végző tanulónak az, hogy „gyorsan és olcsón tervezzon manufaktúrák számára”. Lásd: Ruskin, John: *The elements of drawing: in three letters to beginners*. (A rajz alapfogalmai: három levélben kezdőknek.) London, Smith, Elder, & Co. 1857, IX. Ruskin a valóság-hű ábrázolást tartotta fontosnak, Dresser az utánzott módon ábrázolt valóságtól való elvonatkoztatást. Azonban Ruskin költői-vitális és Dresser ideális ornamentikát kereső nézőpontja a vitális összetevő esetében rokonságot is mutat.

⁴²⁹ A természettudós és regényíró Hunt legfontosabb művei: a *The Poetry of Science* (1848) és a természet szellemével találkozó főhős történetére épülő *Panthea* (1849). Hunt az 1848-as *The Poetry of Science*-ben elismerően hivatkozik, és pár sorban idéz is Goethetől a Növények metamorfózisából, majd megemlíti ennek kapcsán Lindley *Elements of Botany*-ját is, amely Goethe nézeteit követi a levélről, mint, a metamorfózis kiinduló pontjáról. Ezt követően Hunt, a vitális erőt, mint a növény egységéért felelős erőt nevezi meg. Hunt, Robert: *The poetry of science: or, Studies of the physical phenomena of nature*. London, Reeve, Benham & Reeve. 1848, 249-251. Huntról lásd még: Tait, Adrian: *The 'true philosophy' of Robert Hunt: forms of understanding in Panthea and The Poetry of Science*. *European Journal of English Studies*, 22 (3), 2018, 273–286.

⁴³⁰ Dresser többször említi Huntot és idéz Hunt korábbi *Art Journal*-ban megjelent cikkéből-melyből átvész illusztrációt és idézetet is a fosszilis tengeri élőlények szimmetriája kapcsán UIV 49-51. ábra 20-21.

⁴³¹ Hulme, Frederick Edward: *A Series of Sketches from Nature of Plant Form*, London, 1868.

⁴³² Lindley 1854-es *Symmetry of Vegetation*-je, volt az első jelentős art botany témájú könyv. Durant 11. Bővebben lásd: 3.4.2.

Adapted-et követően pedig az újabb alapvető 1859-es art botany könyvek (ROB, UIV) szintén Dresserhez köthetőek. Díszítőmotívumokként adaptálható szimmetrikus természeti *alapformák* terén Dresserrel egy időben (1855, 1857) valószínűsíthetően csak Cecilia Glaisher (1828-1892) férjével James Glaisherrel (1809-1903) közösen készített hókristályokat ábrázoló „mintakönyvét” lehet megemlíteni⁴³³, amely az alapforma kristályos szerkezetének első feldolgozása (**22. kép**) és párhuzamba állítható Semper szimmetrikus alapformát ismertető könyvillusztrációjával (**21. kép**), csakúgy, mint Dresser növényi alapformákat képviselő artistic botany-jával (**38. kép**).

A későbbiekben hasonló témában, Angliában csak 1872-ben jelent meg összefoglaló kötet az *Art-Studies From Nature, As applied to Design*, amely a természeti formák adaptációs lehetőségeit gyűjti össze a díszítő művészetekben⁴³⁴.

Fontos azt a szempontot is figyelembe venni, hogy Dresser oktatási munkája adta a hátterét az itt ismertetett cikksorozatnak, hiszen ekkor már tanárként előadásokat tartott, 1857-ig a Marlborough House-ban, majd South Kensington Museum-ban⁴³⁵.

Dresser életművében megfigyelhető, hogy saját vizuális szótárát, amelyet először itt az 1857-58-as art botany tanulmányorozatban publikált, későbbi műveinek illusztrációihoz

⁴³³ Cecilia Glaisher készítette az illusztrációkat. James Glaisher meteorológus írásának előzménye volt az 1855-ös *On the severe weather at the beginning of the year 1855; and on snow and snow-crystals*. Ennek volt az 1857-ben újrakiadott változata az immár művészre adaptálható tematikában az *Art Journal*-ban márciustól áprilisig hasonló címmel a hóhelyekben felfedezhető és szabályszerűséget mutató kristályos formákról publikált tanulmányorozat (Glaisher, James – Glaisher, Cecilia: *On the Crystals of Snow as Applied to the Purposes of Design*, *The Art Journal*, 19 (1857): 73-77, 125-128). A Glaisher szerzőpáros díztányérokra alkalmazta a hóhelyek művészetben adaptálható absztrakt kristályos formáit. Rövid tanulmányuk tehát azonos folyóiratban és ugyanabban az évben jelent meg, mint Dresser *Botany as Adapted to the Arts* tanulmányorozatának első hat része.

⁴³⁴ Hulme-Glaisher-Mackie-Hunt: *Art-Studies From Nature, As applied to Design: I. The adaptability of our native plants to the purposes of ornamental art*, by F.E. Hulme - II. *Sea-weeds as objects of design*, by S.J. Mackie - III. *The crystals of snow as applied to the purposes of design*, by J. Glaisher - IV. *The symmetrical and ornamental forms of organic remains*, by R. Hunt. London, Virtue & co.1872. (I. Az őshonos növényeink alkalmazkodóképessége a díszítőművészet céljaihoz, F. E. Hulme - II. A tengeri növények, mint a tervezés tárgyai, S.J. Mackie - III. A hó kristályai a tervezés céljaira alkalmazva, J. Glaisher-IV. A szerves maradványok szimmetrikus és díszes formái, R. Hunt.) <https://www.gutenberg.org/ebooks/53624>. Az *Art Journal*-ban megjelent tanulmányokat újra kiadó gyűjteményes kötetben ismét szerepelt Glaisher írása. Mackie tanulmányában hangsúlyozza, hogy a művész nem hanyagolhatja el a természettudományokat, (u.o.108.) Dresserre hivatkozik tanítványa Hulme a kötetben található írásában. (u.o.9.)

⁴³⁵ A képzési program már az 1852-es tanévben művészet és botanika kapcsolatára épülő előadásokat tartalmazott, elsősorban Lindleytől, Dresser botanikusi képzettségét megalapozó mesterétől. 1852-ben Lindley a következő előadásokat tartotta; A növényzet szimmetriája: A növények elhatárolásánál betartandó elvek vázlata (*The Symmetry of Vegetation: An Outline of the Principles to Be Observed in the Delineation of Plants*) (3 előadás), majd 1854-ben a Formáról és színről a növényvilágban (*On form and colour in the Vegetable Kingdom*) (5 előadás), Botanika (Botany) (6 előadás). Dresser, 1855-ben a Lindleytől átvette a Botanika tantárgyat; Botany (2 előadás) a National Art Training School-ban. Később a South Kensington Museum-ban a következő tantárgyakat oktatta: 1858-ban; A botanikáról a képző- és iparművészetben (*On Botany applied to Fine and Industrial Art*) (1 előadás), 1860-ban; A botanikáról a képző- és díszítőművészetben alkalmazva (*On Botany as applied to Fine and Ornamental Arts*) (14 előadás). Az előadások táblázatos leírását lásd: Santos 2019, 110. Az előadások összeállításáról és a művészeti iskolák programjáról lásd: Uo., 109-117.

rendszeresen felhasználta. Utóbbira jó példa a Guelder-Rose (*Viburnum opulus*) dekoratív, felülnézeti ábrázolásának „vándorlása” az életmű könyveiben (44. kép)⁴³⁶

Elemzésemben elsősorban arra törekedtem, hogy felderítsem Dresser életművének első korszakára jellemző kettőséget, melynek összetevőit az 1800 körüli romantikus tudományok öröksége és a modern ipari formatervezés kezdetei adják.

A *Botany as Adapted to the Arts and Art-Manufacture* összegző tanulmányának az adja jelentőségét, hogy az életmű fogalmi rendszeréből a legtöbb később alkalmazott alapfogalom már itt bevezetésre került: mint például az Erő (*Power*), Ismétlődés (*Repetition*), Életerő/létfontosságú/vitális erő (*Vital Power*), Centrifugális életerő (*Centrifugal Vital Force*), Egyetemes életerő (*Universal Vital Force*) Szimmetria (*Symmetry*), Egység a változatosságban (*Unity in Variety*), célhoz való alkalmazkodását (*Adaptation To Purpose*). Az erőfogalomnak az 1857-es *On the Relation of Science and Art*-ban felvetett értelmezését (centrifugális erő, *centrifugal force*) kiterjeszti; az első részben az életerőt/energiát az egyetemes életerő részének tekinti (*universal vital force* Part. I. 19), ezenkívül megjelenik a magban rejtőző, szunnyadó erő (*latent power*; Part. IV. 109), amely összefügg az életenergia első erőfeszítéseivel (*The first effort of the vital energy*; Part. IV. 109). Valamint a növényi formák ismétlődéséből (*repetition*) következtet arra, hogy az egység a változatosságban (*unity in variety*) elve is erőre/energiára, mégpedig a centrifugális életerőre (*centrifugal vital force*) épül, amely az egyetemes életerő módosulásának (*extent of the modification of this universal vital force*) tekinthető.

Ezek a fogalmak elméleti műveiben rendre visszatérnek, és leképeződnek megvalósuló tervei, műtárgyai esetében. A tanulmánysorozat egyben az életmű fordulópontját (1862) is megelőlegezi, hiszen a botanikus pályától a tervező művészi felé való elmozdulást is előkészítette az életmű későbbi fázisai felől visszatekintve.

Az 1857-1858-as *Botany as Adapted to the Arts and Art-Manufacture* tanulmánysorozat jelentősége álláspontom szerint abban is megmutatkozik, hogy a botanikai megalapozottság és művészi szempontok közelítése (*art botany*) mellett felveti a Tervező, a világegyetem Nagyszerű Irányítója (*Great Head of the universe*) által létrehozott és a növényi növekedésben, megnyilvánuló létfontosságú (vitális) erők, energiák műtárgyakban való stilizált megvalósulásának lehetőségét. Kutatásaim szerint ennek több eddig feltáratlan összetevője is van, ezek közül alaposabb elemzést igényel az, hogy további botanikai és

⁴³⁶ A Guelder-Rose ábrázolása: *Botany*, 1857, Part. I. 18. 7-es képe, UIV 1859,14.36. ábra, AOD 1861 73, 60. ábra, POD 1873,96,70.ábra

művészi-botanikai írásainak kapcsolódási pontjai az 1800 körüli időszakhoz, azon belül is a növényi morfológia goethei irányához és Schleiden modern nézeteihez is vezetnek.

Fentiek következtében talán nem is meglepő, hogy 1859-ben a jénai egyetem távollétében (in absentia) kiadott doktori címet adományoz Dressernek botanikai munkásságáért. Ha arra kérdésre keressük a választ honnan tudhattak Christopher Dresser angliai botanikai munkásságáról Jénában, akkor előbb a jénai egyetemmel és elsősorban a Jénához köthető és az angliai botanikát is befolyásoló hatásokkal kapcsolatban érdemes néhány dolgot tisztázni.

3.4. Christopher Dresser és a goethei botanika kapcsolódási pontjai. 1859-1861

3.4.1. A jénai botanika

A következőkben először a botanika terén fellépő angol-német/német-angol kapcsolódási pontokat és ezen belül is elsősorban a jénai egyetem szerepét, majd Goethe, növények metamorfózisáról és morfológiáról írott műveinek angliai következményeit ismertetem.

Elsőként azonban Dresser jénai doktori címére és annak gyakran téves interpretálására térek ki. A szakirodalom folyamatosan jelzi, hogy Dresser jénai beadványa a Goethe-i metamorfózis tanra, morfológiai nézetekre utal⁴³⁷. Kutatásaim alapján ez azt jelenti, hogy eddig senki nem kutatta Dresser kéziratoss tézisét és az ehhez tartozó levelezést, vagyis a két – szintén Jénába elküldött – 1859-es botanikai művének *Unity In Variety*-nek és a *The Rudiments Of Botany*-nek a kísérő iratait. Ezek a kéziratoss, eddig publikálatlan írássok a jénai egyetemi könyvtár kéziratárában találhatóak (*továbbiakban*: JU.1859)⁴³⁸, melyekből lentebb közlök majd részletesebb elemzést. Elöljáróban annyit, hogy Dresser az idealista morfológiát képviselő art botany írásaiban egyszer sem hivatkozik Goethére név szerint ezekben a művekben; egyikben sem. Tehát jénai beadványát megelőzően (1859. augusztus 24.) nem utal név szerint Goethére. A következő évben azonban több esetben is említi Goethét.⁴³⁹

⁴³⁷ Az adatokat többen és nem jól idézik. Ennek oka valószínűleg az, hogy átvesszik az első (1936-os) Dresserről szóló cikket író Pevsnertől a díszdoktori címre vonatkozó téves adatot (*honorary degree*). Lásd: Pevsner, Nikolaus: *Christopher Dresser Industrial Designer*, *Architectural Review*, 81 (1937) 183. Dresser doktori címét *in absentia*, tehát távollétében kapta meg. Tévesen említve, hogy Dresser Jénában tanult botanikát és ennek következtében kapta doktori címét: Tschudi-Madsen, 1976, 168. Tévesen – hiszen Dresser nem díszdoktori címet, hanem valódi doktorátust szerzett – említve: Halén: *Christopher Dresser* 1988/a, III. Pontos adatokkal: Halén, 1993, 12, 23. Helyesen említve: Jones, Joan: *Dr Christopher Dresser and the Minton connection: Botanist, artist, designer*. 12. Pontos megnevezése a beadott munkáknak és a doktori címnek; a beadványhoz tartozó rövid tanulmány is említve, de nem ismertetve Durant, 1993, 13 és 140. Tévesen díszdoktori címként említve: Keyser, 138. Helyesen doktori címként említve: Santos 2019, 135.

⁴³⁸ JU. 1859; Jena Universitätsarchiv, Bestand Philosophische Fakultät, M.nr.364. *Továbbiakban*: JU. 1859

⁴³⁹ Dresser, Christopher: *On the Stem or Axis as the Fundamental Organ in the Vegetable Structure*, *Transactions of the Botanical Society of Edinburgh*, 6 (1860) 1-4, 432. PMB, 1860, 223. *Továbbiakban*: *On the Stem*. Dresser,

Tézisem szerint Dresserhez közvetlen és közvetett utakon is eljutott az idealista botanikai morfológiát, természetfilozófiát és a művészetet összekapcsoló, Goethehez köthető látásmód és bizonyíthatóan hatással volt rá. A 3.4. fejezet ezeknek a kapcsolódási pontoknak a bizonyítását kísérli meg.

A következőkben röviden vázolom a goethei morfológia Jénához köthető kialakulását és következményeit.

Az 1790-es évek weimar-jénai szellemi zenitje előtt néhány évtizeddel korábban már jelentős teljesítményeket felmutató és a „hiányzó paradigmát”⁴⁴⁰ képviselő göttingeni iskola – a későbbi humboldtiánus-holisztikus szemléletű berlini egyetemnek is mintául szolgáló tudományfelfogása természetesen nem hagyható figyelmen kívül.

A Göttingeni egyetemet 1734-ben egy brit uralkodó, II. György (1683-1760) alapítja meg. A hannoveri ház és a Brit Királyság 123 éven át tartó perszónáluniója⁴⁴¹ sajátos „angol-szász” perszónálunióként működött; politikai és ebből következően kultúrpolitikai hatások oda-vissza áramlása, illetve a hannoveri ház uralkodóinak III. Györgytől (1738-1820) erősödő angliai orientálódása a szigetország kulturális hatásait „exportálta” az egyre terjeszkedő észak-német hercegség területére.

Ahogy a brit-hannoveri ház által is generált kulturális kapcsolatok Goethe korában már nagy hatásúak, a későbbi szakaszban a perszónálunió megszűnte után a viktoriánus⁴⁴² Anglia tovább folytatja ezt a hagyományt; Albert herceg – lentebb említésre kerülő – jelenlétének is köszönhetően⁴⁴³. Göttingen, ha a térképre nézünk, egyáltalán nem esik messze Weimartól.

Az angol-német botanikai kapcsolatok szerteágazó történetéből itt most csak néhány összetevő kiemelésére van lehetőség. Érdekes adalék, hogy az angliai botanikai hatások weimari jelenléte állami szinten is igazolt. Hiszen a Goethe-vel baráti viszonyt ápoló Karl August herceg (1757-1828) maga is szenvedélyes botanikus volt, és az Angol Királyi Kertészeti Társaság tiszteletbeli tagjaként (1817) az angliai Kew Gardens-ből saját weimari-

Christopher: *Stem And Leaf And Their Transmutations*. In: Crosthwaite's Register of facts and occurrences relating to literature, the sciences, & the arts. (July), 1861, 40-41. Dresser „szokatlan” módon kifejtett, metamorfózisra utaló organográfiáját elítélően fogadta a Botanical society.

⁴⁴⁰ Békés Vera kifejezése, a témában: Békés Vera: *A hiányzó paradigma*. Debrecen, Latin Betűk, 1997, 50-72, és Békés Vera: *A göttingai paradigma*. In: Gurka Dezső (szerk.): *Göttingen dimenziói. A göttingeni egyetem szerepe a szaktudományok kialakulásában*. Budapest, Gondolat Kiadó, 2010. 23-41.

⁴⁴¹ Ekkor a brit trónon az uralkodót a hannoveri ház tagjai adják. A hannoveri pozíció pontos megjelölése a német területeken: Braunschweig-Lüneburgi azaz Hannoveri választófejedelem (1714-1806) majd 1814-66 között hannoveri király. A brit-hannoveri perszónálunió 1837-ig tartott.

⁴⁴² Viktória királynő nagyapja, III. György brit király a Hannoveri ház tagja, a brit-hannoveri perszónálunió harmadik és a leghosszabb ideig regnáló uralkodója volt.

⁴⁴³ Lásd a 464. lbj.-t

jénai kertjeibe rendszeresen hozatott különleges növényeket⁴⁴⁴, Hüttnerrel levelezett⁴⁴⁵ a botanikai témák mellett többek között a Lancaster rendszer⁴⁴⁶ weimari bevezetéséről. Johann Christian Hüttner (1766-1847) irodalomszervező és propagátori szerepe sem elhanyagolható. Hüttner 1791-től Londonban élt, mint házitartó, később Weimarban rendszeresen megjelentek angliai tudósításai, melyeket Goethe előszeretettel olvasott, hiszen az angol pragmatikus gondolkodás segítette kutatásaiban⁴⁴⁷.

A Jénai egyetemi botanikus kert és növényteni intézet felügyeletével 1776-ban megbízott Goethe, a kert kialakításában is megvalósította a Linnéi modellen való túllépést. Batsch-csal együttműködve előnyben részesítették a Linnéi statikus (*fixista*) osztályozás egyes növényi részek (porzók, termők) jellemzőit bemutató módszere helyett a teljes, ugyanakkor átalakuló részekkel is bíró növényre fókuszáló alaktani, morfológiai (*holisztikus*, *transzformista*) mintákat.

August Johann Georg Karl Batsch (1761-1802) természetrajz-, orvos- és 1792-től filozófia professzor a jénai egyetemen; 1789-től a jénai botanikus kert építését vezette, 1794-től igazgatója. Goethe a *Kísérlet a növények metamorfózisának magyarázatára* összeállításakor kikérte véleményét⁴⁴⁸, illetve utalt is arra, hogy Batsch hatott rá⁴⁴⁹.

Batsch 1801-es botanikát népszerűsítő művének (*Grundzüge der Naturgeschichte des Gewächs-Reichs*, 1801), fontos összetevője az életerő (*Lebenskraft*) fogalma, amelyről a növények általános történetét ismertető részben így ír:

Mivel az általunk ismert gravitációs, kötődési stb. erőkből nem tudjuk megmagyarázni az elkülönülést, sem a növényi nedvek kiválasztását, sem a növekedési szervek keletkezését, kénytelenek vagyunk ezeket a megnyilvánulásokat a *szerves lények egyik erejének, az életerőnek* tulajdonítani.⁴⁵⁰

⁴⁴⁴ A jénai botanikus kert mellett, a weimar közelében lévő másik típust képviselő helyszín is jelentős: a Tiefurti szentimentális hercegi park kialakítása kapcsán a tervezéssel 1775-1780 között Adam Friedrich Oeser (1717–1799) festőt (Goethe korábbi rajztanárát) bízta meg Karl August herceg. Oeser 1777-es levelét említi: Drexler Dóra: *Táj és tájértelmezés*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2010, 110.

⁴⁴⁵ Proescholdt, Catherine W.: *Johann Christian Hüttner (1766-1847): A Link Between Weimar and London*. In: Nicholas Boyle and John Guthrie (ed.): *Goethe and the English-Speaking World Essays from the Cambridge Symposium for His 250th Anniversary*. Rochester, N.Y. and Woodbridge, Suffolk, Camden House, 2002. 108.

⁴⁴⁶ Lancaster Educational System; a tanításba bevont jó képességű tanulókkal kooperáló modell.

⁴⁴⁷ Proescholdt, 109.

⁴⁴⁸ Steiner, Rudolf: *A metamorfózis-tan keletkezése*. In: Goethe, A növények metamorfózisa. 2005, 72.

⁴⁴⁹ Goethe, 2005, 53, 112. pont; ahol Goethe, Batschra mint megfigyeléseinek egyik előkészítőjére, megalapozójára utal. Batsch 1787-es művét említi; Bevezetés a növények ismeretébe és történetébe (*Versuch einer Anleitung zur Kenntniss und Geschichte der Pflanzen*. Halle: Gebauer, 1787).

⁴⁵⁰ Da wir aus den uns bekannt gewordenen Kräften der Schwerkraft, der Anhängung u. f. w., weder die Abscheidung der Pflanzensäfte, noch die Hervorbringung der Gewächseorgane erklären können, so sehen wir uns genöthigt, diese

Bätsch utódja a Göttingenben tanult – és Schelling ajánlólevelével érkezett – Franz Joseph Schelver (1778-1832), aki Goethe-ét 1806-tól morfológiai műveinek publikálására inspirálta⁴⁵¹.

A Naturphilosophie-t képviselő Schelver utódja a hercegi botanikus kert élén, Johann Friedrich Blumenbach (1752-1840) tanítványa és unokaöccse, az ugyancsak Göttingenből érkező majd Goethe metamorfózis tanát képviselő Friedrich Siegmund Voigt (1781-1850), aki a filozófia kar professzora lett. A következő jelenős újító a jénai egyetem történetében Schelling identitásfilozófiájának hatása alatt az egységes alapformát (*Urtyp*), holisztikusan, matematikai törvényszerűségeken kereső Lorenz Oken (1779-1851) volt, aki 1807-1819-ig tanított Jénában⁴⁵².

Itt érdemes megemlíteni, hogy Jénában a természettudományi (botanikai/Schelver, zoológiai/Oken) gondolkodás az 1800-at követő évtizedekben – a fentebb vázoltak alapján – az egységes alapot kereső schellingi romantikus természetfilozófia (*Naturphilosophie*) hatása alatt állt. Azonban a Schellingre is ható goethei fogalmi struktúra (változatlan tipológias-alapforma; öskép, mint alap) az induktív (kísérletező) gondolkodás lehetőségét is tartalmazza⁴⁵³.

Az induktív elemzést képviselő kutatást Jénában – a nem meglepő módon ismét göttingeni képzettségű – orvos és botanikus, Matthias Jacob Schleiden (1804-1882) erősíti fel. Jénában, 1840-től kezdve tanított a botanika később a természettudományok professzoraként a filozófiai majd az orvostudományi karon, jelentős műve a növényi alapformákkal foglalkozó 1842-es⁴⁵⁴ és az előző nyolc év előadásait összefoglaló 1848-as kötete⁴⁵⁵. Schleiden 1842-es *Grundzüge der wissenschaftlichen Botanik*-járól Nees von Esenbeck írt recenziót, melynek

Aeußerungen einer eignen Kraft organischer Wesen, der Lebenskraft, zuzuschreiben. Bätsch, 1801, 133. (Kiemelés tőlem – G. P.)

⁴⁵¹ Ilse Jahn: *On the Origin of Romantic Biology and Its Further Development at the University of Jena Between 1790 and 1850*. In: Stefano Poggi – Maurizio Bossi. (ed.): *Romanticism in science: science in Europe, 1790-1840*. Dordrecht, Springer, 1994, 79.

⁴⁵² Oken 1812-től egyszerre adott elő két karon, a Filozófia karon; természetfilozófiát (*Naturphilosophie*) ásványok és állatok természetrajzát, az Orvostudományi Karon pedig élettant és botanikát. Jahn I. m, 81.

⁴⁵³ Schelling és Goethe egymást inspiráló jénai beszélgetései kapcsán lásd Richards véleményét, aki szerint, Schelling 1799 őszi hónapjaiban jobban befolyásolta Goethe gondolkodását. Robert J. Richards: *The Romantic Conception of Life: Science and Philosophy in the Age of Goethe*. Chicago and London, University of Chicago Press, 2002, 464-465, 471. Schelling természetfilozófiai műveinek jelentős részét jénai korszakában (1798-1803) írta.

⁴⁵⁴ Matthias Jacob Schleiden: *Grundzüge der wissenschaftlichen Botanik, nebst einer methodologischen Einleitung als Anleitung zum Studium der Pflanze (Band 1-2)*. Leipzig, Engelmann, 1842; a sejtelmélet kifejtése az első kötetben található.

⁴⁵⁵ Schleiden, Matthias Jacob: *Die Pflanze und ihr Leben. Populäre Vorträge*. Leipzig, Engelmann, 1848. Utóbbi kötetben a darwini evolúciós gondolkodást előlegező, a sejtől kiinduló evolúcionáló alapforma gondolatait találjuk meg. Emellett a növények éghajlatot védő funkciójára is figyelmeztet a klímát befolyásoló szerepük kapcsán. 267-272.

természetfilozófiai és „shellingi” hozzáállását, Schleiden egy éles hangú az induktív kanti-friesi útját követő választanulmánnyal „méltatta”.⁴⁵⁶

Schleiden 1850-ben Voigt utódjaként került a botanikus kert élére. Goethe egységkereső morfológiáját ismerve, majd természettudósként, antropopátiáját kritizálva⁴⁵⁷ kezdi el az alapforma egyre kisebb elemeinek kutatását. Ennek következtében jut el az elsők között a modern sejtelmélet megalapozásáig (Schleiden és Theodor Schwann, 1839). Az induktív morfológia további fejlődése az alapformák helyett a folyamatos változásra és átalakulására helyezte a hangsúlyt; ez már a funkcionalitás felé radikálisan tovább lépő darwini és haeckeli irány. Dresser számára közvetlenül hozzáférhetőek voltak Schleiden 1840-es években írt művei angolul⁴⁵⁸ illetve, Lindleyn keresztül közvetve is, aki már a 40-es évektől ismerte Schleiden műveit⁴⁵⁹. Véleményem szerint mindkét alapszemlélet – a holisztikus és az induktív egyaránt – megjelenik majd Christopher Dresser életművében.

Az 1850-es évekre tehát az induktív tendencia a botanikában is felerősödik; Christopher Dresser, Schleiden, jénai botanika professzor látókörébe kerül és doktori címet kap 1859-ben.

Összefoglalva az eddigieket: a Jénai Egyetem progresszív botanikai szemlélete véleményem szerint a schellingi romantikus természetfilozófiai összetevővel kiegészülve a holisztikus-deduktív nézőpontot képviselő Goethehez és göttingeni háttérrel is bíró követőihez (Scheller, Voigt), illetve az induktív-funkcionális morfológiai kutatást képviselő cáfolóihoz (Schleiden) köthető. A következőkben az érvelésnek eddig nem ismertetett pontját fogom kifejteni, vagyis Goethe botanikai műveinek angliai hatását és kapcsolódását Dresser életművéhez.

⁴⁵⁶ Schleiden, Matthias Jacob: *Schelling's und Hegel's Verhältniss zur Naturwissenschaft* (als Antwort auf die Angriffe des Herrn Nees von Esenbeck in der Neuen Jenaer Lit.-Zeitung, Mai 1843, insbesondere für die Leser dieser Zeitschrift). Engelmann, 1844. A kanti-friesi álláspont melletti állásfoglalását lásd többek közt 9-10.o.

⁴⁵⁷ Schleiden: *Die Pflanze*, 80-84.

⁴⁵⁸ 1842-es Grundzüge fordítása; Lankester, Edwin: *Principles of scientific botany, or, Botany as an inductive science by J.M. Schleiden*, London, Longman, 1849. Az 1848-as *Die Pflanze*. fordítása: Henfrey, Arthur: *The plant, a biography in a series of popular lectures*. London, Bailliere, 1848. Edwin Lankester (1814-1874) és Arthur Henfrey (1819-1859) barátokká váltak előbbi 1839-es Heidelbergi útját követően. Lankester később Dressert ajánlólevéllel támogatta, amikor a Londoni Egyetem botanikai tanszékére pályázott. Lankester ugyanúgy Lindley tanítványa volt, mint Dresser.

⁴⁵⁹ Schleidentől az 1845-46-os kiadású *Grundzüge der wissenschaftlichen Botanik*, Schwanntól az 1839-es *Mikroskopische Untersuchungen* található meg Lindley könyvtárában. Ahogy Link, Treviranus és Goethe művei is. Erről lásd az alábbi forrásközlés lábjegyzeteit: Lindley, John: *Botany In: Elliott, Brent (ed): Lindley's contributions to the Penny Cyclopaedia Occasional Papers from the RHS Lindley Library Volume Thirteen November 2015 Contributions to the Bibliography of John Lindley*. Royal Horticultural Society, Northampton, Belmont, 13 (2015).58, 82.

3.4.2. Goethe botanikai műveinek angliai recepciója és közvetett hatása Dresser művészi botanikájára

Transzcendentális anatómia, John Lindley, Arthur Henfrey, vis centrifuga és vis centripeta.

„Minden alak ugyanaz, s egymással mégsem egyenlő;

Egy titkos törvényt rejt az egész sokaság:

Szent, nagy rejtvényt.”⁴⁶⁰

Goethe hatása már a XIX. század elején és első felében is jelentős az angol nyelvterületen; elég, ha a jénai egyetemen tanuló Henry Crabb Robinson (1775-1867)⁴⁶¹ vagy Thomas Carlyle (1795-1881) fordításaira, esszéire gondolunk. Goethe botanikai műveinek angol fordítása közvetett (idéztként botanikai művekben) és közvetlen módon is jelen volt.

Az aktuális botanikai irodalom kapcsán jelentős előrelépés volt, hogy német nyelvterületen jelentek meg – Angliát megelőzve – a XVIII. század végén (1787 Zürich, 1792/93 Lipcse) a tudományág első szaklapjai⁴⁶².

A XIX. század közepén Angliában a német kulturális intézményi minták is jelentősek, itt most nincs lehetőség kitérni az ezt megelőzően az 1820-30-as években felerősödő germanophiliára⁴⁶³. Dresser szellemi fejlődését megalapozó School of Design, majd az 1851-es világkiállítás, később pedig ennek a bevételeiből felépített South Kensington múzeum mögött egyaránt Viktória királynő (1819-1901) férje, a szász hercegi családból származó Albert herceg (1819-1861) állt patrónusként. A fiatal herceg közvetlenül Angliába érkezése előtt, 1837-38-ban tizenhat hónapot töltött Bonnban, ahol neveléséről többek között Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) fia, a szintén filozófus Immanuel Fichte (1796-1879), illetve A.W. Schlegel (1767-1845) gondoskodtak.⁴⁶⁴ Albert herceg az angol ipart ösztönző felügyelő

⁴⁶⁰ Goethe elégiájának (*Die Metamorphose Der Pflanzen*, 1798) magyar fordításai: Goethe, Johann Wolfgang: *A Növények alakváltozása*. Jánosy István fordítása, In: Goethe: *A növények metamorfózisa* 2005. 11. Tándori Dezső fordításában: Goethe, Johann Wolfgang: *Antik és modern. Antológia a művészetekről*. Összeállította, szerkesztette: Pók Lajos. Budapest, Gondolat, 1981, 541. A vers eredeti megjelenése: *Musen-Almanach Für Das Jahr 1799*. Hrsg. Friedrich Schiller. Tübingen. J. G. Cotta, 1799, 17-23.

⁴⁶¹ Henry Crabb Robinson (1775-1867) ügyvéd, jelentősek visszaemlékezései, esszéi melyekben leírja, hogy 1802 és 1805 között a jénai egyetemen Schellinget hallgatta, Weimarban megismerkedett Goethevel, Schillerrel és Herderrel. Goethevel 1829-ben újra találkozott.

⁴⁶² Alan G. Morton: *History of botanical science: an account of the development of botany from ancient times to the present day*. London, Academic Press. 1981. 343. és 76. lbj. Morton arra is felhívja figyelmet, hogy a fejlődéshez nagyban hozzá járult a német orvosi egyetemekről leváló botanikai tanszékek XIX. század elejére kialakuló önállósodása, a német mezőgazdaság és botanika jó kapcsolata, illetve a német optika által előállított jobb és olcsóbb mikroszkópok.

⁴⁶³ A témában többek között: Susan Faye Cannon: *Science in culture: the early Victorian period*. New York, Dawson and Science History Publications, 1978, 46-54.

⁴⁶⁴ Winslow Ames: *Prince Albert and Victorian. Taste*, New York, The Viking Press, 1968, 15. és Stanley Weintraub: *Albert: Uncrowned King*. London, Murray, 1997, 58, 60.

bizottsági tevékenységének következménye volt az iparművészet addig soha nem látott előtérbe kerülése, melynek új iránya az ipari formatervezés lett.

Goethe filozófiai-botanikai művei az életmű több pontján is azonosíthatóak; kulcsművének számít a Növények metamorfózisa (1790/1817) és morfológiai írásainak gyűjteménye (1817-1824)⁴⁶⁵. Az 1790-ben írt, Kísérlet a növények metamorfózisának magyarázatára (*Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*) melyet Goethe, Linné „modorában” pontokba szedett botanikai filozófiaként írt meg, később több kiegészítő és a témát újra és újra átgondoló mű követte. A Növények alakváltozása (*die Metamorphose der Pflanzen*) című, 1798-as természet és művészet egységét hirdető, elégikus tanköltemény (Lehrgedicht) tekinthető az alapművet követő első lépcsőnek. Ugyanekkor (1798-99) írja meg a *Weltseele* (Világlélek) című versét is, amit az ezzel azonos címen ismert Schelling mű *Von der Weltseele* (1798), elolvasása inspirált, ahogy a metamorfózis gondolatának kialakításában is fontos része volt Schellingnek⁴⁶⁶.

A következő évtizedekben írta meg a „A kézirat sorsa” *Schicksal der Handschrift* (1817) és „A kinyomtatott mű sorsa” *Schicksal der Druckschrift* (1817), címen ismert visszaemlékezéseket, melyek az 1790-es, Kísérlet a növények metamorfózisának magyarázatára (*Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*) megjelenésének körülményeit mondják el⁴⁶⁷.

Utóbbi a művek az 1817-1824 között megjelentetett morfológiai írások között szerepelnek, ahol Goethe újra kiadta az 1790-es *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*-t ezúttal rövidített címmel: *Die Metamorphose der Pflanzen* (1817).⁴⁶⁸ Goethe élete végén újra írt botanikai-természetfilozófiai tanulmányt: A vegetáció spirális tendenciájáról

⁴⁶⁵ Természettudományi füzet-sorozatának címe: *Zur Naturwissenschaft überhaupt, besonders zur Morphologie*. 2 Bände in 6 Heft. Stuttgart, Tübingen, Cotta 1817-1824. Az 1817-től megjelentetett írások 1807-től írt szövegekkel kezdődnek. Magát a morfológia kifejezést Goethe használta először egy rövid naplóbejegyzésében 1796. szeptember 25-én: „Gingen die Meinigen fort. Morphologie. Mineralien von Leipzig” (A családom elment. Morfológia. Lipcsei ásványok). Lásd: *Goethes Werke. Weimarer Ausgabe*. Weimar, Böhlau, 1887-1919, III., Bd. 2, 47. (A továbbiakban WA) Nem sokkal később (november 12.) egy Schillernek írt levelében is: WA-IV, Bd. 11. 259.

⁴⁶⁶ Goethe ehhez kapcsolódó naplóbejegyzését is említi: Richards: *The Romantic Conception of Life*, 465-466. Ezenkívül itt érdemes megjegyezni, hogy a költő 1827-ben jelentette meg a *Gott und Welt* kötetet, melynek része a *Weltseele* és az 1798-ban írt elégia (*Die Metamorphose der Pflanzen*, 1798) is. A kötet szerkesztésében a rá oly jellemző megoldással élve az antik komédiában használt scenikai elnevezésekkel, vagyis „megcímezett” versekkel (*Parabase*, *Epirrhema*, *Antipirrhema*) töri meg a komédiára utaló címük ellenére, rendkívül tömör aforizmatikusan kitérő témákat.

⁴⁶⁷ A magyar kiadástól (Goethe *Antik és modern*, 537- 545.) eltérően – amely a „A növények metamorfózisa. 1817” cím alatt közöl két önálló írást; „A kézirat sorsa.” és „A kinyomtatott mű sorsa.” – az eredetiben (*Zur Naturwissenschaft überhaupt, besonders zur Morphologie* (Stuttgart/Tübingen), 1. Band, 1. Heft, 1817. In: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Hamburg, Wegener, 1948, Bd. 13, 101-105) nincs a magyar kiadásnak megfelelő összevont verzió, hanem önálló részekként szerepel a „Kézirat sorsa” *Schicksal der Handschrift* (1817) és „A kinyomtatott mű sorsa” *Schicksal der Druckschrift* (1817), ez utóbbiban Goethe újra közölte az 1798-as Növények alakváltozását leíró elégiját, lásd, fentebb; 460. lbj.

⁴⁶⁸ *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Band 13, Hamburg 1948 ff, S. 64.

(*Über die Spiraltendenz* 1831)⁴⁶⁹, hiszen ekkor új botanikai szemlélet volt kibontakozóban. Goethe ekkor két fő összetevőt különböztetett meg: a végtelen, vertikális tendencia (*Vertikaltendenz*) és a véges, spirális tendencia (*Spiraltendenz*) dinamikus rendszerét vázolta. Természetesen az esztétizáló háttér itt sem hiányozhatott, hiszen a két princípiumnak tekinthető (férfi és női) tendencia egy magasabb egységben új minőséget jelent. Ebben az összefüggésben az életerőt/életelvet a teremtető erőt (*Lebensprinzip*) a női princípiumhoz köti.

Ezzel párhuzamosan 1830 és 1835 között Karl Friedrich Schimper (1803-1867) és Alexander Braun (1805-1877) foglalkozott a növények „ritmusával”, vagyis a levelek elrendeződésével⁴⁷⁰. Ez az új botanikán belüli tudományág a levélállás tanával (*Phyllotaxis*) matematikai szempontból foglalkozott. Megfigyeléseik alapján a levelek közös tulajdonságának a *spirális* elrendeződés tekinthető. Ez az elrendezés uralja a növényi életformát a levelekben és a termésben is. Ezek a kutatások mintázatként felismerték a Fibonacci számsorozat növényekben való megjelenését, ennek következtében az ehhez közel álló aránypárt az aranymetszés törvényét, vagyis – ahogy Goethe is – szintén esztétikai összetevőt találtak meg.

Goethe morfológiájának jelentős újítása volt, hogy az addigi lineáris (statikus) fejlődésre alapozott modellek helyett a ciklikus fejlődésre épülő ilyen értelemben *örök körforgás* metamorfikus rendszerét vezette be. Ennek tudománytörténeti, episztemológia, „világnézeti” újdonsága napjainkig hatással bír. Természettudományi vetületében az archetípus, amely egyszerre állandó és mégis végtelen variációkban nyilvánul meg, komoly szemléletváltásra „kényszeríti” olvasóit. Az alapforma keresése során a levél, mint a növény összes többi részének kiindulópontja jelenik meg⁴⁷¹. Itt azonban inkább a „levélség” (ilyen értelemben Platónnal rokon) ideáját képzeljük el. Ez a levél az összes többi növényi szervet magában hordozza, mint lehetőséget (ilyen értelemben arisztotelészi). Ugyanakkor az örökké kialakulás és megvalósulás visszatérő ciklikussága nem igényli a lineáris időbeliséget (ilyen értelemben „nietzschei”). Természetesen sok műve nem juthatott el Angliába, legfontosabb botanikai és morfológiai gondolatai azonban már életében megjelentek a következőkben ezekről adok rövid áttekintést.

⁴⁶⁹ Goethe: *Antik és modern*. 739-749.

⁴⁷⁰ Dresser az 1860-ban megjelent PMB-ben említi Schimpert és Braunt és hosszan leírja a spirális tendenciákat. PMB,41-54. Ezenkívül zenei hasonlaltal is él a levelek spirális elrendeződése kapcsán, amikor az oktáv hangközéhez hasonlítja a levélállásokat. PMB,46.

⁴⁷¹ „Figyelmünket azon erők megnyilatkozására irányítottuk, melyek révén a növény egy és ugyanazon szervet fokról fokra átalakít.” Goethe: *A növények metamorfózisa*, 43. 84. pont.

Schelling és Goethe angliai recepcióját erősítette Samuel Taylor Coleridge-nek (1772-1834) köszönhetően a Berlinben is tanult anatómia professzor Joseph Henry Green⁴⁷² (1791-1863), akinek a Naturphilosophie-t közvetítő hatása és transzcendentális anatómusok között betöltött szerepe jelentős. Green saját *művészi anatómiájában* (artistic anatomy) Goethe morfológiáját követte ezen belül az *egység a változatosságban* gondolköréhez kapcsolódott, ahol az egység (típus) *centripetális* erejét a változatosság *centrifugális* ereje egészíti ki.⁴⁷³

A *transcendental anatomy*⁴⁷⁴ olyan összehasonlító filozófiai anatómia volt, amely a természetben a közös ideális mintát, az alaptípust kereste. A német Naturphilosophie (Kant, Schelling) transzcendentális idealizmusát (az ideális, a priori úton megismerhető) közvetítő és ehhez kapcsolódó idealista (transzcendentális) morfológia (Goethe⁴⁷⁵, Oken) hagyományát képviselte Angliában az 1820-50-es évek között a transzcendentális anatómia.

Mivel az analógiás és gyakran homológiás - indulásakor elsősorban az anatómiát majd botanikai morfológiát kutatók által- összehasonlító módszerként alkalmazó tudományos kutatás az ideák (alaptípus, alapforma, egység a változatosságban) felkutatására vállalkozott, az így, tehát spekulatív úton megtalált bizonyítékok (Urpflanze/Ősnövény: Goethe; Urtier/Ősállat: Oken; gerincesek archetípusa/Archetype skeleton: Richard Owen; Ideális növény: Braun; Ideális/Tökéletes növény/ideal plant/perfect plant: Dresser) igazolták téziseiket.

Véleményem szerint ez a metodológia az 1800 körüli romantikus tudományokhoz kapcsolja az 1820-60 között Angliában jelen lévő transzcendentális anatómiát/morfológiát, annak leágazásaként. Az irányzathoz sorolható többek között az összehasonlító anatómiájában

⁴⁷² Coleridge 1799 februárjától a Göttingeni egyetemen Blumenbachot hallgatta. Lásd még: Trevor Harvey Levere: *Poetry Realized in Nature: Samuel Taylor Coleridge and Early Nineteenth-Century Science*. Cambridge, University Press, 1981,17-18. Joseph Henry Green, sebész, 1817-ben Berlinben a Schelling és Fichte tanítványa Karl Solgerrel (1780-1819) együtt tanulta a filozófiát. Green hazatérve, Coleridge tanítványa és életművének gondozója (ezen keresztül jelentős Schelling hatás éri) emellett Henry Crabb Robinsonnal is jó kapcsolatot ápolt. Lásd: fentebb a 461. lbj.-t. Greenről lásd még Rehbock 1990, 154-155.

⁴⁷³ Keyser, 132.

⁴⁷⁴ Philip (Fritz) Rehbock (1942-2002) tudománytörténész és biológiai történettel foglalkozó tudós volt az, aki ezt a területet először vizsgálta. A téma és a pre-darwini angol idealista természettudomány (filozófiai-természettörténet) első összefoglaló leírását lásd: Rehbock, Philip F: *The Philosophical Naturalists: Themes in Early Nineteenth-Century British Biology*. Madison, University of Wisconsin Press, 1983. A téma rövidebb leírását, ahol Rehbock a *transcendental anatomy* elnevezés szinonimáit így adja meg: higher anatomy, philosophical anatomy, transcendental morphology, lásd: Rehbock, Philip F: *Transcendental anatomy*. In: Cunningham, Andrew-Jardine, Nicholas: *Romanticism and the Sciences*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990,144-160. Rehbock az 1800-1860 közötti időszakot vizsgálja a természettudomány filozófiai és transzcendentális idealizmus adta metafizikai háttér szempontjait figyelembe véve. Keyser, hivatkozik Rehbock kutatásaira (Rehbock1983,1990) és kiemeli az *a priori centripetális erő* transzcendentális anatómiában betöltött szerepét. Keyser, 133.

⁴⁷⁵ Rehbock Goethe-ét tartja a transzcendentális anatómia első képviselőjének, akinek morfológiája a kutatási fázist jelenti az addigi alaptípust feltételező elődökhöz (Buffon, Blumenbach, Batsch) képest. Rehbock, 1990,146.

Goethe hatását mutató Robert Knox (1791-1862)⁴⁷⁶, Edward Forbes (1815-1854)⁴⁷⁷, John Hutton Balfour (1808-1884)⁴⁷⁸ az osteologia, homológiás rendszerét leíró és Dresser baráti körébe tartozó Richard Owen (1804-1892)⁴⁷⁹ valamint a Dresser által saját vitalizmus fogalmának leírásakor idézett William Benjamin Carpenter (1813-1885)⁴⁸⁰. Az összehasonlító filozófiai (transzcendentális) anatómia, biológia, kémia, geológia morfológiai célja a háttérben működő univerzális erőnek a bizonyítása volt. Az irányzat Németországból indult, majd Franciaországon keresztül jutott el Angliába és ott érte el az 1850-es években tehát Dresser pályakezdésekor tetőpontját.

Ezt a szempontot figyelembe kell vennünk Dresser *ideal plant* ábrázolásával összefüggésben, amikor a goethei idealista morfológia közvetítésének útjait és hatását kutatjuk. A *transzcendentális anatómia* hatása Dresserrel kapcsolatban ugyanis közvetlenül bizonyítható mivel Balfourra, és McCosh-ra rendszeresen hivatkozik az UIV-ben és a ROB-ban is.

⁴⁷⁶ Rehbock, 1983, 38,41, 49. Rehbock, 1990, 155-158.

⁴⁷⁷ Forbes, Knox tanítványként anatómiát tanult, majd tengerbiológiával, geológiával, zoológiával és botanikával is foglalkozott. 1843-ban a londoni King's College botanika professzora lett. Goethe ideális növényi metamorfózis elméletére – amelyet a természet (alap) mintázataként értelmezett – mint követendő példára már pályája elején felhívta a figyelmet. Rehbock, 1983,70-71. Forbes transzcendentális megközelítése melyet a tudományos elméletek alapjának tartott, nagy hatással volt Owenre és Carpenterre egyaránt. Ilyen elmélete volt például, hogy az állatok és növények legalacsonyabb fejlettségi fokán azonos morfológiai szerkezetet mutatnak, vagy, hogy az isteni eszme megnyilvánulása a nemzetség (genus) a fajok pedig ennek részleges kifejeződése. Rehbock, Uo.71-72. Forbest 1854-ben kinevezték az Edinburgh-i Egyetem természettudományi professzorává.

⁴⁷⁸ Balfour 1836-ban Edinburgh-i Botanikai Társaság alapító tagja (Botanical Society of Edinburgh) majd elnöke (1845) amely a megjelentetője volt a Transactions című folyóiratnak. Az 1850-es években ez volt az egyik legaktívabb helyszíne az ideális morfológiáról szóló vitáknak. Rehbock, 1983,226-227. Dresser szintén az Edinburgh-i Botanikai Társaság tagja volt és rendszeresen tartott ezen a helyszínen 1860-ban előadásokat (*On the Morphological Import of certain Vegetable Organs*, Transactions of the Botanical Society of Edinburgh, 6 (1860) 1-4, 321-323.) köztük Goethe-ével kapcsolatos témákat is érintő morfológiai előadást, mint például az (*On the Stem or Axis as the Fundamental Organ in the Vegetable Structure*,1860) erről lásd a 3.4.4-et. Dresser az UIV-ben a növények egységes spriális tendenciája kapcsán hivatkozik Balfour 1854-es könyvére (*Class book of botany: being an introduction to the study of the vegetable kingdom*. Edinburgh, Adam and Charles Black) és idéz is tőle. UIV. 134, 233. pont.

⁴⁷⁹ A teremtett és tervezett természet vitalista, anti-darwini útján járó biológus, összehasonlító anatómus és paleontológus Richard Owen a transzcendentális anatómus Joseph Henry Green tanítványa volt. Owenre nagy hatással volt a schellingi-goethei Naturphilosophie-t közvetítő Lorenz Oken, ahogy a korábban már Semper kapcsán említett Goethe-ét követő Carus is, akinek Owen ismerte archetipusokat leíró könyvét. Dresser követendő példaként említi és idézi is Owen jól áttekinthető egyszerűsítő leíró módszerét, amelyet Owen a csontváz elemeinek archetipusos leírására alkalmaz. PMB. 6. Az UIV-ben Dresser is homológiásan írja le a növények (endogén virágbimbó felülnézete), állatok (csontok keresztmetszete) és kristályok közötti azonosságot, amelynek közös elemének azt tartja, hogy hatszögre épülnek, és mindezt művészi szempontból végtelen mintakészletként értelmezi. UIV. 158, 294.pont,

⁴⁸⁰ Lásd: PMB, 229. Carpenter összehasonlító anatómiáját az 1839-es *Principles of general and comparative physiology: intended as an introduction to the study of human physiology: and as a guide to the philosophical pursuit of natural history* (London, John Churchill, 1839) -ban ismertette, melynek népszerűek voltak 1851,54-es tehát Dresser pályakezdő éve alatt megjelent újrakiadásai. Carpenter a kötet elején jelzi, (Carpenter, 1839, Preface VI-VII.) hogy hatással volt rá Carus, De Candolle, Lindley (mindannyian Goethe morfológiáját közvetítő szerzők). Ezenkívül felsorolja azokat is, akikkel személyesen konzultált köztük a vitalista botanikát képviselő – Goethe és Dresser által egyaránt elismert – Dutrochet (lásd még 79. lbj.) valamint Etienne Reynaud Augustin Serres (1786-1868). Serres volt az, aki a transcendental anatomy mozgalom névadójának tekinthető az 1820-as években. Utóbbihoz lásd: Rehbock, 1990, 144. Rehbock véleménye szerint a pályakezdő Carpenter legfontosabb inspirációját a goethei transzcendentális morfológia jelentette. Rehbock, 1983,63.

James McCosh (1811-1894), skót filozófus, lelkes és transzcendentális anatómus a neoplatonizmus brit hagyományaihoz is kapcsolódott. McCosh a Naturphilosophie-t képviselte a transzcendentális anatómián keresztül és ennek egyik alapvetését, vagyis a goethei tipológias morfológiát ismertette.⁴⁸¹ McCosh 1851-es *Typical Forms* című írásában⁴⁸² csakúgy, mint a Keyser által nem kutatott 1856-os könyvében kitér az elődök közül az egységes alapforma terén Haüy krisztallográfiájára, Richard Owenre és Schleiden sejtelméletére is. Dresserre véleményem szerint nagy hatással volt McCosh levélerezetekkel foglalkozó morfológiai botanikai tanulmányai és 1856-ban megjelent könyve⁴⁸³, hiszen az 1859-es UIV-ben Dresser hivatkozik McCoshra a növényi formák elemzésekor, amikor rajzain ábrázolja az ideális alapformákat, egységes arányokat bizonyító ideális növényt (*Ideal Plant*). Az ehhez kapcsolódó a rajzokon az egyik esetben az egységes „tervezést” az eredeti ághoz képest a levelek erezetének, kisebb ágainak és gyökérzetének mindegyik esetben, azonos szögben való illeszkedése bizonyítja⁴⁸⁴ **(45. kép)**. A másik McCoshra hivatkozó rajz pedig a gyökérzet és az ágak morfológiai azonosságát illusztrálja. **(46. kép)**, utóbbit így írja le:

Dr. McCosh azt állítja, hogy azok a szögek, amelyeknél az ágak eltérnek a törzstől, és azok, amelyeknél a gyökerek eltérnek a gyökértől, egyenlőek, ami tovább erősíti a gyökerek és a szárak közötti egységet.⁴⁸⁵

Mindez Dresser absztraháló látásmódjának tipológias háttérét ismét az 1800 körüli idősokkal kapcsolja össze, hiszen az *Egység a sokféleségben* (Unity in Variety) gondolatát a transzcendentális anatómia és transzcendentális morfológia alapvető és a priori úton felderíthető bizonyítékként kezelte.

McCosh 1856-os könyvében illusztrációkban közli Richard Owen gerincesek archetípusát (*Archetype skeleton*) ábrázoló rajzát **(47. kép)**, Schleiden tipikus (*typical plant*)

⁴⁸¹ McCosh, James: *Typical Forms: Goethe, Professor Owen, Mr. Fairbairn*, North British Review, vol. 15, 1851, 389-418. Említi: Keyser, 133. Keyser véleménye szerint McCosh egyaránt képviseli a Természetes teológiát (Natural Theology), a neoplatonizmust és ezekkel összefüggésben az Egység a sokféleségben gondolatkörét. Keyser, 133. Rehbock véleménye szerint Goethe természetfilozófiája a neoplatonizmust képviselte, amikor a természet a priori módon felfogott egységét és annak a létezők nagy láncolatában való kibontakozását írta le. Ehhez kapcsolható az ideális növény (*Urpflanze*), amely az összes többi növény alapformáját adja. Rehbock, 1983, 19-20.

⁴⁸² Keyser, 136.

⁴⁸³ McCosh, James – Dickie, George: *Typical Forms and Special Ends in Creation*. Edinburgh, Constable 1856.

⁴⁸⁴ Az itt tapasztalható hajlászög nagysága kapcsán idézi McCosh adatait. UIV. 34. McCosh több cikket is publikált 1851-54 között a növények erezetének analógiájáról. (például: Morphological Analogy Between the Disposition of the Branches of Exogenous Plants and the Venation of Their Weaviesss, Literary Gazette, 1852)

⁴⁸⁵ Dr. M Cosh states that the angles at which branches diverge from the stem, and those at which rootlets diverge from the root, are equal; this further establishes the unity between roots and stems. UIV. 107, 184. pont. 224. ábra. McCosh 1856-os könyvében több illusztrációt is közöl, amik a transzcendentális anatómia közvetlen vizuális hatását jelenthették Dresserre hiszen ebben a könyvben szerepelt Richard Owen archetípusos csontvázának, Schleiden ideális növényének a reprodukciója, ahogy a növényi formák stilizált keresztmetszeti rajza is. **(47-48. kép)**

növényét (**48. kép**), valamint beszámol Goethe Növények metamorfózisáról írott művéről is⁴⁸⁶.

Goethe metamorfózisra épülő botanikájának elvei élete vége felé Angliába más úton is eljutottak, vagyis a fentebb már említett John Lindley (1799-1865) botanikus, és festő segítségével, aki az 1830-as években ismertette meg az angol közönséggel Goethe botanikai nézeteit. Lindley még a 1820-as években Londonba ment, ahol J. C. Loudon (1782-1843) megbízta a *Növények Enciklopédiája* (*Encyclopedia of Plants*, 1828) leíró részének megírásával. A besorolás a természetre épülő és strukturális alapokat kereső rendszerével szemben állónak érezte Linné osztályozásra épülő rendszertanát, ahogy ezt Goethé-nél is láthattuk a Növények metamorfózisában⁴⁸⁷. Az 1832-es *Bevezetés a botanikába* (*An Introduction to Botany*), több helyen⁴⁸⁸ is kiemeli Goethe botanikában betöltött szerepét és hangsúlyozza a *morfológiai* (alaktani) és *organográfiai* (szervtani) szemlélet paradigmaváltó jelentőségét. A több mint negyven évvel korábban (1790) megjelent *Kísérlet a növények metamorfózisának magyarázatára* kapcsán, a korábban „csak” romantikus költőként elkönyvelt Goethe írását Lindley, ahogy a fentebb említett McCosh⁴⁸⁹ saját korára már beérett alapműnek tekinti. Emellett egész passzust is idéz a műből⁴⁹⁰, illetve többféle metamorfózis típust (szabályos, szabálytalan) különböztet meg akárcsak Goethe (szabályos, szabálytalan, véletlen)⁴⁹¹. Lindley az 1833-as botanikai filozófiával foglalkozó művének rögtön az elején felhívja figyelmet, hogy az egységes tervezés (*Universal Unity of Design*⁴⁹²) felismerése a növényvilágban mindenekelőtt Goethe filozófiai nézeteinek köszönhető ⁴⁹³. Itt érdemes megjegyezni, hogy ekkor (1833) még nincs angol fordítása a Növények metamorfózisának (1790/1817), hiszen azt majd 1863-ban készíti el Emily Cox⁴⁹⁴.

⁴⁸⁶ A leírásban jelzi, hogy Goethe művének ismertsége csak Jussieu majd De Candolle az 1827-ben megjelent *Organographie* című írásának köszönhető, ezen kívül Goethe-ét tarja a morfológiai törvény megalapozójának. McCosh 1856,102-103. McCosh 1856-os könyvében illusztrációt a transzcendentális anatómia közvetlen vizuális hatását jelenthették Dresser számára.

⁴⁸⁷ XVII. Linné anticipációs teóriája. In: Goethe: *A növények metamorfózisa*, 107-111. pont 51-52. Goethe, Linnét minden tisztelete mellett a rá jellemző paradox módon elismerve, mint nem megkerülhetőt, így is említi: „Ich habe unendlich viel von ihm gelernt, nur nicht Botanik” (WA. IV, Bd, 27, 219) „Sokat tanultam tőle, csak nem a botanikát.”

⁴⁸⁸ Lindley: *An Introduction*, XI., 504, 519. Lindley közvetítő szerepe mellett érvel Waenerberg is; Waenerberg, 34.

⁴⁸⁹ Rehbock,1983,99.

⁴⁹⁰ Lindley: *An Introduction*, 519. A 78. pontot idézi Goethe művéből.

⁴⁹¹ Goethe: *A növények metamorfózisa*, 5. pont.19.

⁴⁹² Ez a változatosságban meglévő egységre utaló fogalom lesz a címadója Dressernek, a doktori cím elnyerése érdekében Jénába küldött egyik botanikai munkájának (*Unity In Variety*. 1859), amely tartalmában is ezt az irányt képviseli többek közt az ideális növényt (*Ideal Plant*) leíró és ábrázoló részleteivel. A kifejezés ugyanakkor rímel Goethe 1797-es versének kezdősoraira: „Minden alak ugyanaz, s egymással mégsem egyenlő.” Lásd még fentebb a 460. lbj-t.

⁴⁹³ Lindley, John: *On the Principal Questions at present debated in the Philosophy of Botany*. London, Taylor, 1833. 27.

⁴⁹⁴ Goethe, Johann Wolfgang: *Essay on the metamorphosis of plants*. Trans. Cox, Emily M. With explanatory notes by Maxwell T. Masters. Reprinted from the *Journal of Botany*, British and Foreign. 1(1863)1, 327-45, 360-74.Taylor,

A német kiadásokon kívül Angliában csak a kétnyelvű (német-francia) és a francia változatok (1829, 1831, 1837) voltak elérhetőek. Az 1837-es francia kiadás Goethe természettudományi munkáit tartalmazó gyűjteményes kötet volt. A fordítás és kiadás a botanikus, geológus és orvos Charles Frédéric Martins (1806-1889) munkája, a kötethez készült atlasz-melléklet illusztrálásában és magyarázó szövegeink megírásában vett részt Pierre Jean François Turpin (1775-1840) botanikus-művész, aki már valószínűsíthetően 1804 körül megrajzolta majd a későbbiekben kiegészítette a közvetve goethei tanokat ábrázoló, ideális (archetipikus) növényt **(1. kép)**.⁴⁹⁵

Azonban azt is érdemes megemlítenünk, hogy Lindley saját könyvtárában, amelyet tanítványai is használhattak megtalálható volt a *Kísérlet a növények metamorfózisának magyarázatára* német (1790) és két francia verziója is: vagyis Frédéric Charles Jean Gingins de la Sarraz, 1829-es és az 1837-es Goethe kiadás (Oeuvres d'histoire naturelle, Charles Frédéric Martins),⁴⁹⁶ ez utóbbi a fentebb említett Turpin illusztrációival **(1. kép)**. Ezek után nem meglepő, hogy Lindleyre bízta a botanika szócikk megírását a *Penny cyclopædia*-ban, ahol ismét említi a *Növények metamorfózisát*⁴⁹⁷. Lindley a *Penny cyclopædia* botanika tárgyú cikkeinek írásakor használta azt a Turpin bőséges illusztrációival ellátott és önálló képköteteket tartalmazó könyvsorozatot a *Dictionnaire des Sciences Naturelles* (1816-29), melynek illusztrációiból a *Penny cyclopædia* kiadója igen sok metszetet átvett, vagy részben alkalmazott saját illusztrációin⁴⁹⁸. Lindley említi a sejtet, mint alapvető kiindulási pontot. Ennek oka valószínűsíthetően az is, hogy Lindley ismerte ezen a téren a legmodernebb szerzőket, hiszen könyvtárában megvoltak Schleiden és Schwann művei.⁴⁹⁹ Dresser tehát mesterén Lindleyn keresztül közvetve megismerhette a *Növények metamorfózisának* 1837-es Turpin-féle illusztrációját⁵⁰⁰ csakúgy, mint Schleiden munkáit. Utóbbi szerző műveinek angol fordítása az eredetileg botanikusi pályán gondolkodó Dresser számára ismert volt, hiszen ő maga is utal Schleidenre, amikor a szépség fogalmának kapcsán 1862-es írásában tőle idéz⁵⁰¹. 1854-ben

London. *Továbbiakban*: Cox, 1863. William Darlington 1839-es kivonatokban közölt esszéje nem a teljes művet adta közre, erről lásd lentebb a 623 lbj-től.

⁴⁹⁵ Turpin illusztrációs munkásságának angliai hatásáról lásd a 3.4.6. fejezetet.

⁴⁹⁶ Elliott közli Lindley, Botany és Garden szócikkét a *Penny cyclopædia*-ból. Elliott, 2015, 57-88. 89-107. Lindley a botanika történetét bemutató szócikkben egyértelműen Goethe újító szelleme mellett foglalt állást. Uo. 82.

⁴⁹⁷ *The Penny cyclopædia of the Society for the Diffusion of Useful Knowledge*. Society for the Diffusion of Useful Knowledge (Great Britain). London, Knight, 1836, vol.5, 250.

⁴⁹⁸ Elliott, Brent: The illustrations for the botanical articles in the *Penny Cyclopaedia*. In: Elliott 2015, 33-35.

⁴⁹⁹ Lásd fentebb a 459. lbj-t.

⁵⁰⁰ Dresser tehát inspirálódhatott Turpin rajzának hatására., ennek kapcsán lásd 3.4.6.-os fejezetet.

⁵⁰¹ Development, 1862.5. A disszertáció 3.4.3. részében az alaposabban bemutatásra kerülő jénai forrásszövegben (*továbbiakban* JU. 1859) konkrét bizonyítékát találtam annak, hogy Dresser botanikai téren már 1859-ben is Schleident követte. Lásd az 564. lbj-t.

Lindley kiadta a School of Design tanítványainak szóló értekezéseit, a „*The Symmetry of Vegetation*”-t, melynek hatása Dresser botanikai munkáiban is kimutatható.⁵⁰² Lindley ebben a kötetben a Marlborough House-ban tartott három, 1852-es előadásának kivonatát adta közre a londoni School of Design gyakorlati oktatásában (Central School of Practical Art) résztvevőknek, köztük az ekkor még hallgatóként jelen lévő Christopher Dressernek. Ezekben a pontokba szedett útmutatásokban kitér a mindent átható, vagyis szerves és szervetlent egyaránt irányító univerzális szimmetriára, mely az állatok mellett a növények világában is szervező erő⁵⁰³. Ezt az erőt vitális erőként jelöli meg:

Csodálatos látni, hogy a szimmetria milyen közel van még a szervetlen anyagokban is, amikor annak formáját *öntudatlan életerő* által határozza meg. Ez különösen a Corallines (korallmoszat) egész fájában szembetűnő.⁵⁰⁴

Véleményem szerint ez a kitétel egyáltalán nem elhanyagolható, hiszen Dressert jelentősen befolyásolta Lindley világképe, botanikai filozófiája, melynek „szerves” összetevője volt a *vitalizmus* vagyis a mögöttes, mindent működtető szervező erő. Érdeemes felidézni Lindleytől a centrifugális életerő fogalma kapcsán a 3.3.1. fejezetben idézetteket ugyanis ennek az erőnek, amely a szimmetriáért felel, fő tulajdonsága az, hogy centrifugális erőként nyilvánul meg:

A virágszimmetria e figyelemre méltó példái azt mutatják, hogy a virágok kialakulásában egy olyan *centrifugális erő működik*, amely minden irányban egyenlő (...) ⁵⁰⁵

Bárhová nézünk, ugyanazt az uralkodó szabályt találjuk. A megfigyelhető kivételek csak látszólagosak, nem valódiak. Valójában a növény növekedése az egyensúlyi állapot rendszere, és az eredmény a szimmetria. A szimmetria megnyilvánulásának módja azonban nagyon eltérő.⁵⁰⁶

⁵⁰² Lindley, John: *The Symmetry of Vegetation; an outline of the principles to be observed in the delineation of plants: being the substance of three lectures delivered to the students of practical art, at Marlborough House, in November 1852*, publ. by Authority for the Department of Science and Art. London, Chapman and Hall, 1854.

⁵⁰³ Lindley: *The Symmetry of Vegetation*, 6., 5. pont, és 8-9.; 11-16.pont

⁵⁰⁴ It is wonderful, however, to see how near an approach to symmetry occurs in even inorganic matter when its form is determined by *unconscious vital force*. This is most especially conspicuous in the whole race of Corallines. Lindley: *The Symmetry of Vegetation*, 9, 13. (Kiemelés tőlem – G. P.)

⁵⁰⁵ All these remarkable examples of floral symmetry seem to show that there is a *centrifugal force operating* in the formation of flowers, which, being equal in all directions (...) Lindley, *The Symmetry of Vegetation*, 33. pont. 16. (Kiemelés tőlem – G. P.)

⁵⁰⁶ Wherever we look the same pervading rule is found. Such exceptions as may be observed are apparent, not real. In fact the growth of a plant is a system of equipoise, and the result is symmetry. The way however in which symmetry is manifested much varies. Lindley, *The Symmetry of Vegetation* 19. pont, 12.

Lindley a „centrifugális szervezőerő hatására” szabályosan növekvő formákra a gombák által alkotott a talajon körformában való elrendeződés jelenségére (fairy ring, Boszorkánykör) hívja fel a figyelmet⁵⁰⁷, majd arra az általános következtetésre jut, hogy:

Így láthatjuk, hogy a növényi birodalomban, annak minden részében felfedezhető egy minden irányban egyformán ható, *centrifugális életerő megnyilvánulásának* tekintendő egyensúlyi rendszer.⁵⁰⁸

Az itt megemlített szervező erő (centrifugal vital force) az 1800 körüli romantikus természettudományok és a természetfilozófiai-botanikai kutatások fogalmi készletében jelen lévő gondolat (Bätsch: *Lebenskraft*; Carus: *bildende Kraft*; Goethe: *Spiral Tendenz*) tehát tovább élt Dressernél is, hiszen a 3.2-es fejezetben ismertetett első ornamentikával foglalkozó írásában (*On the Relation of Science and Art*, 1857)⁵⁰⁹ éppúgy jelen volt a centrifugális erő fogalma, ahogy majd későbbi műveiben is megjelenik (3.3-as fejezet; *Botany*, 1857)⁵¹⁰.

Lindley konkrét példákkal is szolgál hallgatói számára és a botanikusoktól átvehető módszert, vagyis a növények diagramként való „átírását” javasolja, hiszen így válnak könnyebben alkalmazhatóvá és jól variálhatóvá a formatervezett műtárgyakon⁵¹¹ (49. kép). Ez az ábrázolásmód fog majd tanítványál Dressernél igazi művészi szintre (*artistic botany*) transzformálódni. Arra is felhívja figyelmet, hogy a botanikusok tudományuk kapcsán az ideális igazság érdekében (*for the representation of ideal truth*), elvont, síkba kiterített módon ábrázolták a látott dolog vetületét, emiatt javasolja, hogy alkalmazzák ezt a módszert tárgyak díszítésénél is. Ezek a gondolatok igencsak izgalmasak és megelőlegezik a szecesszió síkra komponáltságát és vonalkultuszát.

⁵⁰⁷ Ezt a Lindley által ismertetett példát Dresser is átveszi és illusztrációt is közöl hozzá lásd: UIV.14,34 ábra. A mintázat szerepének a természetben (*Patterns of Nature*) jelentős irodalma van; Dresser kortársai közül alapvető a témában Haeckel, Ernst: *Kunstformen der Natur* 1899-1904., a századfordulón: Thompson, D'Arcy Wentworth: *On Growth and Form*. Cambridge, 1917. Thompson, D'Arcy Wentworth: *On Growth and Form*. Cambridge, 1917. Itt érdemes megjegyezni, hogy Lindley ismertette meg az angol botanikusokkal Elias Magnus Fries (1794-1878) svéd botanikus és mikológus, aki az 1810-es években a természetfilozófia (Naturphilosophie) spirituális alapelveket hangsúlyozó képviselői (Oken, Nees von Esenbeck), majd a vitalizmus (a háttérerő határozza meg a fajok lényegét) hatása alá került. Véleménye szerint a taxon (típus) központi magjához sugárirányban csatlakoznak a típus többi leágazásai. Lindley, 1827-ben *Some Account of the Spherical and Numerical System of Nature of M. Elias Fries* (*Philosophical Magazine* 68 (1826) 81-91) címmel megjelent cikkében áttekintő elemzését adta, Fries 1825-ös *Systema Orbis Vegetabilis: Primas Lineas Novae Constructionis* (Lund, Typographia Academica, 1825) című könyvének. A természetfilozófiai szempontokat tartalmazó könyv alapfogalmai között vannak; a polaritás, affinitás és a vitalitás. Utóbbit nevezi a világegyetemet működtető őserőnek, valamint leírja a természetet működtető erő centripetális-centrifugális működését.

⁵⁰⁸ Thus we see that a system of equipoise, to be regarded as the *manifestation of a centrifugal vital force*, exerted in every direction equally, is discoverable throughout the vegetable kingdom in all its parts. 42.pont,20. (Kiemelés tőlem – G. P.)

⁵⁰⁹ Lásd a 3.2.4. Dresser erő fogalmának első megjelenéséről szóló fejezetrészt.

⁵¹⁰ Lásd: 3.3.1. fejezet vonatkozó részeit; elsősorban a 312-314 és a 336-341. lbj-eket;

⁵¹¹ Lindley, *The Symmetry of Vegetation*, 95. pont, 48-49.

Záró gondolataiban a természetet azonosítja a szépséggel és az igazsággal és a szimmetria figyelembevétele mellett az apró részletek egyensúlyát javasolja⁵¹². Lindley, Goethét is képviselő vitális-holisztikus botanikáját jól kiegészítette az induktív „realista” morfológia schleideni irányát az angol közönséggel megismertető sokoldalú fordító: Henfrey.

Arthur Henfrey (1819-1859) sebész és botanika professzor, akinek németből fordított művei között volt Schleiden fentebb említett, 1848-as írása⁵¹³. Ezenkívül szintén ő fordította Alexander Braun vitalista botanikáját⁵¹⁴. Henfrey saját botanikai művének (*Outlines of Structural and Physiological Botany*, 1847) bevezetésben kitér a morfológiai szemlélet fontosságára és Goethét, mint megkerülhetetlen elődöt említi, dicséri „sokoldalú elméjét” és hangsúlyozza az ideális levél alaptípusként (*ideal leaf as a type*) való felismerésének jelentőségét, hiszen ez a fejlődés egyetemes törvényeivel hozható összhangba. Ebből kiindulva felhívja a figyelmet a növényi elemek egymásba alakulásának, módosulásainak jelentőségére⁵¹⁵. Dresser a jénai beadvány (JU. 1859) részét képező ROB. 1859-ben hivatkozik Henfreyre⁵¹⁶.

Goethe közvetett hatásait Dresser életművében tehát Lindleyn (aristic botany, botanikai művek) és Henfreyn (német botanikai műfordítások, botanikai szakmunkák) keresztül is ki lehet mutatni. Christopher Dresser az ornamentikában, a design-ban ugyanúgy a belső szervező erőt, az alaptípus kifejezését, sokféleségének egységét (*Unity in Variety*) kereste. Ez a belső szervező erő rokonságban áll az életerő (*vital power, Lebenskraft*) fogalmával. Dresser az 1859-ben íródott *Unity In Variety*-ben – mely része volt a jénai doktori címért folyamodó beadványának – több helyen is rátér a vitális szervező erő jelentőségére. A 242. pontban megemlíti Henri Dutrochet (1776-1847) nevét, aki a növények leveleinek spirális elrendeződése mögött egy belső létfontosságú erő (*internal vital force*) működését kereste⁵¹⁷. Utóbbi szerzőt Goethe is elismeréssel említi *A vegetáció spirális tendenciájáról* írott művében 1831-ben; a mozgáshoz szükséges „vitális hajlás” ötletét tulajdonítja neki⁵¹⁸.

Goethe a növény életerejét (az eredetiben: *Lebenskraft äußert*⁵¹⁹) a Növények metamorfózisában kettős természetűnek tartja; növekedés (kiterjedés; fokozatosan

⁵¹² Az előadások befejező része foglalkozik az igazság és a szépség témakörével: Lindley, *The Symmetry of Vegetation*, 97-99. pont, 50-51.

⁵¹³ Schleiden: *Die Pflanze und ihr Leben*. lásd fentebb: 455. lbj.-t.

⁵¹⁴ Henfrey, Arthur: *Botanical and physiological memoirs: consisting of I. The phenomenon of rejuvenescence in nature, especially in the life and development of plants. By Dr. A. Braun*. London, Ray Society, 1853.

⁵¹⁵ Henfrey, Arthur: *Outlines of Structural and Physiological Botany*. London, Van Voorst, 1847, 5.

⁵¹⁶ ROB.15.

⁵¹⁷ UIV. 242. pont. 136.

⁵¹⁸ Goethe: *Antik és modern*, 744.

⁵¹⁹ *Goethes Werke*. Hamburger Ausgabe Band 13, 98. (113. pont).

megnyilatkozó erő; *äußernde Kraft*) és szaporodás (összehúzódás, virágzás; ahol a szellemibb erők – *geistigeren Kräfte* – vannak túlsúlyban) jellemzi. Ez a polaritás fontos összetevője a növényi létnek, de látszólagos kettősége ellenére egy közös alapon nyugszik ez pedig: a levél⁵²⁰.

Dresser egy későbbi, tehát már a jénai beadvány utáni, de ahhoz képest egy fél éven belül 1860-ban megjelent írásában a *Popular Manual of Botany*-ben elismeri Goethe virágra és gyümölcsre is kiterjeszthető levél fogalmának újdonságát:

Már észrevettük, hogy *a növény minden része két típusra, a szárra és a levélre vonatkoztatható*. Így a növény elsődleges szára, annak elágazásai, a gyökér, annak ágai és a virágszárak, bármilyen formájúak is legyenek, a szár típushoz tartoznak; a levél, a külső és belső virágburrok és a virág két szaporító gyűrűje pedig a levél típushoz; mert bármennyire is furcsának tűnik első látásra, az, ami *Goethe fantáziadús szeme előtt felvillant*, amikor a virágban és a gyümölcsben nem látott mást, mint a közös szárból kinövő levélcsomót, szó szerint igaz, mert az összes virággűrű *egységei egyszerűen levelek, megváltozott állapotban*.⁵²¹

Dresser az 1859-es *Unity in Variety*-ben Goethe metamorfózis tanával rokon módon, de nem a levélre, mint alapszervre, hanem a szár és a rügy azonosságára utal: „A szár és a rügy nagyban nem különül el egymástól, ez utóbbi csak rövidített szár, illetve az előbbi, csak hosszúkás rügy⁵²²”. Ebből következően a virágos növény valamennyi része és egésze egységben képzelhető el⁵²³, ahogy a növények összes fajtája között is egység van⁵²⁴.

Az UIV-ben Dresser a mindent összehangoló, rejtett vitális erőből⁵²⁵, amely minden növényben és a növény egyes szerveiben önállóan is jelen van, a növényvilág egységességére következtet (*the vital developing energy of all plants is similar*)⁵²⁶. Az UIV-ben ezt a gondolatot ismerteti, amikor a teljes XIX. fejezetben az *életerő egységét* írja le, ezzel összefoglalva az *egység* háttérét adó *erő* fogalmát:

⁵²⁰ Goethe: *A növények metamorfózisa*, 113-119. pont 53-54.

⁵²¹ We have already noticed that *all the parts of the plant are referable to two types, – the stem and the leaf*. Thus the primary stem of the plant, its branches, the root, its branches, and flower-stalks, of whatever form they may be, belong to the stem type; and the leaf, the outer and inner floral envelopes, and the two reproductive rings of the flower, belong to the leaf type; for, strange as it may at first sight appear, *that which flashed before the fanciful eye of Goethe*, when he beheld in the flower and fruit nothing but a tuft of leaves springing from(their common stem, is literally true, for the units of all the floral rings *are simply leaves in an altered state*. (Kiemelés tőlem – G. P.). PMB, 223.

⁵²² A stem and bud are not widely separated for the latter is but a shortened stem, or the former but elongated bud. UIV. 185. pont 108.

⁵²³ UIV 191. pont.112.

⁵²⁴ UIV 222. pont 128.

⁵²⁵ UIV. 301. pont.160.

⁵²⁶ UIV. 302. pont. 160.

A NÖVÉNYEK ÉLETEREJÉBŐL LEVEZETETT EGYSÉGÉRŐL. 300. Kimutattuk, hogy minden növényi szerv ugyanazon az elven fejlődik, hogy mindegyik ugyanolyan elrendezésben van kialakítva, és hogy minden növényben és a különböző növények minden részében egy egységes működés érvényesül, ami lehetővé teszi számunkra, hogy *meghatározzuk az életerő működésének természetét*. 301. Mert bár *az életerő az a rejtett energia, amely a növényi struktúrák részeinek növekedését és általában a növény növekedését okozza*, mégis a kiváltott hatásokból meg tudjuk határozni a működő ok természetét, vagy inkább a működési szabályokat, amelyek alapján működik. 302. Így, mivel *minden növekedés az életerő működésének eredménye*, és minden növény változatos tagjai között erős egység áll fenn, mind a létrehozott szervek természetében, mind fejlődésük módjában, nyilvánvaló *egységnek kell lennie az életerő azon módosított elvei között is, amelyek úgy működnek, hogy létrehozzák a változatos növényeket*.⁵²⁷

Ezt követően az életerő működését, mint egységes erőt írja le melyet a növények elemeit összetartó és azt folyamatosan fejlesztő energiaként szimbolizál:

302. Így, mivel *minden növény szerkezeti elemei egy közös központból indulnak ki, arra következtetünk, hogy az az életerő, amely minden esetben fejlődésre készíti őket, hasonló módon működik*. Továbbá, mivel a növekedésnek csak két alapelve van, a határozott és a határozatlan, és mivel még ezek között sincs erős különbség, a következő következtetést vonjuk le, hogy *az összes növény létfontosságú fejlesztő energiája hasonló*. 303. *Egység van a különféle létfontosságú alapelvekben, amelyek minden növényt életre keltenek*, mint ahogy egység van a változatos növényi szervek fejlődési módjaiban is. Emiatt jobb és valószínűleg helyesebb, lenne azt mondani, hogy *minden növény egy életelv különböző módosulásaiból származik*, mint azt, hogy mindegyik különböző, egymással analóg életerőkből ered.⁵²⁸

⁵²⁷ ON THE UNITY DEDUCED FROM THE VITAL FORCE OF PLANTS. 300. It has been shown that all vegetable organs are developed upon the same principle, that all are protruded in the same arrangements, and that throughout all plants, and all parts of the varied plants, there is a oneness of operation; this enables us to *determine the nature of the operations of the vital force*. 301. For although *the vital force is that hidden energy which causes the parts of vegetable structures to enlarge, and the plant generally to grow*, yet we can determine the nature of the cause operating, or rather, the rules by which it operates, from the effects produced. 302. Thus, as *all growth is the result of the operations of the vital force*, and there subsists between the varied members of all plants a strong unity, both in the nature of the organs produced and in the mode of their development, *an obvious oneness must also exist between those modified principles of vitality which so operate as to produce the diversified plants*. UIV. 301-302.pont. 160. (Kiemelés tőlem – G. P.)

⁵²⁸ 302. Thus, as *the members of all plants radiate from a common centre, we infer that the vital force which actuates them to develop in all cases operates in a similar manner*. Also, as there are but two principles of growth, the definite and the indefinite, and as there is no strong difference even between these, we make the following deduction,—that *the vital developing energy of all plants is similar*. 303. There is, then, *unity in the varied vital principles which give life to all plants*, just as there is unity in the modes of development of the varied vegetable organs. For this reason it would be better, and probably more correct, to say that *all plants result from various modifications of one vital principle*, than that all result from different vital forces, which are analogous to each other. (Kiemelés tőlem – G. P.)

Goethe 1817-ben morfológiai írásaiban megjelentette a még 1807-ben Jenában írt, az „*egység a sokféleségben*” gondolatköréhez⁵²⁹, a növények kapcsán csatlakozó írását. Az „egy a sokban” és az archetípust képviselő Ösnövény gondolata rokonértelműek. Dressernél a legkorábbi illusztrált példákat a növények strukturális egységére az 1857-58-as *Botany*-ben, vagyis a disszertáció előző 3.3.-as részében ismertetett tanulmánysorozatában találunk **(34. kép)**⁵³⁰. Dresser botanikai szempontból növényi tengelyt (szár) és ehhez csatlakozó függelékeket (levelek), míg művészi szempontból két fő struktúrát különböztet meg; vertikális (szemből nézet) és centrális (felülnézeti) nézőpontot⁵³¹. Tehát megfigyelhető az erők centralizálása (centripetális tengely, szár), vagy centrifugális módon való kifejtésük (levél) egy rögzített pontból. Ebből azt a következtetést vonja le, hogy rögzített pontból (egység) kiinduló erők (változatosság) képviselik a Teremtő szándékát, aki megteremtette az „egységben a sokféleséget”⁵³². Ezt a dinamikát a centrifugális életerő (*centrifugal vital force*) mozgatja, amely az egész növényvilágot uraló univerzális létfontosságú erőnek (*modification of this universal vital force*) megnyilvánulása⁵³³. Ez a fogalmi háló emlékeztet Goethe, Schelling hatását is mutató *élet* princípiumának korai fázisára; fokozás (sokféleség) és polaritás (ellentétetek egysége) gondolatára⁵³⁴.

⁵²⁹ Die Absicht eingelegt (1807). In: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe*, Band 13, 54-59.

⁵³⁰ *Botany*, Art Journal 19 (1857) Part. I. 19. 11-es képe.

⁵³¹ *Botany*, 19 (1857). 17.

⁵³² *Botany*, 19 (1857). 17.

⁵³³ *Botany*, 19 (1857). 19. A *centrifugal vital force* fogalom előzményéhez lásd még Green transzcendentális anatómiájának a hatását (473 lbj), valamint Lindley botanikájának közvetítő szerepét (505 lbj).

⁵³⁴ A fokozás és polaritás Goethénél egyre komplexebbé válik az életmű során, kibővül és anyagra és szellemre egyaránt érvényesé válik; mindkét kategória; „önmagának ellentmondó lényeg”-ként jelenik meg. Ehhez kapcsolódó késői írása; *Magyarázat „a természet” című aforisztikus dolgozathoz* (1828). Lásd: Goethe: *Antik és modern*, 706. Az „önmagának ellentmondó lényeg” paradoxonára jó példa az 1823-ban Ernst Meyer (1791-1858) botanikusnak küldött leírása, amelyben a metamorfózist olyan komplex jelenségként írja le melynek a *vis centripeta* és a *vis centrifuga* egyaránt összetevője:” Probléma. Természetes rendszer, ellentmondásos kifejezés. A természetnek nincs rendszere; ő maga az élet és a fejlődés egy ismeretlen középpontból egy megismerhetetlen periféria felé. Így a természet megfigyelése határtalan, lehet a legegyszerűbb részekre osztva haladni, vagy szélesség és magasság szerint követni a nyomvonalat a maga teljességében. A metamorfózis eszméje rendkívül tiszteletreméltó, egyben rendkívül veszélyes ajándék odafentről A formátlanba vezet, megsemmisíti a tudást, feloldja azt. Olyan, mint a *vis centrifuga* a végtelenbe veszne, ha nem kapna ellensúlyt: a specifikáció ösztönére gondolok, az egyszer már valósággá vált dolog kitarító megmaradására. Ez a *vis centripeta*, amelyet a legmélyebb mélységében semmilyen külsőség nem tud megzavarni.” (Probleme. Natürlich System, ein widersprechender Ausdruck. Die Natur hat kein System, sie hat, sie ist Leben und Folge aus einem unbekannten Zentrum, zu einer nicht erkennbaren Grenze. Naturbetrachtung ist daher endlos, man mag ins Einzelne teilend verfahren oder im Ganzen nach Breite und Höhe die Spur verfolgen. Die Idee der Metamorphose ist eine höchst ehrwürdige, aber zugleich höchst gefährliche Gabe von oben. Sie führt ins Formlose, zerstört das Wissen, löst es auf. Sie ist gleich der vis centrifuga und würde sich ins Unendliche verlieren, wäre ihr nicht ein Gegengewicht zugegeben: ich meine den Spezifikationstrieb, das zähe Beharrlichkeitsvermögen dessen was einmal zur Wirklichkeit gekommen. Eine vis centripeta, welcher in ihrem tiefsten Grunde keine Äußerlichkeit etwas anhaben kann.). Problem und Erwiderung (Probléma és válasz), Zur Morphologie. Zweiten Bandes erstes Heft 1823. In: Goethe, Johann Wolfgang: *Schriften Zur Morphologie*. Morphologische Hefte 1817-1824, Gesamtausgabe der Werke und Schriften in zweiundzwanzig (22) Bänden. Zweite Abteilung: Schriften. Neunzehnter (19.) Band: Schriften zur Morphologie II. Stuttgart, Cotta, 1959. 347-349.

Letöltve: https://books.google.hu/books?id=JRbfAAAAAAAJ&pg=PA347&hl=hu&source=gbs_toc_r&cad=2#v=onepage&q&f=false (Utolsó letöltés: 01/14/2025) (Kiemelés tölem – G. P.) A témában lásd még: Zemplén Gábor Áron:

Dresser az UIV -ben többször is hoz példát az ideális növényre (*Ideal Plant*), ahol „az egyed megsokszorozódik és a szülő a növekedés során megismétli önmagát” (50. kép)⁵³⁵. Dressernél fontos szerepet kap a növény szára (tengelye; Egység; Unity) mint analóg és szimmetrikus alapszerv, amelyből minden egyéb rész (Sokféleség; Variety) kialakul (51. kép)⁵³⁶. Számára tehát a virágos növény egységben képzelhető el, hiszen valamennyi része⁵³⁷ és a növények összes fajtája rész és egész azonosságára épül⁵³⁸ (Egység a változatosságban; Unity in Variety).

Összefoglalva a fentieket és összevetve az előző 3.2. (On the Relation, 1857) és 3.3. (Botany, 1857-58) fejezetekkel érdemes megjegyezni, hogy az 1800 körüli századforduló egységkereső törekvései; Herder (*Bauplan*), Alexander Humboldt (holisztikus földrajz) és Goethe (metamorfikus ősnövény, *Urphänomen*, *Urpflanze*, *Urtier*, *Urform*) Oken (*Urtyp*) közös alapot kereső rendszerei találkoznak az egységességre törekvő rendszer filozófiákkal (Kant, Hegel, Schelling). Ennek a kapcsolódásnak egyik következményeként figyelhető meg a transzcendentális anatómia, amely Dresser pályakezdő éveiben éri el csúcspontját Angliában. Ennek az irányzatnak több képviselője is Goethe idealista morfológiáját közvetítette (Knox, Forbes, Balfour, Carpenter, McCosh), akik közül Dresser ideális növényi formákat és a növény alaptípusát (*ideal plant*) kereső művészi-botanikai műveiben (UIV, ROB) Forbes, Balfour, McCosh a rendszeresen hivatkozott szerzők közé tartoznak. A botanikai hatások goethei iránya mellett a vitalista nézőpont botanikai képzését irányító mesterén Lindleyn, valamint Henfrey, Braun fordításán keresztül is kimutathatóak. Ezek a hatások összegződnek Dresser centrifugális életerőt (*centrifugal vital force*) leíró „transzcendentális botanikájában”, hiszen metodikájában a morfológiai kutatást (amely egyaz aránt alkalmazza az idealista és az induktív összetevőket) ötvözi a háttér-erő működtette alapforma keresésével.

Hogyha a XIX. század közepének tervezőművészetére gondolunk, akkor a művészetben a funkcióval is összekapcsolható alapformákat kutató magatartás is rímel az előbb elmondottakra (Semper; *Urmotive*, *Urkunst* / „textrin”, Dresser; *vital force of all plants; power* / fém, kerámia). Ehhez kapcsolódóan tehát a XVIII-XIX. század fordulóján felerősödő alapformát/erőt kereső tendenciának az egyik összetevőjeként is értelmezhető az 1800 körül

Fokozódó polaritás. Goethe módszere és a strukturálódó megismerés. Budapest, Typotex, 2019. A kötet elsődleges célja a címben jelezett két fogalom és annak Goethe unikális kutatómódszertanában kimutatható beágyazottsága. Önálló fejezetben tárgyalja a növények metamorfózisát: Im: 72-96.

⁵³⁵ UIV. 1859. 27. pont, 26.

⁵³⁶ UIV. 1859. 27. pont, 26-29.

⁵³⁷ UIV. 1859. 191. pont, 112.

⁵³⁸ UIV. 1859. 222. pont, 128.

majd 1850-es években újra felerősödő vitalizmus, mint egységkereső törekvés, melynek késői kisugárzását Dresser életművében is megtalálhatjuk. A következő fejezetekben arra keresek választ, hogy milyen összefüggéseket mutat Dresser jénai beadványa és az azt követő egyéb írásai Goethe morfológiájával és bizonyítható-e az, hogy közvetlenül is ismerte Goethe botanikai nézeteit.

3.4.3. Christopher Dresser Jénai doktori beadványa: A jénai egyetemen őrzött kéziratok hagyaték és a két *artistic botany* könyv

JU. 1859, Rudiments of Botany (ROB) és Unity in Variety (UIV), unity in the varied vital principles

„Szétválnak néha természet, művészet,
De, alig hinnéd, ismét összeérnek”⁵³⁹

Goethe botanikai műveinek a Dresser *artistic botany*-jára tett közvetett hatásának ismertetése után a szakirodalom számára eddig ismeretlen forrásszöveget⁵⁴⁰, tehát Dresser jénai beadványának (*JU. 1859*) kézzel írott, angol nyelvű hét oldalas organográfiai-morfológiai, botanikai témában írt szövegét⁵⁴¹, és eddig szintén publikálatlan leveleit; tehát két darab német nyelvű kísérőlevelének és kilenc darab, az egyetemnek írt angol nyelvű levelének főbb pontjait ismertetem és elemzem. A jénai botanikai doktori cím elnyerésére összeállított beadvány része volt Dressernek a szakirodalom számára sokkal ismertebb két szintén 1859-es botanikai és botanikai-filozófiai könyve a *The Rudiments of Botany (ROB)* és a *Unity in Variety (UIV)* is⁵⁴².

A jénai egyetem feljegyzése szerint, Dresser az 1859/60-as őszi félév során kapta meg távollétében (*in absentia*) doktori fokozatát.⁵⁴³ Az egyetem történetével foglalkozó két kötetes

⁵³⁹ Az idézet Goethe *Természet, Művészet* c. verséből való. Lásd: *Goethe költeményei*. Fordította: Dóczi Lajos. Budapest, Lampel 1906. 133.

⁵⁴⁰ Tudomásom szerint eddig sehol sem jelezték, hogy ez egy hét oldalas írás volt. Megemlítik, hogy része a beadványnak, de azt nem, hogy miről szól, lásd: Durant, Stuart: *Christopher Dresser und die Botanik seiner Zeit*. In: Joppien 1981.47. Durant, 1993, 13. A levelezés sehol nincs említve.

⁵⁴¹ A kéziratban az értekezés címét Dresser külön nem adja meg, de az írás elején használja ezt a kitételt: „certain morphological questions in organographic Botany” (az organográfiai botanika bizonyos morfológiai kérdéseiről) *JU.1859. 53.r.* A plágium nyilatkozatban pedig: „on organographie and morphological Botany” (A botanikai szerv- és alaktanról) *JU.1859.57v.* Lehmann rövid leírásában a cím: "certain morphological questions in organographic Botany" lásd: Günter Steiger: C.G. Lehmann. In: Max Steinmetz (Hrsg.): *Geschichte der Universität Jena 1548/58-1958. Festgabe zum vierhundertjährigen Universitätsjubiläum*. Vol I-II. Jena, Fischer, Band II.567. Ez utóbbihoz közeli cím verzió szerepel a beadvány tartalmát tételesen felsoroló német nyelvű lapon is: "morphological questions in organographic botany". *JU.1859. 52.r.*

⁵⁴² A UIV-t Dresser úgy jellemezte, mint egy következtetést (deduction) a *The Rudiments of Botany* című könyvéből, amely többségében a botanikai alapismereteket tartalmazta. UIV, Preface XI-XIII.

⁵⁴³ A fokozatszerzés dátuma az oklevélen: 1859 szeptember 14. *JU.1859. 68.*

műben említésre kerül Karl Gotthelf Lehmann⁵⁴⁴ az orvosi és filozófiai kar rektora⁵⁴⁵, a rövid szócikk azt is idézi Lehmanntól, hogy a botanika „tényleges specialistáját” Schleident „különös módon” nem kérte fel a kar ebben az időszakban recenzensként⁵⁴⁶. Dresser doktori címének megítélésben, Lehmann számára a hét oldalas beadvány meggyőző volt, ezenkívül a beadvány részeként megküldött két botanikai – tegyük hozzá művészi botanikai – mű (ROB, UIV)⁵⁴⁷ kapcsán hozzászól: „A petíció benyújtója által beküldött két mű itt-ott olyan nézeteket tartalmaz, amelyek ellentmondanak a botanikában jelenleg használtaknak, de nem engedhetem meg magamnak, hogy megítéljem ezek részletes indokolását”⁵⁴⁸. A kapcsolatfelvételtől tanúskodó kísérő levelében Dresser is megerősíti írásának mostoha sorsát hazájában:

Uram,

veszem magamnak a bátorságot, hogy Ön elé terjesszek egy tanulmányt, melyet a közelmúltban volt szerencsém előadni Anglia nagyszámú tudósa előtt; de túl eretnek vagyok a tudomány jelen állásában az angol közönség számára, így, mint a legtöbb új jellegű gondolat, itt nagyon lassú és hűvös fogadtatásban részesül. Ismervén a szívélyes fogadtatást, mely a tudományos jellegű új gondolatokat fogadja az Ön igazán tudós országában, bizalommal terjesztem Ön elé a mellékelteket, hogy ellenőrizze. Nem tehetek másként, mivel az igazság nem veszhet el.⁵⁴⁹

Felmerülhet a kérdés, hogy milyen nyelven létesített kapcsolatot Dresser és a Jénai Egyetem. Durant feltevésésként említi, hogy Lyon Playfair (1818-98) Dresser korai mentora és kémia tanára a londoni Schools of Design-ben – aki Justus von Liebig (1803-73) tanítványa volt és folyékonyan beszélt németül – segítségével lehetett Dressernek a jénai egyetemmel való kapcsolatfelvételen⁵⁵⁰. Playfair-rel való jó kapcsolatát támasztja alá az is, hogy Dresser

⁵⁴⁴ Karl Gotthelf Lehmann (1812-63), docens a lipcsei egyetem orvosi karán, majd kémia professzor, Dresser beadványa idején (1859) prorektor és kémia professzor 1856-tól a Jénai Egyetemen, 1858-tól a Leopoldina (Német Természettudományos Akadémia) tagja. Rövid értékelése Dresser beadványáról döntő volt a doktori cím megítélésében, valamint forrás éteki tudósítás. Lehmannt idézi Günter Steiger: C.G. Lehmann In: Steinmetz: *Geschichte der Universität Jena*, Band II.567-568.

⁵⁴⁵ Lehmann prorektor-ként, vagyis a rektor-helyettesként van említve, ahogy az a doktori címet igazoló okiraton is látható. JU.1859. 68. Ezt a megnevezést azért alkalmazták így, mert a mindenkori uralkodó volt a „rektor”, így a valódi tehát ténylegesen egyetemi munkát végző rektor csak helyettes, vagyis prorektor lehetett. Lásd: Mikonya György: *Az európai egyetemek története (1700–1945)*. Budapest, ELTE TÓK, 2017, 438.

⁵⁴⁶ Steinmetz: *Geschichte der Universität Jena*, Band II.568.

⁵⁴⁷ Utóbbi művek teljes elemzését nem végzem el, csak disszertációm szempontjai kapcsán vizsgálom őket.

⁵⁴⁸ Steinmetz: *Geschichte der Universität Jena*, Band II.568.

⁵⁴⁹ Sir, I take the great liberty of laying before you a paper which I have recently had the honor of bringing before a large portion of the learned in England, but I am too heterodoxical to the present state of science for an English audience, therefore, this, like most other thoughts of a new character, here meets with a very slow and cool reception. Knowing, however, the hearty welcome which new thoughts of a scientific character meet with in your truly scientific land, I with confidence submit the enclosed for your inspection. I cannot do otherwise than thus, for truth must not be lost. JU. 1859. 63.r.

⁵⁵⁰ Durant, Stuart: *Christopher Dresser and the use of Contemporary Science*. In: *The Journal of the Decorative Arts Society 1850 - the Present*, 29, (2005), 27-28.

többször hálásan említi őt a *Nature Printing*⁵⁵¹ technika történetét bemutató hosszú és alapos előadásában⁵⁵², illetve, hogy egyik 1859-es botanikai könyvét (ROB. 1859) – mely része volt a beadványnak – szintén neki dedikálta.

Ehhez kapcsolódóan a fentebb idézett levél folytatásában magát ajánlva, Playfair mellett illusztris névsort említ meg:

Én vagyok továbbá a feltalálója, és Dr Playfairrel közösen a szabadalmaztatója a továbbfejlesztett természetes nyomtatási technikának⁵⁵³. Napjaink tudós angol filozófusainak többsége számára jól ismert vagyok, sokukkal van szerencsém rendszeresen találkozni, úgy, mint Professzor Faraday-jel, Owennel, Tyndallal, Huxleyval stb.⁵⁵⁴

A JU. 1859-ben megtalálható az eléggé töredékesen olvasható Lehmannnak küldött, a beadványt tételesen felsoroló és Göttling dékán által aláírt német nyelvű kísérő lap is; melyen említésre kerül, hogy Dresser a londoni Department Of Science And Art, botanika professzoraként pályázik⁵⁵⁵. **(52. kép)** A JU. 1859 részét képező Dresser levelezés is angol nyelvű; német fordítása nem ismert, tehát amellet, ha volt egy ajánló és közvetítő (Playfair), kellett lenni egy feltehetőleg angolul is tudó összeköttetésnek és az véleményem szerint Göttling volt. Dresser a forrásanyaghoz tartozó leveleit a klasszika-filológus Karl Wilhelm Göttling (1793-1869) dékánnak, a filozófia kar intézményvezetőjének címezte⁵⁵⁶.

⁵⁵¹ Nature-printing process; Az eljárást már Leonardo da Vinci is alkalmazta majd Dresser kortársai közül többen is tovább fejlesztették, mint például Bécsben Alois Auer (*Naturselbstdruck*, Kaiserlich-Königliche Hof- und Staatsdr., Wien, 1853) akinek Angliába átkerülő módszere szintén a tárgy természetes lenyomatának minél pontosabb visszaadására törekszik.

⁵⁵² Dresser, Christopher: *On A New System Of Nature Printing*. By Christopher Dresser. Journal of the Society of Arts, 5 (1857) 288-289.

⁵⁵³ I am also the inventor, and conjointly with Dr Playfair, the patenter of the “improved Nature-printing process”. JU.1859. 64.r

⁵⁵⁴ I am well known to most of the learned English Philosophers of the day, with many of which I have the continual pleasure of meeting, as with Professors Farraday, Owen, Tyndall, Huxley etc. JU.1859. 64.r. A felsoroltak közül az archetipusokban gondolkodó és az 1800 körüli romantikus tudományokkal (Goethe/Oken) és a vitalizmussal Greenen és Caruson keresztül kapcsolatot jelentő Richard Owenről már korábban tettem említést (479. lbj.). Owenhez hasonló közvetítő szerepet töltött be az 1800 körüli generációhoz John Tyndall (1820-1893) fizikus, aki 1848-51 között német egyetemeken tanult. Az 1800 körüli romantikus tudományok képviselőinek (Chladni, Ørsted) kísérleteit modernizálta (elsősorban Helmholtzon keresztül) és ismertette meg Dresserrel; erről lásd: 4.2. 700. lbj.-t. Tyndall gleccserekekkel kapcsolatos kísérlet sorozatán Dresser is részt vett erről lásd: AOD,176-177., és a 4.1.668.lbj.-t. Michael Faraday (1791-1867) Humphrey Davy által (a Coleridge-en keresztül) közvetített Schelling hatásnak is köszönhetően a természet erőinek egységében hitt, felfedezései hatással voltak Dresser vitalizmust és a modern tudományos eredményeket összekapcsoló szemléletére. Erről lásd a 2.2.93 lbj.-t. A morfológiájában a Darwini tanokat előkészítő Thomas Henry Huxley (1825-1895), az antivitalista oldalt képviselte. Tyndall, Faraday és Huxley barátok és munkatársak voltak.

⁵⁵⁵ JU.1859. 52.r.

⁵⁵⁶ JU.1859. 58-62. Göttling a jénai egyetem könyvtárosa is volt, fiatal korában hosszan levelezett az idős Goethével.

A válaszlevelek nem ismertek, mivel Dresser *kézírtos* hagyatéka – az itt ismertetett *jénai beadványon kívül* – nagyrészt megsemmisült⁵⁵⁷. Összefoglalva a kapcsolatfelvétel kérdéskörét, a nyelvi korlátok – Playfair kezdeti segítségét követően – nem jelenthettek akadályt, hiszen Göttling dékán mellett a fentebb említett recenzius, vagyis Karl Gotthelf Lehmann rektor is olvasta az angol nyelvű beadványt és támogatta a doktori cím elnyerését.

Véleményem szerint az igencsak valószínűsíthető, hogy Schleiden – aki többször dékáni pozíciót is betöltött, 1859 tavaszi félévében rektor volt majd az őszi félévben őt váltotta Lehmann – ugyan nem vett részt személyesen a doktori procedúrában, azonban a természettudományi és botanikai tanszék professzoraként jóvá kellett hagynia egy ilyen címet⁵⁵⁸, hiszen mint Lehmann is említi a beküldött művek „radikális” és modern botanikát képviselő művek voltak.

Schleiden szerepét a jénai egyetemmel kapcsoltabban a jénai botanika és Lindley könyvtára kapcsán már említettem, de az a kérdés nyitva maradt, hogy Dresser a jénai beadvány – tehát 1859–*előtt* mennyire ismerhette Schleiden műveit. A szakirodalom 1859-1860-as (Schleiden feltételezett közvetett hatása szempontjából) és 1862-es (Schleiden nevének első említésére) évekből hoz példákat⁵⁵⁹. Azonban 1860 előtti időszakból az egybehangzó vélemények szerint Dresser nem említi név szerint Schleident. Waenerberg, Schleiden *Die Pflanze* (1848) kötetében szereplő „Ősnövény” szimmetrikus ábrázolása kapcsán rokonságot mutat ki Dresserrel és többek között az 1859-es *Unity in Variety* és az 1860-as *Popular Manual of botany* ábrázolásait említi példaként.⁵⁶⁰ Waenerberg véleménye szerint⁵⁶¹ Durant jól gondolja azt, hogy Dresser ismerhette Schleiden, *Die Pflanze* (1848) című könyvét, hiszen Dresser egy 1862-es művében a szépség fogalma kapcsán idéz tőle⁵⁶². Ettől függetlenül Waenerberg ugyanarra a következtetésre jut, mint Durant; vagyis, hogy Dresser ismerte Schleiden műveit, köztük az 1848-as *Die Pflanze und ihr Leben* és az ott látott Ősnövény (*Urpflanze*) ábrázolás **(48. kép)** befolyásolta a saját ideális növényről készült 1859-es rajzát. **(53. kép)**

⁵⁵⁷ A szakirodalom a jénai beadvány leveleit nem ismeri, egységesen, mint legfontosabb kézírásos forrásra, az Ipswich Museum-ban 1972-ben megtalált vázlatkönyvére (Ipswich Museums and Galleries, MSS.R 1972-72, Christopher Dresser's sketch book) hivatkozik. Halén, 1988/a VII, IX,104. Halén,1993, 25., fig.14, fig.123. Durant, 1993, 17.18. A hagyaték megsemmisüléséről lásd: 38. lbj-t

⁵⁵⁸ Ezt támasztja alá, hogy a korabeli újsághír is kiemeli, hogy Dresser azon az egyetemen kapott doktori címet, ahol Schleiden vezeti a botanikai tanszéket. *Botanische Zeitung*. 18 (1860)11. 100.

⁵⁵⁹ Waenerberg, 180-181.

⁵⁶⁰ Waenerberg, 172 (Schleiden Ősnövényének reprodukciója),177 és 178-181.

⁵⁶¹ Waenerberg, 180.

⁵⁶² Dresser, Development, 5.

Ugyanakkor Waenerberg (1992) nem ismerte Durant 1981-es írását, ahol Durant említi, hogy Dresser olvasta a Kew Gardens könyvtárában Schleiden angol fordításait, azonban Durant erre nem hoz konkrét bizonyítékot⁵⁶³. A JU. 1859 forrás szövegében Dresser ezt megerősíti, hiszen Schleidenről, mint egyértelmű szaktekintélyről beszél, akinek véleménye mellett nem igazán szükséges másokat is említeni. (54-55. kép).

Ha Schleidennek igaza van (és egy ilyen szaktekintély megkérdőjelezése, annak a nézetnek a feltételezése, hogy a növényi embrió a pollentömlő végződésében formálódik, mely nézetet bizonyos más kiemelkedő szaktekintélyek is támogatnak, ha még szükség lenne másokra) (...) ⁵⁶⁴

Ezenkívül a szakirodalomban ennek kapcsán szintén nem idézett, de a jénai beadvány részét képező ROB. 1859-ben háromszor is említi Schleident⁵⁶⁵. Ez utóbbi művének tételei sokban követik a JU. 1859-et, melyet tulajdonképpen a ROB. 1859 tovább gondolásaként is kezelhetünk⁵⁶⁶.

A JU. 1859 hét lapos botanikai kéziratának céljáról ezt írja:

...egyes organografikus [szervi] botanikai morfológiai kérdésekre összpontosítván arra kényszerültem, hogy új nézeteket alkossak bizonyos növényi szervekről... ⁵⁶⁷

Beadványa elején tisztázza, hogy két részből áll érvelése. Az első részben másokra támaszkodva érvel, hiszen ez segíti megalapozni majd saját állításait. Itt tér rá arra, hogy a metamorfózissal kapcsoltabban mivel ért egyet:

(...) természetesnek veszem, hogy amikor azt mondják, hogy egy szerv az egy levél – teljesen átalakult állapotában (...) ezért azok a szervek, amelyek átváltozott levelek, levélnyélből és levéllemezből állnak. ⁵⁶⁸

⁵⁶³ Durant: *Christopher Dresser und die Botanik seiner Zeit*. In: Joppien, 1981, 49.

⁵⁶⁴ If Schleiden be correct (and to doubt such authority would be their presumption in the view that the embryo is formed on the extremity of the pollen tube, which view is also supported by other high authorities, if other be needed) (...) JU.1859. 55.v. Dresser itt Schleidennek arra a nézetre hivatkozik, mely szerint az embrió a pollentömlőben fejlődik. Schleiden itt még átveszi nagybátyja Johannes Horkel (1769-1846) később megcáfolt nézetét, majd Robert Brown (1773-1858) hatására 1838-tól fordul a mikroszkópos kísérletek és a sejten belüli összetevők kutatása felé. Utóbbihoz lásd: Ilse Jahn szócikkét; *Schleiden, Matthias Jacob* in: *Neue Deutsche Biographie* 23 (2007) 52-54.

⁵⁶⁵ ROB. 1859. 364,398,414.

⁵⁶⁶ A ROB. 1859-et dicsérő korabeli cikk megemlíti, hogy botanikai illusztrációs teljesítménye jócskán felülmúlja kollegái ilyen irányú tevékenységét. *Botanische Zeitung*. 18 (1860) 16. 148.

⁵⁶⁷ (...) certain morphological questions in organographic Botany, I have been forced to form new views of certain vegetable organs (...) JU.1859. 53. r.

⁵⁶⁸ (...) that I take it for granted, that when it is said that an organ is a leaf - proper in a metamorphosed state [...] that those organs which are transmuted leaves, are composed of petiole and lamina. JU.1859. 53.r. és JU.1859. 53. v.

A metamorfózis kapcsán, tehát jól érezhető a Goethe által kifejtett fő tétel hatása, mely szerint minden növényi szerv nem más, mint metamorfizált levél. Dresser azonban későbbi 1860-as botanikai írásaiban ezen az úton haladva majd tovább lép, és véleménye szerint a növényi szár lesz az az alapszerv, amelyből minden egyéb fejlődés elindul (szár – ág – levél). Maga a metamorfózis, mint alapgondolat, tehát közös mindkettőjükénél.

Ehhez hasonló gondolatokkal találkozhatunk a Jénába szintén elküldött UIV 1859-ben. A szár⁵⁶⁹ mint alapszerv alakítja a gyökeret, rügyeket, ágakat⁵⁷⁰. A rügpikkelyek fejlődésének indító okát a hét oldalas jénai kéziratban is a növény életterejében látta (*by virtue of the vital force of the plant operating*)⁵⁷¹. A JU. 1859 második felében Lindleyre hivatkozik⁵⁷², majd hosszabb passzust idéz a fentebb már említett ROB. 1859-ből⁵⁷³.

A növény főbb alkotórészeinek metamorfózisát a kémiai elemek azonos halmazállapotú, de eltérő molekulaszervezetben való megjelenéséhez hasonlítja (*allotropia*):

Ez a tény, együtt tekintve azzal a bizonyítással, hogy a szíromlevelek bizonyos esetekben metamorfizált levélkékké, vagy esetleg a levélkékké állapotai, amelyek ugyanazt a kapcsolatot tartják a tulajdonképpeni levélkéekkel, mint egyes kémiai elemek, például a foszfor és az oxigén allotropikus [sic!] állapotai ezen elemek általánosan ismert formáival, azt bizonyítja, hogy a szíromlevelek, szirmok és porzók közös eredetűek.⁵⁷⁴

Ezek után tér rá a fentebb szintén említett Schleidenre való hivatkozásra⁵⁷⁵ majd a mag-rügy fejlődésének hipotézisét írja le. Érvelése innentől a modern botanikai következtetések és a goethei Ősnövény felé egyszerre halad tovább. Kijelenti, hogy egy sejtszerű anyag (*cellular matter*) alakítja a levélmembránt⁵⁷⁶. A levél kapcsán kiemeli, hogy ágrendszerre alakulva befolyásolja a növény központi tengelyét és ezek az „eredeti rügyek/hajtások” újabb növényi embrió, vagyis csírák tudnak létrehozni⁵⁷⁷. Ezzel egy olyan örök körforgást vázolt fel, amelyben a növény önmaga oka. Itt érdemes kiemelni azt, hogy ez utóbbit új hipotézisként kezeli, és

⁵⁶⁹ A modern botanika, a hajtást vagy tengelyt (hypocotyl, szíktengely), a növény egyik embrionális alapszervének tartja.

⁵⁷⁰ UIV 1859. 107-109.o

⁵⁷¹ JU. 1859. 53.v.

⁵⁷² Lindley-től az 1841-es *Elements of Botany*-ra hivatkozik, a rózsza leírása kapcsán: JU.1859. 54. r. majd később szintén erre a műre: JU.1859. 55.v.

⁵⁷³ JU.1859. 54. v. – JU.1859. 55. v.

⁵⁷⁴ This fact, considered together with the demonstration that sepals are in some cases metamorphosed petioles, or possibly states of petioles, bearing the same relation to petioles proper that the allotropic [sic!] conditions of certain chemical elements, as of Phosphorus and oxygen, do to the more generally known forms of these elements, goes for to prove that sepals, petals, and stamens have a common origin. JU.1859.55. r. A metamorfózisra épülő szerves-szerveetlen világ párhuzamba állítása többször megjelenik írásaiban, az allotrópia kapcsán lásd: 574,598, lbj.-ket

⁵⁷⁵ JU.1859. 55.v.

⁵⁷⁶ JU.1859. 56. r.

⁵⁷⁷ JU.1859. 56. r.

nem tudja bizonyítani, hogy a természetben egységesen létezne⁵⁷⁸. Nagyon hasonló érvelés ez Goethe Ősnövény ötletének eredeti szerkezetéhez, hiszen ott is egy „megvalósuló” ideát keresett a szerző. Dresser rövid beadványát egy olyan növényi példával fejezi be, amely ezt a metamorfikus ciklikusságot igazolhatja. A *Bryophyllum calycinum*⁵⁷⁹ példaként való említése⁵⁸⁰ egy, a jénai egyetem botanikai és filozófiai tanszékére beadott dolgozat befejezéseként egyáltalán nem lehet véletlen. Ez a különleges növény, ha a földre kerül levele szélén újabb növénykezdeményeket képes kialakítani, amelyek életképesek lesznek. Ez az a növény, amelyet Schleiden fentebb már többször említett⁵⁸¹ 1848-as művében leírt és illusztrációban ismertetett⁵⁸² (56. kép). Dresser, mint említettem, Lindleyn keresztül közvetve és Henfreyn keresztül, fordításban ismerte Schleiden műveit⁵⁸³ és a JU. 1859-ből és a ROB. 1859-ből következően már Jénai beadványa előtt többször is hivatkozott rá. Azonban nemcsak szóban, hanem képben is, hiszen, ha felütjük a szintén a jénai doktori beadvány részét képező, 1859-es Unity In Variety-it akkor ott is megtaláljuk a *Bryophyllum* rajzát⁵⁸⁴(57. kép). Ez a növény elsőként Goethe figyelmét keltette fel, aki megújulási képessége miatt egyenesen a metamorfózis diadalát ünneplő növénynek látta⁵⁸⁵ és a növény későbbi elnevezését is ennek köszönheti hiszen „Goethe-level”-ként is ismert. Nees von Esenbecknek 1820-as levelében⁵⁸⁶, csodálatát írta le a folyamatosan megújuló növény iránt, 1826-ban Sulpice Boisseréennek pedig panteista növényként említette⁵⁸⁷.

A fentieket összefoglalva elmondható, hogy Dresser Jénai beadványa (melynek része a két 1859-ben megjelent könyv is) az életmű korai szakaszát lezáró fordulópontnak tekinthető. Dresser az 1861-et követő években már nem ír botanika tanulmányokat, hanem a művészetelméleti és tervezőművészeti irány felé halad tovább pályája. Ez a jénai doktori cím viszont egy jelentős összekötő kapocs az angol–német botanikai és művészi-botanikai munkák között, hiszen egészen Goethe idejéig visszakövethetőek forrásai.

⁵⁷⁸ JU.1859. 55.v.

⁵⁷⁹ A növény faj neve a görög βρῦον / βρύειν, Bryon / bryein = hajtás, φύλλον phyllon = levél szóból van.

⁵⁸⁰ JU.1859. 56. r.

⁵⁸¹ 455. lbj.

⁵⁸² Schleiden: *Die Pflanze und ihr Leben*, 3, 74. Tafel III.fig. 5. és Henfrey: *The plant, a biography*, 66, 364. Pl. III. Fig. 5.

⁵⁸³ Lásd fentebb; 59-60. lbj.

⁵⁸⁴ UIV. 1859. 186. pont, 231.ábra. 111. ahogy a ROB-ban is; ROB, 40. 43. ábra.

⁵⁸⁵ „...Triumph der Metamorphose im Offenbaren feiert” Goethe, Johann Wolfgang: *Berliner Ausgabe. Poetische Werke* [Band 1-16], Band 16, Berlin, Aufbau,1960.292. WA-IV, Bd. 11. 259

⁵⁸⁶ WA-IV, Bd. 34, 126. A növényt „Allpflanzenschaft”-ként jellemzi.

⁵⁸⁷ *Goethes Gespräche*. Herausgegeben von Woldemar Freiherr von Biedermann, Band 1-10, Leipzig, Biedermann,1889-1896, Bd. 5. 288.

3.4.4. Dresser rövidebb botanikai tárgyú írásai. Közvetlen kapcsolódási pontok

Goethéhez és Goethe Ősnövény fogalmához

On the Stem or Axis as the Fundamental Organ in the Vegetable Structure (1860). Stem and Leaf and Their Transmutations (1861)

A fentebb említett, Goethe-levélként is ismert újjászülető „metamorfikus” növény (Bryophyllum Calycinum, **57. kép**), Dressert később is foglalkoztatta. A doktori címet innentől kezdve büszkén hangsúlyozó előadóként; 1860 júliusában, tehát már a jénai beadványt követően, Goethe-re és Schleidenre is hivatkozó a hajtástengelyről szóló előadásában (*A szárról, avagy tengelyről, mint a növényi szerkezet alapvető szervéről / On the Stem or Axis as the Fundamental Organ in the Vegetable Structure*) példaként hozza fel a Bryophyllum-ot⁵⁸⁸. Minden valószínűség szerint ez az első írott formában fennmaradt előadás szöveg, amelyben Dresser név szerint is hivatkozott Goethe⁵⁸⁹.

Az Edinburgh-i Botanikai Társaság közleményei között megjelentetett 1860 júliusában tartott előadásának szövegében többek között említésre kerül, a jelentősége annak, hogy „Goethe tanítása a növényi részek természetéről, amelyet Jussieu és De Candolle vezetett be a tudományba”⁵⁹⁰ redukálta és így javította a botanika tudományát mivel a növény két legfontosabb alapszerveként nevezte meg a hajtástengelyt és a levelet. Dresser elfogadja az elődök gondolatát, majd tovább lép az organográfiai redukció útján, hiszen így folytatja: „és most azt a szilárd meggyőződésemet kell kifejtennem, hogy a növényi szerkezetben csak egy alapvető szerv van, nevezetesen a szár, avagy a tengely”⁵⁹¹. Ezek után tér rá a szár és a levél öt pontba szedett közös jegyeinek ismertetésére, melyből az első pont egyben összefoglaló is: „1. A tengely az a már meglévő szerv, amelyből a levél származik.”⁵⁹² Érezhetően összhangban vannak ezen állításai a korábban ismertetett jénai beadványban is szereplő 1859-es könyve (Unity in Variety) és a jénai beadvány részét képező hét oldalas kéziratában (JU.1859.) kifejtett nézeteivel. Érvelése itt is a hajtástengelyt nevezi meg alapszerveként, melynek függeléke lehet csak a levél „Az én szememben a levél egyszerűen egy ág, amely visszafejlődött”⁵⁹³ vagyis a levél egy növekedésben megállt és visszaformálódott szár. A fejlődés oda-vissza irányára

⁵⁸⁸ *On the Stem or Axis*, 433.

⁵⁸⁹ Könyv formátumban is találni erre példát, hiszen az ugyanebben az évben megjelent Popular manual of Botany volt az első könyv, amelyben szintén említi Goethét. PMB, 1860, 223.

⁵⁹⁰ (...) The doctrine of Goethe relative to the nature of the floral parts, introduced into science by Jussieu and De Candolle (...) *On the Stem or Axis*, 432.

⁵⁹¹ (...) and now I have to offer my firm conviction that there is but one fundamental organ in the vegetable structure, viz, the stem or axis. *On the Stem or Axis*, 433.

⁵⁹² 1st, The axis is the pre-existing organ by which the leaf is given off. *On the Stem or Axis*, 433.

⁵⁹³ To my mind the leaf is simply a branch with a retrograde development (...) *On the Stem or Axis*, 433.

egyaránt képes, tehát metamorf növény Goethénél, a Növények metamorfózisában is hangsúlyos gondolat.

A szabálytalan metamorfózist visszafelé haladónak is nevezhetjük. Mert ahogyan az előbbi esetben a természet előre siet nagy céljához, így itt egy vagy több lépcsőt lép visszafelé.⁵⁹⁴

Ezt a körkörös fejlődést ismét a *Bryophyllum calycinum* levelével látja jól bizonyíthatónak, hiszen az egyszerre szár és levél, illetve az ebből keletkező újabb hajtás, vagyis szár:

A levél olyan szárnak tűnik, amelynek növekedése korlátozott vagy meghatározott, és amely (a megjelenése szerint) retrográd vagy visszafelé irányuló módon alakul ki. Azt, hogy a levél szár, bizonyítja, hogy a *Bryophyllum calycinum* esetében látható módon szárcsomópontokkal⁵⁹⁵ rendelkezik, és hogy a *Bryophyllum* levél szélén lévő crenatúrák⁵⁹⁶ szárcsomópontok, azt az bizonyítja, hogy ezek a pontok szabályos rügyeket hoznak létre.⁵⁹⁷

Tehát a levél valójában rendelkezik a szár tulajdonságaival, hiszen a *Bryophyllum* is ezt bizonyítja mivel a levél szélén lévő csomópontok szabályos rügyeket hoznak létre.

A fejtegetés zárószakaszában a foszforra, mint elemre és annak eltérő minőségű állapotaira utal, vagyis egy ásványtani (szervetlen) példával illusztrálja a szár (hajtástengely) és a levél, tehát szerves összetevők azonos minőségét. A szervetlen és szerves összetevők közös tulajdonsága a metamorfózis:

Bár én a szárat és a levelet egy szerv módosulásának tekintem, mégis természetesen elismerem, hogy van levél és szár, amelyeket sajátos habitus jellemez, ugyanúgy, ahogyan a közönséges és az allotrop⁵⁹⁸ foszfor ugyanannak az elemnek az állapotai, mindazonáltal úgy vélem, hogy a

⁵⁹⁴ Goethe, A növények metamorfózisa, 7. pont.20. A gondolat emlékeztet Goethe, Lindely által közvetített „szabálytalan metamorfózis” koncepciójára. Lásd: 75-76. lbj.

⁵⁹⁵ nodus: szárcsomó; a levelek a száron meghatározott pontokból; nodusokból erednek

⁵⁹⁶ Bevágások

⁵⁹⁷ The leaf appears to be a stem, the growth of which is limited or definite, and which is formed (speaking according to appearances) in a retrograde or backward manner. That the leaf is a stem appears to be proved by its being possessed of nodes, as seen in *Bryophyllum calycinum*; and that the crenatures of the margin of the leaf of the *Bryophyllum* are nodes is proved by these points giving off regular buds. *On the Stem or Axis*, 433.

⁵⁹⁸ Allotropia: egy kémiai elem azonos halmazállapotú, de eltérő molekulaszervezetben való megjelenése. Erre a „transzmutációra” már hozott példákat a szintén 1860-ban megjelent PMB-ben; (...) néhány elemi test, amelyből a teremtet dolgok egész sora áll, sokféle formát képes felvenni. A foszfornak három állapota van (...). (...) the few elementary bodies of which the whole array of created things consist are capable of assuming many forms. Phosphorus we have in three states (...). PMB, 231. Ezeket a példákat a PMB-ben a szerves és szervetlent egyaránt átjáró életerő eltérő megjelenési formáival állította párhuzamba. PMB 231-232. Ehhez még lásd a 2.2. fejezet 37-38. oldalát.

levél és a szár között nagyszámú átmeneti szerv van, amelyek megalapozzák a köztük lévő kapcsolatot, amelyet igyekeztem kifejezni.⁵⁹⁹

Dresser, Goethe botanikai nézeteivel való kapcsolódási pontjainak ezt az irányát kutatva egy a szakirodalom számára több ismeretlen forrásra is bukkanhatunk 1861-ből. Ez utóbbi dátum azért is érdekes mert a szakirodalom egységes abban, hogy Dresser 1860 után botanikai témájú előadásokat még továbbra is tartott viszont nem publikált több botanikai tárgyú írást⁶⁰⁰. Ezt cáfolja az, hogy az utolsó botanikai tárgyú írásait 1861-ben jelentette meg.⁶⁰¹ Ezekben a rövid, írásaiban (*A szár és a levél, valamint azok átalakulása; Stem and Leaf and their Transmutations. A vitalitás elve a növényekben; The Vital Principle in Plants*), botanikai filozófiájának legfontosabb témáit (idalista morfológia-Goethe, vitalizmus) érinti. A *Vitalitás elve a növényekben*, az előző évben megjelent PMB, vitalizmus fogalmának egy rövid kivonatolt verzióját adja⁶⁰²

A *Szár és a levél, valamint azok átalakulása (Stem and Leaf and their Transmutations)* sokban kapcsolódik az előzőekben ismertetett 1860 júliusi előadás (*A szárról, avagy tengelyről, mint a növényi szerkezet alapvető szervéről; On the Stem or Axis as the Fundamental Organ in the Vegetable Structure*) tematikájához, de még hangsúlyosabban kiemeli Goethe szerepét a növényi szerkezet alapelemeinek felismerésében. A cikk elején kifejti, hogy az átmenet, átváltozás (*Transmutation*) legalább olyan fontos tényező a botanikában, mint egykor az alkímiában volt. Majd még a szöveg elején így méltatja Goethet.

A növény, mint tudjuk, több részből áll, mint a gyökér, a szár, a levél, a virág stb., és sokáig úgy gondolták, hogy ezek olyan sok különálló szerv, amelyek, mivel nagyon különböző funkciókat látnak el, feltételezhetően kevés rokonságot mutatnak egymással. A nagy német költő, Göthe (sic!) volt az, aki először vette észre, hogy a növényekben csak két alapvető szerv létezik,

⁵⁹⁹ While I regard the stem and leaf as modifications of one organ yet I of course admit that there are both leaf and stem, which are each characterised by particular habits in the same manner that common and allotropic phosphorus are conditions of the same element, yet I consider that between the leaf and the stem we have a great number of transitionary bodies which establish the relation between them which I have endeavoured to express. On the Stem or Axis. 434.

⁶⁰⁰ Durant 1993,13., Halén 1993,12., Durant, Stuart: *Christopher Dresser and the use of Contemporary Science*, In Context 28.

⁶⁰¹ Dresser, Christopher: *Stem And Leaf And Their Transmutations*. Crosthwaite's Register of facts and occurrences relating to literature, the sciences, & the arts. (July), 1861, 40-41. A következő hónapban még megjelent ugyanebben a havi lapban egy írása. Ebben a cikkben a növényekben lejátszódó kémiai folyamatokat ismertet és az azt kiegészítő a hővel összekapcsolódó dinamikus erő (*vital force*) szerepét hangsúlyozza, melyet létfontosságú tényezőként (*vital character*) jellemez: Úgy tűnik, hogy az élet három különböző, fizikai-kémiai és - ami még hangsúlyosabban mondható - létfontosságú tényező működésétől függ. (Life seems to depend upon the operations of three distinct agencies which are of a physical chemical and what may more emphatically be said to be of a vital, character.) Dresser, Christopher: *The Vital Principle in Plants*. Crosthwaite's Register of facts and occurrences relating to literature, the sciences, & the arts, Whitehaven, Crosthwaite. (August), 1861. 87.

⁶⁰² Erről lásd bővebben a 2.2. fejezetet.

nevezetesen a szár és a levél, de úgy gondolták, hogy egy költő nem lehet filozófus, és ezért Göthe (sic!) e felfedezése csak lassan nyert elfogadást a tudomány emberei körében.⁶⁰³

Dresser véleménye szerint ez már saját korára megtörtént, és ezt a goethei tanokat ismerő és egyben velük vetélkedő közvetítőknél (Jussieu, Du Candolle) köszönhetjük. Dresser számára az igazi kérdés ismét az, hogy mi az a fő tulajdonság, amely miatt megkülönböztethető a levél és szár. A végkövetkeztetésben ismét arra jut, hogy a szár (tengely) az alapvető szerve a növénynek. Elemzése során több alkalommal is kitér Goethe részben eltérő, de mégis alapot nyújtó nézeteire. Mivel Dresser szerint, Goethe először a virágot kutatta, ezért számára is érdekes kérdés, hogy a fentiek hogyan alkalmazhatóak erre a növényi részre: „Göthe (sic!) tanítása azonban elsősorban a virág természetének megvilágítására irányult. Lássuk, hogyan alkalmazható a virágra.”⁶⁰⁴

Jelen vizsgálatunk azonban arra a kérdésre korlátozódik, hogy a növények virágainak különböző részei száraz-e vagy levelek metamorfizált vagy transzmutált formában. Amikor Göthe (sic!) tanát először vezették be, támogatói azt állították, hogy a virág minden része átalakult levél, azzal a ténnyel alátámasztva a hipotézist, hogy amikor a virágokat a természet révén túltenyésztik, a virágrészek külső sorozata gyakran a normál levél jellegét veszi fel...⁶⁰⁵

Ebből következően:

Ezen bizonyítékok alapján Göthe (sic!) kijelentése, hogy a virág változatos részei mind megváltozott vagy átalakult állapotú levelek, megdönthetetlen.⁶⁰⁶

Ezt Dresser, Schleiden felfedezésével támasztja alá, illetve egészíti ki a hajtástengely általa is alapszervként való felismerésével:

⁶⁰³ A plant, we all know, consists of several parts as the root, the stem, the leaf, the flower, etc., and it was long thought that these were so many distinct organs, which, as they were perceived to be engaged in the performance of very dissimilar functions, were supposed to bear little affinity to each other. It was the great German poet Göthe who first perceived that only two fundamental organs exist in plants, namely, the stem and the leaf but it was thought that a poet could not possibly be a philosopher, and this discovery of Göthe's was therefore slow in gaining acceptance amongst men of science. Dresser, Christopher: *Stem and Leaf and Their Transmutations*.40.

⁶⁰⁴ Göthe's doctrine, however, was primarily directed to the elucidation of the nature of the flower. Let us see how it applies to the flower. Dresser, Christopher: *Stem and Leaf and Their Transmutations*.41.

⁶⁰⁵ Our present inquiry, however, is confined to the question whether the various parts of the flowers of plants are stems or leaves in a metamorphosed or transmuted form. When Göthe's doctrine was first introduced, its supporters maintained that all parts of the flower are transmuted leaves, supporting the hypothesis by the fact that when flowers are exuberantly developed by cultivation, the outer series of floral parts will often assume the character of the normal leaf... Dresser, Christopher: *Stem and Leaf and Their Transmutations*.41.

⁶⁰⁶ Upon this evidence Göthe's assertion that the diversified parts of the flower are all leaves in an altered or metamorphosed state was pronounced unimpeachable. Dresser, Christopher: *Stem and Leaf and Their Transmutations*.41

Ennek az állításnak az igazságát azonban csak a Schleiden által később javasolt módszerrel lehetett kielégítően ellenőrizni, nevezetesen a virág különböző részeinek növekedési módját mikroszkóp segítségével történő gondos megfigyeléssel. Ez a megfigyelés mostanra megállapította, hogy bár a virág legtöbb része a leveles típusba sorolható, mégis néhány rész, különösen a középső sorozat bazális része (a magokat körülvevő rész) a tengelyes, vagy szár-típushoz tartoznak.⁶⁰⁷

A cikk lezárása azonban nem hagy kétséget afelől, hogy Dresser számára milyen botanikai-filozófiai hozzáállás a követendő példa:

Bár Göthe (sic!) tehát kissé tévedett a virágot illetően, mégis igaza volt, abban az alapelvében, hogy a növény minden része vagy a levél, vagy a szár módosulata. Valóban csodálatos belegondolni, hogy az univerzum Isteni Építőmestere egy levélből és egy szárból formálta meg az összes növényt, amely a földön nő.⁶⁰⁸

Véleményem szerint ez az utolsónak tekinthető botanikai szöveg több feltételezést is bizonyít. Az eddig említett közvetett Goethe hatásokon túl, a Növények metamorfózisának, vagyis az idealista morfológiának, ezen belül a metamorfózis tannak a direkt ismeretét is. Magának a Goethe szövegnek a korábban említett francia és német verzióján kívül azonban nem volt angol nyelvű fordítása 1863-ig. Ennek ellenére Dresser mégis ismerhette a szöveg leglényegesebb pontjait, hiszen kutatásaim során azzal szembesültem, hogy létezett egy kivonatos angol nyelvű szövegverzió már 1863 előtt is. Ehhez a Kew Gardens könyvtárának állományát érdemes alaposabban szemügyre venni. Először ismét egy közvetett, majd az imént említett közvetlen tehát angol nyelvű kivonatot tartalmazó forrást fogok ismertetni.

3.4.5. Goethe egyéb közvetett és közvetlen hatása Dresserre

A Kew Gardens botanikai könyvtárának forrásai. Alexander Braun és William Darlington hatása.

A folyamatosan változást ugyanakkor állandóságot is képviselő „Ösnövény” fogalmának, a megújulással kapcsolatos gondolata Dresser esetében Alexander Braun (1805-1877), Goethét

⁶⁰⁷ The truth of this assertion, however, could only be satisfactorily tested by the method subsequently proposed by Schleiden, namely, by careful observation, by aid of the microscope, of the mode of growth of the various parts of the flower. Such observation has now established that although most parts of the flower are referable to the leafy type, yet a few parts, especially the basal portion of the central series (the portion which encloses the seeds) belong to the axial or stem-type. Dresser, Christopher: *Stem and Leaf and Their Transmutations*.⁴¹

⁶⁰⁸ Although Göthe, therefore, was slightly mistaken with respect to the flower, he was nevertheless right with respect to his fundamental principle that all parts of a plant are modifications either of the leaf or of the stem. It is indeed wonderful to consider that out of a leaf and a stem the Divine Architect of the universe has fashioned all the plants that grow on the earth. Dresser, Christopher: *Stem and Leaf and Their Transmutations*.⁴¹

közvetítő, vitalista botanikájának hatásával is összefüggést mutat. Braunnál, kulcsfogalom a megújulás vagy megifjodás tana (*Verjüngungserscheinungen*; 1849-50); amely nem magyarázható külső tényezőkkel, hanem belső oka van⁶⁰⁹. Braun esetében Oken, Schelling és Friedrich Voigt⁶¹⁰-on keresztül Goethe hatása is kimutatható. Goethe *Kísérlet a növények metamorfózisának magyarázatáról* címen közreadott művével kapcsolatban Braun azt írja, hogy „Die geistige Leiter, welche Göthe in der Metamorphose der Pflanze erblickt... kann eben wirklich nur ein Inneres und Geistiges sein” vagyis: „A lelki létra, amelyet Goethe a növények metamorfózisában lát... valójában csak valami belső és spirituális lehet”⁶¹¹.

Goethe élete utolsó éveiben baráti kapcsolatot ápolt és együtt dolgozott Braun korábbi tanárával a növények spirális rendszerét kutató Carl Friedrich Philipp von Martiusszal⁶¹². Martiusnak a növények spirális szerkezetéről tett felfedezéseit Goethe összhangban látta saját metamorfózis tanával. Braun, Martius tanítványaként, elsődleges céljának tekintette, a spirális elrendeződést matematikai törvényszerűségekre redukálni.

Martius kapcsolódási pont Dresser egyik mesteréhez, Lindleyhez is, hiszen Lindley rendszeresen említi Martiust, mint jelentős példaképet és hosszan idéz is Martius művéből saját 1832-es *Introduction to Botany*-jában⁶¹³. Lindley átveszi Martius metszeteit a Penny Cyclopaedia botanikai illusztrációihoz⁶¹⁴, később Lindley tiszteletbeli doktori címet nyert a 1832-ben müncheni egyetemen Martius javaslatára⁶¹⁵.

Visszatérve Martius tanítványához Braunhoz; Braunnak egy másik 1853-ban írt műve is olvasható volt angolul, már 1855-ben, melyben Schleident úgy említi, mint aki az esztétikával enyhíti a materializmust, mint egyoldalú világmagyarázatot⁶¹⁶. Braun ebben a művében is

⁶⁰⁹ Alexander Braun: *Betrachtungen über die Erscheinung der Verjüngung in der Natur: insbesondere in der Lebens- und Bildungsgeschichte der Pflanze*. Freiburg im Breisgau, Poppen, 1849-50, 346.

⁶¹⁰ Waenerberg párhuzamba állítja Braun (1853) és Voigt (1817) illusztrációinak stílusát. Waenerberg: *Urpflanze und Ornament*, 170. Abb. 129, Abb. 22. Voigt az „Egység a sokféleségben” gondolköréhez kapcsolódik 1808-as *System der Botanik*-jában. Breidbach, 2006/A, 160. Ahogy Goethe is felvetette az archetípust és az „Egy a sokban” gondolatának összefüggését. Erről lásd az 1807-ben Jenában írt *Die Absicht eingeleitet*-et (1807). In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe, Band 13, 54-59.

⁶¹¹ Braun, *Betrachtungen*, 64-65.

⁶¹² Carl Friedrich Philipp Von Martius (1794-1868) az idős Goethével többször is találkozott (1824, 1828) és tanítványa volt Alexander Braun. Goethe említi Martiust a vegetáció spirális tendenciájáról írt művében, lásd: Goethe: *Antik és modern*, 743, 745. Martius és Goethe között zajló eszmecsere a spirális szerkezet kapcsán, lásd; *Goethes Gespräche*. Herausgegeben von Woldemar Freiherr von Biedermann, Band 1-10, Leipzig 1889-1896. Goethe-Gespr. Bd. 6. 335. lásd még: Rudolf Magnus: *Goethe as a scientist*. New York, Collier, 1961. 67,79.

⁶¹³ Lindley 1832. 445-451

⁶¹⁴ Elliott, Brent: *The illustrations for the botanical articles in the Penny Cyclopaedia*. In: Elliott 2015, 33,36-37. Lindley, Martius-ról: Uo. Lindley, John: Garden (from the Penny Cyclopaedia).102-103.

⁶¹⁵ *Oxford national biography*. 33. 824.

⁶¹⁶ Braun, Alexander: *The Vegetable Individual, in its relation to Species*. New Haven, Hamlen, 1855, 14. Itt Braun minden bizonnyal Schleiden 1848-as *Die Pflanze und ihr Leben* -jéből a *Die Aesthetik der Pflanzenwelt* fejezetére utal.

idéz Goethétől „...ami él, nem Egy soha, kerete a Soknak”⁶¹⁷, mindezt az *egység a sokféleségben* gondolatkör kapcsán teszi, amelyet Dresser, az egyik artistic botany munkájának címében is követ (*Unity in Variety*, 1859).

Waenerberg véleménye (1992) szerint Durant gyanította, hogy Dresser ismerhette Braun egy korábbi, vagyis 1831-es művét, de az 1853-ast nem⁶¹⁸ ez csak részben van így, hiszen Durant az 1853-as Braun mű hatását is már korábban megerősítette a kölni katalógusban (1981)⁶¹⁹. Itt Durant bizonyítottan látja, hogy Dresser az 1853-as Braun mű kiadásával – amely a Henfrey-féle fordításában jelent meg – szintén találkozott, hiszen Durant véleménye szerint, Dresser a Kew Gardens könyvtárában olvasta Braun műveit. Waenerberg szerint Braunnak a teljes növényt (ideális növényt) ismertető ábrázolásain viszont kimutatható Batsch hatása⁶²⁰. Ebben az értelemben tehát Braun az 1800 körüli nemzedék metamorf, ideális növényt ábrázoló törekvéseit közvetíti, vagyis Oken, Schelling, Friedrich Voigt és von Martius közvetítésével Goethe hatását. Véleményem szerint Dresser magát a Batsch könyvet is láthatta a Kew Gardens könyvtárában, hiszen botanikai képzését megalapozó mesterei elsősorban William Hooker (1785-1865) és John Lindley (1799-1865) jelentős botanikai könyvgyűjteménnyel rendelkeztek. Ebből következően Batsch, aki Goethe botanikai tanácsadója volt közvetlenül befolyásolhatta **(58. kép)** Dresser második artistic botany-t összefoglaló művében az UIV-ben látható ideális növény ábrázolását. **(58/a és 53. kép).** és ismétlődő, hármas tagozódású, minimális alapformára redukált ábrázolását. **(58/b és 45. kép).** Ha az 1840-ben alapított Kew Gardens botanikai könyvtárára⁶²¹ fókuszálunk és azt kutatjuk, hogy Dresser milyen egyéb a témához kapcsolódó művekkel találkozhatott a londoni School of Design-ban töltött tanuló és tanári évei alatt akkor mindenképp említésre méltó, hogy a *Növények metamorfózisának*, 1863-as első teljes angol nyelvű kiadását⁶²² megelőzően már elérhető volt Angliában is az amerikai orvos és botanikus William Darlington (1782-1863), 1839-es előadásának kivonatolt esszéje (*Esszé a növények külső szerveinek fejlődéséről és módosulásairól. Összeállítás J. Wolfgang von Goethe írásaiból*), amely összefoglalta Goethe

⁶¹⁷ Epirrhema; Szabó Lőrinc fordítása. In: Szabó Lőrinc: *Örök barátaink*. I-II. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó 1964. II. 857. Lásd még: Braun, *The Vegetable Individual*, 22.

⁶¹⁸ Waenerberg, *Urpflanze und Ornament*, 180.

⁶¹⁹ Durant, *Christopher Dresser und die Botanik seiner Zeit*. In: Joppien, 1981. 46.49.

⁶²⁰ Waenerberg, 180.

⁶²¹ A könyvtár 1840-től 1852-ig még nem kapott önálló épületrészt, de a diákok olvashatták az első hivatalosan is kinevezett igazgató Sir William Hooker saját könyvtárának könyveit. Halén, Durant 1973-as tézisében közöltekre hivatkozik, ahol Durant egy diáktárs visszaemlékezéseit idézi, mely szerint Dresser botanikai tanulmányait a könyvtárban Hooker személyesen irányította, Halén, 1993.22. Hooker később Dressert ajánlólevéllel is támogatta a londoni University College botanika tanszékére jelentkezésekor. Durant 1993,14.

⁶²² Cox, Taylor, London, 1863.

botanikai írásait; elsősorban a Növények metamorfózisát⁶²³. Darlington alig két évvel az 1837-es, Martins-féle francia Goethe kiadás után és annak hatására jelentette meg tanulmányát⁶²⁴.

Darlington ugyanazt a metamorfózist leíró Turpin idézetet választotta mottójának, amelyet Martins is alkalmazott, és amelyet már Goethe is idézett a metamorfózis-tan következményeit taglaló késői írásában⁶²⁵. Darlington megemlíti egy korábbi angol nyelvű forrást, Goethe növényteni érveléséről, mely szintén hatott rá. Ugyanis a Linnean Society alapítója Sir James Edward Smith (1759-1828), a Bevezetés az élettani és rendszerező növénytanba (*An introduction to physiological and systematical botany*) című 1807-es művében,⁶²⁶ Darlington szerint alkalmazza az organográfia leírásakor Goethe metamorfózis tanának terminológiáját. Darlington említést tesz a Goethe által is leírt létfontosságú erő (a fordításban: *vital power*) kétféle működéséről:

A növény életerejé kétféleképpen nyilvánul meg: először is a vegetáció révén, amely szárat és leveleket hoz létre, másodszor pedig a szaporodás révén, amely virágok és termések révén valósul meg.⁶²⁷

Dresser számára tanulóként és tanárként hozzáférhető volt Darlington esszéje a Kew Gardens könyvtárában, hiszen az itt található példány 1851-ben került ide tulajdonosának, William Arnold Bromfield (1801-1851) világutazó botanikusnak a hagyatékaként⁶²⁸.

Amikor 1863-ban megjelent a Növények metamorfózisának első teljes angol fordítása (Cox, 1863), Dresser már publikálta a fentebb ismertetett és Goethe botanikai írásainak hatását mutató cikkeit és könyvét (*On the stem or axis* 1860, *Popular Manual of Botany* 1860, *Stem and Leaf and their Transmutations*, 1861). Ennek következtében nem meglepő, hogy Dresser neve az 1850-es 60-as évek fordulóján Angliában érezhetően összekapcsolódott Goethe művével. Ennek egyik bizonyítéka, hogy a Növények metamorfózisának, 1863-as első teljes

⁶²³ Darlington, William: *An essay on the development and modifications of the external organs of plants: compiled chiefly from the writings of J. Wolfgang von Goethe, for a public lecture to the class of the Chester County cabinet of natural science. March 1, 1839.* West Chester, Penn. 1839. *Továbbiakban:* An essay on the development.

⁶²⁴ Darlington, *An essay on the development*, 1839, 8.

⁶²⁵ „Látni a közelgő dolgok alakulását a legjobb módja annak, hogy megmagyarázzuk őket.” Voir venir les choses est le meilleur moyen de les expliquer. Martins 1837, 185., Darlington, 1839, utóbbinál a címlapon látható, ahogy Goethénél is, aki szintén idézi: a Növények metamorfózisát kiegészítő és a mű hatástörténetét összefoglaló írások kezdő lapján, az 1831-es kiadásban. Goethe: *Schriften zur Morphologie II.* 560.

⁶²⁶ Darlington, *An essay on the development*, 1839, 7.

⁶²⁷ The vital powers of a plant manifest themselves in two modes: first, by vegetation, putting forth a stem and leaves; and secondly, by reproduction, which is accomplished by means of flowers and fruit. Darlington, *An essay on the development*, 1839, 35.

⁶²⁸ <https://discover.libraryhub.jisc.ac.uk/search?q=William%20Darlington%20An%20essay%20on%20the%20development%20and%20modifications%20of%20the%20external%20organs%20of%20plants%3A%20compiled%20chiefly%20from%20the%20writings%20&rn=2&for=kew>

angol fordításában az egyik tételponthoz a kötetet jegyzetekkel ellátó Maxwell Tylden Masters (1833-1907) számára az ő neve merült fel referenciaként, a kortárs angol botanikusok közül⁶²⁹.

Az első teljes angol nyelvű *Növények metamorfózisa* fordítás eredetileg, az 1863 decemberében Robert Hardwicke (1822-1875) és a Hannoverből érkező német botanikus Berthold Carl Seemann (1825-1871) szerkesztésében induló *Journal of Botany*-ban jelent meg. A kiadványhoz lábjegyzeteket író és pályája elején Lindley előadásainak életre szóló hatása alá kerülő Maxwell Tylden Masters⁶³⁰, elismerően hivatkozik Dresserre (és Turpinra is) és úgy látja, hogy Goethe-vel összhangba hozhatóak Dresser nézetei. Masters az 1863-as kötet lábjegyzetében hivatkozik Dressertől az 1859-es *Rudiments of Botany*-ra⁶³¹, melynek felvetéseit összhangban látja Goethe szövegével.

A Dresserre való hivatkozás az első angol fordításban, a *Növények metamorfózisa* 115. pontjához került, amelyben Goethe a zárófejezetben összefoglalóan ír a növény szerveinek egységességéről. A részlet első fele így hangzik:

115. Mármost a növény akár hajtást nevel, virágzik és termést hoz, mégiscsak mindig ugyanazon szervek azok, melyek sokféle rendeltetéssel és gyakran megváltozott alakban a természet rendelkezését betöltik⁶³².

Szintén a Kew Gardens könyvtárában megtalálható volt a *Journal of Botany*-ban közölt *Növények metamorfózisa* fordítás újrakiadásaként megjelent és egybekötött háromnyelvű (német-francia⁶³³-angol) verzió. Ezen kiadás angol szakaszának címlapját a lábjegyzeteket elkészítő Masters, a Kew Gardenst igazgató Sir William Jackson Hooker (1785-1865) számára „dedikálta”⁶³⁴. Masters a második oldal lábjegyzetében felhívja a figyelmet Turpin

⁶²⁹ Cox,1863,32.

⁶³⁰ Masters, John Lindley(1799-1865) vagyis Dresser mestere és Edward Forbes (1815-1854) transzcendentális anatómiához/morfológiához köthető Goethe metamorfózis tanát követő természettudós tanítványa volt.

⁶³¹ Cox,1863,32. Masters, a Goethe szöveg 115. potnjánál lévő lábjegyzetben eképpen hivatkozik Dresserre és a ROB-ra; „Dr. Dresser véleménye, miszerint a szíromlevelek, szirmok stb. gyakran inkább a levélnyel, mint a levelek levéllemezeének módosulása, bár kétségtelenül sok esetben helyes, semmiképpen sem szól Goethe felvetéseinek igazsága ellen. Lásd: Dresser 'Rudiments of Botany,' 277, 299.” (Dr. Dresser's opinion that the sepals, petals, etc., are often modifications rather of the petioles than of the laminæ of leaves, though undoubtedly correct in many instances, by no means militates against the truth of Goethe's propositions. See Dresser, 'Rudiments of Botany,' pp. 277, 299.)

⁶³² Cox,1863,32.Az idézet a magyar fordításból való; Goethe: *A növények metamorfózisa*,115.pont, 54.

⁶³³ A kötet az eredeti 1790-e német nyelvű Goethe kiadás mellett az 1829-es francia nyelvű fordítást tehát az 1837-es Martins féle fordítását megelőző verziót is tartalmazza: J. W. de Goethe: *Essai sur la métamorphose des plantes*, / par J. W. de Goethe, conseiller intime de S. A. le Duc de Saxe Weimar. Traduit de l'allemand sur l'Édition originale de Gotha (1790), par M. Frédéric de Gingins-Lassaraz. Genève; Paris.1829.

⁶³⁴ A háromnyelvű kötet teljes címe: *Versuch die metamorphose der Pflanzen / J.W. von Göthe (Gotha: Ettingersche Buchhandlung, 1790) - Essai sur la métamorphose des plantes / J.W. de Goethe (Genève: J. Barbezat et Cie; Paris: Même Maison, 1829) - Goethe's essay on the metamorphosis of plants / translated by Emily M. Cox; with explanatory notes by Maxwell T. Masters (reprinted from the Journal of Botany, 1863). Royal Botanic Gardens Kew, Library, Art & Archives.1863.*

munkásságának jelentőségére a fentebb említett Martins-féle, 1837-es Goethe-kiadás, atlasz mellékletének illusztrációi kapcsán⁶³⁵. A következőkben Turpin, Goethe botanikai filozófiáját *illusztrációs szinten* is közvetítő és azt Dresserrel összekötő szerepét ismertetem.

3.4.6. Goethe, Turpin és Dresser

Pierre Jean François Turpin (1775-1840) botanikus-művész illusztrációs munkássága rendkívül szerteágazó, mivel az egyik legismertebb és legtehetségesebb botanikai rajzolója volt korának. Munkáinak a botanikai illusztrációk szempontjából jelentős hatása volt Angliában, például a korábban Dresser mestereként már említett John Lindley kapcsán, aki botanikai cikkeket írt a Penny cyclopediához, ahol Turpin számos rajzát használták fel, vagy dolgozták át.⁶³⁶

Turpin Humboldttal, több alkalommal is együtt dolgozott⁶³⁷, vagyis nem hagyható figyelmen kívül, hogy rajta keresztül közvetve, valamint később közvetlenül is Goethe – egyszerre dinamikus és statikus – metamorfózist leíró gondolatának hatására dolgozta ki az 1837-ben rézmetszetként publikált különleges ábrázolást. Az ideális növény típus hajtástengelyének és függelékeinek ismertetésére készült összefoglaló rajza, minden addigi kortárs botanikai illusztráció típustól eltért.

Turpin mint vérbeli botanikus-művész, már jóval korábban, tehát a *Kísérlet a növények metamorfózisának magyarázatára* 1790-es megjelenését követően 1804 körül, majd az 1820 -as években továbbfejlesztve⁶³⁸, megrajzolta az *ideális növény* „archetípusát”, amely majd az 1837-

⁶³⁵ Cox, 1863,2.

⁶³⁶ Elliott, 2015, 33-35. A tanulmány kimutatja Turpin illusztrációinak jelenlétét az angliai Penny cyclopediában. A Penny cyclopediában illusztrációkat vett át többek között Alexander von Humboldtól és Carl Friedrich Philipp von Martiustól is. Utóbbihoz példa: Elliott, 2015, 33, 36-37.

⁶³⁷ Turpin Haiti flóráját kutató munkáját követően jutott el az Egyesült Államokba, ahol 1800-ban találkozott Humboldttal, majd 1802-ben visszatérve Franciaországba Humboldt egyik botanikai munkáját a *Plantes équinoxiales*-t (Paris, Schoell, 1808) illusztrálta. *Dictionary of Scientific Biography*. (ed. Gillispie, Charles Coulston), Volume 13. (Hocquette, M.: Turpin), New York, Scribner 1981, 505-506. Dresser botanikai tudását és művészi botanikai látásmódját sokban befolyásoló mestere Lindley is elismerően említi Turpin és Humboldt közös munkáját. Lindley 1832. 471.

⁶³⁸ A pontos datálást befolyásolta, hogy a rajzon jobbra lent egy olyan Goethe idézet szerepel, amelyet Goethe csak 1823-as morfológiai írásaiban szerepeltetett. Az idézet: *Natura infinita est, sed qui symbola animadverterit omnia intelliget licet non omnino.* (A természet végtelen, de aki figyel a szimbólumokat Mindent meg fog érteni bár nem egészében). Azonban az idézet utólag is rákerülhetett a rajzra hiszen a rajz kötetben csak az 1837-es francia kiadásban (Martins, 1837) szerepelt először. Waenerberg szerint 1804 az eredeti rajz készülési dátuma. Waenerberg 48. Ez utóbbi készülési dátumot az is alátámasztja, hogy Turpin is említi 1837-es Atlaszában, hogy Párizsba való visszatérése után nem sokkal készítette az eredeti rajzot. Azonban az 1837-es megjelenésig már ismerté vált számára valószínűsíthetően az 1820-as évek második felétől Goethe írása. A rajz ebben a kötetben jelent meg először: Turpin, Pierre Jean François: *Esquisse d'organographie végétale fondée sur le principe d'unité de composition organique et d'évolution rayonnante ou centrifuge pour servir à prouver l'identité des organes appendiculaires des végétaux et la métamorphose des plantes de Goethe* (A növényorganográfia vázlata: amely a szerves összetétel egységén és a sugárirányú vagy

es atlaszban került megjelentetésre⁶³⁹. **(1. kép)** Turpin, ideális növényről készült rajzának Francois Plee (1812-1864) által elkészített rézmetszet változatát Goethe természettudományos írásainak 1837-es Martins-féle kiadásának Turpin által írt és három rajzzal illusztrált önálló botanikai köteteként megjelent atlasz mellékletében találjuk meg. Érdekes az atlasz címét is alaposan átgondolni, hiszen összefoglalja Goethe metamorfózis tanának alapgondolatát, amely a *centrifugális-centripetális erők* dinamikájára épül. A Turpin atlasz címe: A növényorganográfia vázlata: amely a szerves összetétel egységén és a sugárirányú vagy centrifugális fejlődés elvén alapul; a növények függelékszerveinek azonosságát és Goethe növényeinek metamorfózisát hivatott bizonyítani (*Esquisse d'organographie végétale fondée sur le principe d'unité de composition organique et d'évolution rayonnante ou centrifuge pour servir à prouver l'identité des organes appendiculaires des végétaux et la métamorphose des plantes de Goethe*). **(59. kép)** Véleményem szerint nem lehet eléggé hangsúlyozni, hogy ennek az atlasznak az adja különösen nagy jelentőségét, hogy elsőként (1804-ben, akkor még Goethétől függetlenül) viszi illusztrációs szintre Goethe ideális (Ős)növényét, és mindezt később Goethe beleegyezésével véglegesíti. Ez utóbbit egy rövid képleírást követően fogom kifejteni.

Az atlaszban található botanikai rajzok közül – nem véletlenül – a leghíresebbé az ideális növényi függelékekkel ábrázolt növénytípus vált **(1. kép)**. Ez a növény egyszerre ábrázolja az „összes” növény faj részleteit és a növényi lét teljes életciklusát.

Turpin rajzán a tizenhárommal jelzett részleten jól felismerhető a Goethe által is kedvelt *Bryophyllum calycinum* **(60. kép)** Ez a metamorfózist önmagában is példázó növény, mint a fentiekben említésre került⁶⁴⁰ erősen foglalkoztatta Schleiden és Lindley közvetítésén keresztül Dressert is. **(57. kép)**

A Turpin által elképzelt és megrajzolt ideális növény rajzát is tartalmazó önálló atlasz címe tehát így hangzik: A növényorganográfia vázlata: amely a *szerves összetétel egységén és a sugár- vagy centrifugális fejlődésnek elvén alapul*; a növények függelékszerveinek azonosságát és Goethe növényeinek metamorfózisát hivatott bizonyítani .⁶⁴¹

Turpin a centrifugális erőt így értelmezi:

centrifugális fejlődés elvén alapul; a növények függelékszerveinek azonosságát és Goethe növényeinek metamorfózisát hivatott bizonyítani). In: Oeuvres d'histoire naturelle de Goethe comprenant divers mémoires d'anatomie comparée, de botanique et de géologie traduits et annotés par Ch.-Fr. Martins; avec un atlas in-folio contenant les planches originales de l'auteur, et enrichi de trois dessins et d'un texte explicatif sur la métamorphose des plantes, par P.-J.-F. Turpin. Paris, Cherbuliez, 1837, 6, III. tábla.

⁶³⁹ Turpin, 1837, Atlasz; III. tábla. Az atlasz három Turpin rajzot tartalmaz, a III. táblán látható Turpin ideális növénye.

⁶⁴⁰ 579-587 lbj-k.

⁶⁴¹ *Esquisse d'organographie végétale fondée sur le principe d'unité de composition organique et d'évolution rayonnante ou centrifuge pour servir à prouver l'identité des organes appendiculaires des végétaux et la métamorphose des plantes de Goethe* Martins, 1837, Atlasz, címlap. (Kiemelés tőlem – G. P.)

(...) már létezik egy *életfontosságú működési elv, amely folyamatosan növekszik és sugárzik a középpontból a kerület minden pontja felé*. (2.) Már ebben a kezdetleges időszakban megmutatkozik a szövetek *növekedésének centrifugális ereje, az egyetlen erő, amely a növény egész életében létezik*.⁶⁴²

Turpin tehát – ahogy Goethe és Dresser is – kiemelte a növények fejlődésének centrifugális összetevőjét. Mindezt – ahogy később Dresser is – egy mögöttes létfontosságú elvvel (*principe vital*) kapcsolja össze, melynek működését a centrifugális erő jellemzi (*la force centrifuge*, Dressernél *centrifugal vital force*).

Közvetlenül nem bizonyítható, de véleményem szerint nem is kizárható, hogy Goethe láthatta az eredeti, tehát még nem a rézkarcba átett Turpin rajzot. Turpin más műveit biztosan ismerte – és a szerzőt dicsérte is későbbi írásában⁶⁴³ – Turpin pedig legkésőbb az 1820-as évek közepétől inspirálódott az 1790-ben megjelent Növények metamorfózisa hatására⁶⁴⁴. Goethe 1830/1831-es saját metamorfózis tanának hatástörténetét tárgyaló írásában, többször is említi Turpint és hogy legszívesebben rá bízta volna botanikai főművének illusztrálását. Ez azért fontos pillanat a metamorfózis-tan történetében, mert itt maga Goethe mondja ki, hogy a képi ábrázolás sokkal alkalmasabb és sűrítettebb, mint a szöveges leírás. Álláspontja szerint, ha tehetné egy csak képekkel teli kötetet adna ki a Növények metamorfózisának közvetítésére⁶⁴⁵.

P.-J.-F. Turpin. Éppen most kölcsönöztünk egy mottót ettől a kiváló embertől, aki mind a *tökéletes növények*, mind a mikroszkopikus kezdetek pontos rajzolójaként híres, éleslátó botanikus(...) ⁶⁴⁶

⁶⁴² (...) il existe déjà, pour son compte un *principe vital d'action qui pousse constamment en rayonnant du centre vers tous les points de la conférence*. (2.) Dès cette époque primitive, *la force centrifuge d'accroissement tissulaire*, la seule qui existe pendant toute la durée du végétal, est déjà manifeste. 18.

⁶⁴³ Goethe, Johann Wolfgang: *Wirkung dieser Schrift die Metamorphose der Pflanzen und weitere Entfaltung der darin vorgetragenen Idee*. In: J. W. De Goethe: *Essai Sur La Metamorphose Des Plantes* Deutsch-französische Ausgabe der «Metamorphose der Pflanzen» Stuttgart, Cotta, 1831, 202-204, 210. Az 1830-ban elkészült írás a Növények metamorfózisának 1831-es még Goethe által is szerkesztett kötete a kétnyelvű, vagyis német-francia kiadáshoz készült, a fordítást a svájci Frédéric Soret készítette el. A fordítást kiegészítő írások (Nachträge und Zusätze) első lapján található a Turpin idézet, majd később az 1831-es Növények metamorfózisának kiadásban való közreműködését is említi. Goethének ez az összefoglaló munkája, a Növények metamorfózisáról szóló írásának kiadástörténetével és más szerzőkre gyakorolt hatásával foglalkozik.

⁶⁴⁴ Waenerberg véleménye szerint először Turpint, Goethe metamorfózis tanának hatása Humboldton keresztül érte. Waenerberg, 1992, 49.

⁶⁴⁵ Az eredeti német és a Martins-féle 1837-es francia kiadás szöveghelyeit is megadom: Goethe: *Wirkung dieser Schrift die Metamorphose der Pflanzen und weitere Entfaltung der darin vorgetragenen Idee*. 1831, 204. Martins: *Oeuvres d'histoire naturelle de Goethe*. 308.

⁶⁴⁶ P. J. F. Turpin: Wir haben von diesem vorzüglichen Manne, der zugleich als einsichtiger Botaniker und genauster Zeichner, sowohl vollendeter Pflanzen als ihrer mikroskopischen Anfänge, rühmlich bekannt ist, schon eben ein Motto entlehnt (...). Goethe: *Schriften zur Morphologie II*. 599. (Kiemelés tőlem–G. P.). Goethe itt arra a Turpin idézetre utal "Voir venir les choses est le meilleur moyen de les expliquer." (Látni a közelgő dolgok alakulását a legjobb módja

Kiemeli Turpin kapcsán, hogy olyan művészről van szó, aki látja a növények egységes mivoltát, valamint azt, hogy egyszerre képviselik az állandóságot és változást⁶⁴⁷. Goethe úgy véli, hogy Turpin az a botanikus – művész, aki „a legnagyobb szolgálatot tenné e területnek, ha komolyan a növényi metamorfózis képi ábrázolása felé akarná irányítani képességeit.”⁶⁴⁸

Majd így fejezi be Turpin dicséretét:

Ha lenne olyan szerencsénk, hogy ugyanabban az országban élnénk, mint ez a nagyszerű művész, soha nem szünnénk meg minden nap buzgón könyörögni neki, hogy vállalja el ezt a munkát. A szöveg nagyon kevésre csökkenne; nem folyamodnánk a botanikai terminológia túlságosan gazdag szókincséhez; de a mű annál értékesebb lenne, mert *maga a természet lenne az, amely elemeit alkalmazva és fejlesztve mindenki számára érthető nyelvet beszélne*⁶⁴⁹.

Goethe egy későbbi 1831-es töredékben pedig konkrét kérését is megfogalmazza a fentiek kapcsán:

Ezek a kívánságok érjenek el a fent említett kiváló művészhez, és inspirálják őt arra, hogy gyakorlott kézzel hozza el szemünk elé azt, amit oly jól lát és ért. 1831. március 19.⁶⁵⁰

Tehát ha a fentieket figyelembe véve nézzük meg Turpin rendkívül összetett rajzát (**1. kép**), akkor nem véletlenül következtethetünk arra, hogy a művész ennek elkészítésekor, a növényi metamorfózist összefoglaló mű létrehozására törekedett.

Véleményem szerint Goethe és Turpin között Goethe kései reflexióinál már hamarabb is volt kapcsolódási pont. Goethe már 1818-20 körül is ismerhette Turpin nevét, amikor morfológiai írásainak gyűjteményes kiadásán dolgozott (1817-1824) és ezért is kerülhetett rá Turpintól az 1804-ben készült rajzra, 1820-as évek első felében a Goethének tulajdonított latin idézet. Ebből arra következtetnek, hogy Turpin az eredeti 1804-es rajzát ekkor fejlesztette tovább immár Goethe metamorfózis tanának ismeretében és Goethe már ekkor láthatta az ideális növény rajzát Turpintól. De ezenkívül más Turpin rajz sorozatot is látott. Goethe 1831-

annak, hogy megmagyarázzuk őket), melyet kötetének mottójául választott (és később részben idézi is), ezt a metamorf látásmódot összefoglaló mondatot aztán Martins és tőle Darlington is átvett; Martins 1837, 185., Darlington, 1839, (utóbbinál a kötet címlapján látható).

⁶⁴⁷ Goethe, *Schriften zur Morphologie II.* 599-600. Martins: *Oeuvres d'histoire naturelle de Goethe* 308-309.

⁶⁴⁸ (...) und würde daher diesem Felde den größten Dienst leisten wenn er seine Geschicklichkeit zu dem Zwecke einer bildlichen Darstellung der Pflanzenmetamorphose ernstlich hinleiten wollte. Goethe: *Schriften zur Morphologie II.* 600.

⁶⁴⁹ Es bedürfte des wenigsten Textes und würde sich der botanischen Terminologie und ihrem Wortreichtum zur Seite stellen, aber doch für sich selbst bestehn, indem uns die Ursprache der Natur in ihren Elementen und deren ausgebreiteten Verarbeitung und Anwendung vollkommen leserlich erscheinen müßte. Goethe: *Schriften zur Morphologie II.* 600-601. (Kiemelés tőlem–G. P.) Martins: *Oeuvres d'histoire naturelle de Goethe.* 310. Martins az ehhez csatolt lábjegyzetben megjegyzi; Goethe kívánsága teljesült, mióta Turpin úr kedvesen feldíszítette ezt a könyvet a III., IV. és V. táblákkal, amelyek az ő és a jeles költő elképzeléseinek látható reprodukciója, akinek dicsőséges hagyatékát beteljesítette.” Martins: *Oeuvres d'histoire naturelle de Goethe.* 310.

⁶⁵⁰ Goethe, *Schriften zur Morphologie II.* 639.

es töredékében⁶⁵¹ reflektált Turpin egyik „tételére”, amely 1828-as előadás szövegének illusztrációi alatt kísérőmondatként szerepelt⁶⁵². Ez utóbbi Turpin művet olvasta Goethe és látta illusztrációit, melyre utalt is ezzel foglalkozó 1831-es töredékében⁶⁵³.

Összefoglalva: Goethe ismerte Turpin sűrű, vagyis egyszerre összegző ugyanakkor részletgazdag művészetét és ennek hatására javasolta és tartotta megfelelőnek őt, a metamorfózis-tan illusztrálására. Ennek a képiségnek Angliában is kimutathatóak a következményei, elsősorban Dresser botanikai képzését végző mesterén Lindleyen keresztül, aki átvesz Turpin illusztrációkat, illetve a Martins-féle Goethe fordításhoz készült Turpin atlasz (1837) is birtokában volt⁶⁵⁴.

Ez utóbbi atlasz tartalmazta Goethe inspirációs hatására készült ideális (Ős) növény rajzát, vagyis az Urpflanze illusztráció, kiegészítve Turpin hasonló úton járó botanikai filozófiájával közvetlenül is hatott Dresserre.

Turpin rajzát később sokan elemezték, de elsőként valószínűleg 1839-ben William Darlington utalt rá a fentebb már említett, 1837-es Martins-féle Goethe fordítás kötet angol nyelvű összefoglalójában⁶⁵⁵.

Barátom és levelezőtársam, Dr. CHAS kedvessége lehetővé tette, hogy elkészítsem a növényi metamorfózis elméletének ezt az elhamarkodott vázlatát. A párizsi FR. MARTINS, aki nemrégiben francia fordítást adott ki GOETHE természettörténeti tárgyú írásainak; készségesen elküldte nekem a mű egy példányát. Ez a francia kiadás hűségesen és ügyesen van elkészítve; értékét pedig a fordító által csatolt számos megfelelő megjegyzés növeli. Hozzá tartozik egy atlasz is, amelyben a doktrínát csodálatosan illusztrálják a természetből származó rajzok, amelyeket M. TURPIN, egy jeles francia művész és természettudós készített; aki ráadásul egy érdekességet adott hozzá vázlatot a saját nézeteiről a növényi szervek szerkezetéről, fejlődéséről és módosulásairól.⁶⁵⁶

⁶⁵¹ Goethe, *Schriften zur Morphologie II*. 639.

⁶⁵² Turpin, P. J. F. *Mémoire sur l'organisation intérieure et extérieure des tubercules du Solanum tuberosum et de l'Helianthus tuberosus*. Paris, Belin, 1830. (Extrait des Mémoires du Muséum Historie Naturelle, vol. 19., 1830), I.-V. tábla. A Goethe által is átvett Turpin mondat: „Látni a közelgő dolgok alakulását a legjobb módja annak, hogy megmagyarázzuk őket.” (Voir venir les choses est le meilleur moyen de les expliquer) az illusztrációk alatti sávban az I-V. táblán látható.

⁶⁵³ Goethe, *Schriften zur Morphologie II*. 638-640.

⁶⁵⁴ Lindley könyvtárban megtalálható volt, Goethétől a *Növények metamorfózisa* (1790) és ennek a műnek Gingins de la Sarraz féle francia fordítása (1829), valamint az itt tárgyalt Martins-féle *Oeuvres d'histoire naturelle* 1837-es francia kiadása és ennek atlasz melléklete (benne Turpin illusztrációival). Elliott, 2015, 82.

⁶⁵⁵ Lásd a 624.-es lbj-t

⁶⁵⁶ I have been enabled to prepare this hasty outline of the Theory of Vegetable Metamorphosis, by the kindness of my friend and correspondent, Dr. Chas. FR. MARTINS, of Paris, who has recently published a French translation of GOETHE's writings on subjects of Natural History; and has obligingly sent me a copy of the work. This French

Ez utóbbi azt is jelenti, hogy alig két évvel az eredeti megjelenését követően angol nyelvű „recenzió” is napvilágot látott az Ideális növény ábrázolásáról.⁶⁵⁷ Vagyis Angliában már olvasható volt, Dresser tanulói és tanári éveinek idején tehát az 1840-es 50-es években a goethei Ősnövény Turpin-féle recepciójáról tudósítás.

Itt most nem térek ki a teljes XX. századi Turpin recepcióra, hiszen Waenerberg ezt alaposan tisztázta már⁶⁵⁸, ahogy Goethe életében megjelent egyéb „ősnövény” ábrázolásra (Schleiden, Voigt) is talált példákat⁶⁵⁹, itt most ennek alaposabb tárgyalására nincs mód, hiszen a metamorfózis-tan kapcsán a legkorábbi angliai kapcsolódási pontokat keresve, Dressert is valószínűsíthetően befolyásoló a kép és szöveg közötti átmenetiség egy korai és unikális példáját (Turpin) ismerttettem.

Összegzésként elmondható a 3. fejezetet áttekintve, hogy Dresser korai művészeti botanikát képviselő műveiben jól nyomon követhető az 1800 körüli időszakhoz kapcsolódó *idealista morfológiai látásmód* (amelyet nagymértékben a transzcendentális anatómia goethei irányultsága közvetített) és a szintén ehhez az időszakhoz kapcsolódó *vitális energia* fogalmának tovább élése (Dressernél: *centrifugal vital force, the vital developing energy of all plants is similar*). A két tendencia összekapcsolódik, és egyaránt megjelenik art botany könyvében (UIV) és botanikai cikkeiben. Mindezt Dresser a középső viktoriánus korra (1851-1879) jellemzően a legmodernebb kortárs tudományos felfedezéseket is figyelembe véve egy új tervezőművészet létrehozásának szándékával egyesíti.

Dresser fogalmi készletének az eddigiekben, a Naturphilosophie (Goethe, Schelling hatását mutató idealista morfológiája), a romantikus tudományok (Esenbeck, Oken, Carus, Bätsch) és a transzcendentális anatómia angliai közvetítői felől (McCosh, Carpenter, Balfour), illetve az építészetelméletből (Bötticher, Semper) és a botanikából (Goethe, Esenbeck, LeMaout, Braun, Lindley, Turpin) érkező összetevőit vizsgáltam.

A következő 4. fejezetben a 3. fejezet kiegészítésként az életmű tervezőművészeti fázisához vezető átmeneti szakaszának (1862-72) elméleti írásaiból elsősorban az 1800 körüli időszakhoz való egyéb kapcsolódási pontokat és a vitális háttérrel rendelkező erő fogalmának további rétegződéseit ismerttettem.

edition appears to be faithfully and ably executed; and its value is enhanced by numerous appropriate notes, appended by the translator. It is also accompanied with an atlas, in which the doctrine is admirably illustrated by drawings from nature-furnished by M. TURPIN, a distinguished French artist and naturalist; who has, moreover, added an interesting sketch of his own views of the structure, development, and modifications of the vegetable organs. Darlington, *An essay on the development*, 1839. 8

⁶⁵⁷ Darlington, *An essay on the development*, 1839. 8

⁶⁵⁸ Warenberg, 48-50.

⁶⁵⁹ Warenberg, 4.2. Urpflanzenillustration zu Goethes Lebzeiten 46-50.

4. ÁTMENET AZ ÉLETMŰ TERVEZŐMŰVÉSZETI FÁZISÁHOZ, A VITÁLIS ERŐFOGALOM TOVÁBBI PÉLDÁI DRESSER ELMÉLETI ÍRÁSAIBAN ÉS MŰVÉSZETÉBEN, 1862-1873

4.1. Stilizált formák (conventional design) összetevői a The Art of Decorative Design-ban (AOD 1862) és a Development of ornamental art-ban (1862)

Dresser első összefoglaló ornamentika elméleti munkája volt az 1862-es Díszítőtervezés művészete (*The Art of Decorative Design*; AOD). Címlapján Dresser úgy szerepel, mint „a díszítőművészet és a botanika professzora a sydenhami Kristálypalotában⁶⁶⁰”. Ekkor már Sydenham, váltotta fel a Hyde parkot és ez volt a Kristálypalota (Crystal Palace) állandó kiállítási helyszíne.

Az AOD utolsó előtti XII. fejezetében⁶⁶¹ Dresser egy illusztrációkból álló sorozaton demonstrálja a stilizált formákkal való díszítés (*conventional design*), vagyis a stilizáció szükségességét ahhoz, hogy az elme (*mind*) számára jobban láthatóvá váljanak az elvont fogalmak. A példákat az este „érzetét” keltő tehát egy „gondolatot dekoratív formákkal”⁶⁶² kifejező rajzzal kezdi, amely az esthajnalcsillag gondolatát „adja”. (61. kép). A mellékelt rajz kapcsán leírja az este színeinek átmeneti árnyalatait és a virágoknak az eltérő viselkedését⁶⁶³. Az ábrázolás törekszik a főbb motívumok sűrített kivonatára, hogy a napszak azonnal felidézhető legyen. Ezután felhívja a figyelmet arra, hogy a növényi formák szimbolikája még összetettebb is lehet:

(...) mert az orchidea virágaiban különböző állati formákhoz való hasonlóságok jelennek meg (...)⁶⁶⁴

⁶⁶⁰ AOD, Címlap, ahol megemlítték még egyéb tanári pozícióit is, melyeket a egyéb intézményekben látott el, ezeken a helyeken a következőket tanította: A képzőművészetre alkalmazott növénytan a South Kensingtoni múzeumok tudományos és művészeti tanszékén, Tudományos Botanika a Politechnikai Intézetben, valamint a Londoni és a St. Mary orvosi egyetemen.

⁶⁶¹ A díszítés ereje az érzések és gondolatok kifejezésére. (The Power of Ornament to Express Feeling and Ideas). AOD, 165-177.

⁶⁶² AOD, 173.

⁶⁶³ Dresser a függelékben mellékelt virágórára hivatkozik (AOD, 172), amely tartalmazza a virágok típusainak napszakok szerinti kinyílását, bezáródását. Ezzel ornamentika elméleti könyvben eddig nem alkalmazott módon a botanikai könyvek virágóra (floral clock) mellékletének hagyományát követi, amelyet az 1751-ben kiadott *Philosophia Botanica* (A botanika filozófiája) című monográfiájában Linné kezdett el, utóbbi a műnek az egyik fejezete volt a Horologium Florae, vagyis a Virágóra.

⁶⁶⁴ (...) for various resemblances to animal forms appear in the Orchid flowers (...). AOD, 174.

Az ornamentista számára tehát lehetőség van a különböző élőlények által adott szimbolika egységes olvasatára:

(...) ezért amikor más formákkal játszunk, nem teszünk mást, mint követjük a természet által a legszebb megnyilvánulásaiban adott utalást.⁶⁶⁵

A következőkben ezt egy három lépcsős folyamattal illusztrálja amikor egy képzeletbeli lény (hagyományos szimbolikus forma) a hobgoblin (kobold) képét **(62. kép)** növényi formákból kialakítva ábrázolja, majd ennek stilizált átiratát is elkészíti **(63. kép)** Ezt követően kísérletet tesz az állatok számára lehetséges mozgás ezen belül is a repülés (fel és leszállás) érzetének növényi formákkal stilizált ábrázolására. **(64. kép)**

Ehhez kapcsolódóan egy kortárs fizikai kísérletre támaszkodva ismerteti az előbbieken kifejtett stilizált ornamentika további lehetőségeit. A levegőt folyékony (fluid) közegként írja le, amely a benne ábrázolt mozgás szempontjából a víznél tapasztaltakhoz teszi hasonlóvá:

A levegő folyékony anyag, amelynek sűrűsége és súlya van, és ellenállást fejt ki minden rajta keresztül mozgó testre, ezért, ha egy tárgy halad rajta keresztül, akkor nyomást gyakorol rá, mivel a levegő nem rendelkezik a mozgó test mozgásával, és ha a tárgy rugalmas vagy elasztikus, akkor annak alakja megváltozik, vagy alkotórészeinek iránya megváltozik az adódó ellenállás miatt.⁶⁶⁶

A fejezet végén kitér az anyagok folyékony közegben történő mozgására és megemlíti John Tyndall (1820-1893) fizikus⁶⁶⁷, gleccserek működését ismertető kísérletsorozatát, amelyen személyesen részt vett⁶⁶⁸.

A fejezetet azzal zárja, hogy az elsődleges feladata a díszítőművésznek az, hogy a különböző anyagok típusait, összetevőit kutatva kifejezze ezek *mentális* hatását egy új stilizált, absztrakt módon:

(...) és szorgalmasan kutatva a tények és események mentális felfogásának természetét, kiderül, hogy szimbolikus formák segítségével is ki lehet fejezni érzéseket és gondolatokat ornamentikával.⁶⁶⁹

⁶⁶⁵ (...) hence, in our practice of playing upon other forms we are but following a hint given by nature in some of her most beautiful manifestations. AOD,174.

⁶⁶⁶ The air is fluid matter, having density and weight, and offering resistance to all bodies moving through it; hence if an object moves through it, it is pressed upon, as the air has not the motion of the moving body; and if the object be flexible or elastic its form is altered, or the direction of its parts changed by the resistance offered. AOD,175-176.

⁶⁶⁷ Tyndallt jénai levelezésben említi, mint baráti körének tagját. Lásd: 3.4.3. 554 lbj. Tyndall már 1856 óta tartott előadásokat a gleccserek témakörében.

⁶⁶⁸ AOD,176.

Ezt a stilizáló ornamentikát Dresser egy növényi-állati-ásványi formákból inspirálódó vagyis botanikai-állattani-geológiai elemekre utaló érvelésen keresztül építi fel, amely tehát átfogja a teljes fizikai világot. Az érvelés végén egy ebből építkező új és egységes stilizált művészet megteremtetésre tesz utalást. Analógiás érvelésében az az igazán előremutató, hogy a hagyományos imitativ-szimbolikus ábrázolási formákat meghaladó, de az ott alkalmazott módszert felhasználva ornamentikába sűrítve közvetítsen érzéseket és gondolatokat.

A fentiek a viktoriánus kor kutatói által fizioológiai és pszichológiai esztétikának nevezett folyamat bizonyítékaként is értelmezhetőek. Ebben az esetben az előbbiekben összefoglalt érvelési technika az esztétika és tudomány kapcsolatának a XIX. század első felétől megerősödő materialista-pozitivistá nézőpontjához kapcsolódik⁶⁷⁰. Ezzel ellentétes véleményt képvisel, Keyser, aki szerint a középső viktoriánus kor (1851-79) egyáltalán nem volt pozitivistá, hiszen az angliai szellemi háttér a romantikus természetfilozófiák „és a gyakorlati platonizmus brit hagyományának hibridje” határozták meg.⁶⁷¹

Azonban más szempontok is felmerülhetnek a stilizáció korabeli „strukturálsta” felfogásában, mint például a XIX. század első felének nagy hatású teológusánál William Paleynél (1743-1808). Paley a természetes teológia (Natural Theology) kidolgozója volt, aki szerint Isten a legfőbb tervező és ez ismerhető fel az élővilág „szerkezetében”.

Durant szerint Dresser az AOD-ban szereplő tesszelációs⁶⁷² mintákkal megelőlegezi a Gestaltt pszichológiát⁶⁷³. Ugyanakkor Dresser véleményem szerint ezzel az átfogó a kortárs természettudományos világképet (például Tyndall elméletét) közvetítő ornamentika

⁶⁶⁹ (...) and diligently inquiring into the nature of the mental conception of facts and occurrences, it will be found possible to express feelings and ideas by ornaments without the aid of symbolic forms. AOD,177.

⁶⁷⁰ A témát összefoglaló művek közül elsősorban Morgan 2017-es könyve ad áttekintést, az esztétikai ítélet és a természettudományok kapcsolódásáról: Morgan, Benjamin: *The Outward Mind: Materialist Aesthetics in Victorian Science and Literature*. University of Chicago Press. Chicago and London, 2017. Yamboliev a XIX. század közepén kialakuló pszichológiai, fizioológiai-esztétikai irányzatokkal (Alexander Bain, Herbert Spencer) veti össze Dresser ornamentika elméleti műveit főként az 1862-es *Art of Decorative Design*-t. Véleménye szerint Dresser messze megelőzte korát, hiszen a díszítő formák materialista-esztétikai elemzését hozzá hasonló módon csak az 1870-es évektől kezdték végezni. Yamboliev, Irena. “Christopher Dresser, Physiological Ornamentist.” BRANCH: Britain, Representation and Nineteenth-Century History. Ed. Dino Franco Felluga. Extension of Romanticism and Victorianism on the Net. 2020. https://branchcollective.org/?ps_articles=irena-yamboliev-christopher-dresser-physiological-ornamentist Yamboliev viszont egyáltalán nem vizsgálta Dresser vitalizmushoz és a romantikus tudományokhoz, illetve Goethe botanikai filozófiájához, vagyis az idealista morfológiához való kötődését. Véleménye szerint Dresser progresszivitását az adja, hogy olyan ornamentika elméletet hozott létre, amelyben az „esztétikai választ fizioológiai mechanizmusokra bontják le.” Yamboliev, Uo. Véleményem szerint ez inkább az egyik kiegészítője, és premodern összetevője Dresser 1800 körüli időszakhoz való sokrétű kapcsolódásának.

⁶⁷¹ Keyser, 127.

⁶⁷² Két dimenziós síkon ismétlődő azonos geometriai forma. A tessella szó jelentése kis négyzet, a tessera, szó négyzetet jelent és a görög τέσσερα szóból származik, melynek jelentése: négy.

⁶⁷³ Durant, Stuart: *Christopher Dresser and the use of Contemporary Science*, In Context 29.

elmélettel, vagyis művészetet és tudományt összekapcsoló analógiás érveléssel a romantikus tudományok egyfajta modern közvetítőjének és örökösének is tekinthető.

Dresser a stilizáció további rétegeit kutatva, vagyis a színeknek és hatásuknak összetevőit az AOD után nem sokkal megjelent *Development of ornamental art*-ban (1862)⁶⁷⁴ vizsgálta. Ezzel összefüggésben így ír: „Miközben a színek tulajdonságairól és az elmére gyakorolt hatásukról beszélünk (...)”⁶⁷⁵ fontosnak tartja, hogy ismertesse egy bizonyos J. T. Lyon úr véleményét⁶⁷⁶.

J. T. Lyon, a színekkel kapcsolatban három vezérlő elvről beszél:

Megjegyzí: "Úgy vélem, hogy a természet három elsődleges vagy vezető színe – a kék, a piros és a sárga – többé-kevésbé az erő, a szépség és a tisztaság gondolatával társul az elménkben.”⁶⁷⁷

Dresser az itt említett fogalmakat kiegészítve az igazsággal (Truth), az erő (Power) és a szépség (Beauty) alapos leírását adja az 1873-ban megjelent *Principles of Decorative Design*-ban⁶⁷⁸. Az etikai-esztétikai és ornamentikai gondolkodást összekapcsoló felvetés tehát a színek értelmezésének újfajta absztrakciós irányát jelöli ki.

Dresser a *Development*-ben mindezt egy látszólag ismeretlen pályakezdő művésszel (J.T. Lyon) folytatott beszélgetés során fejti ki és éppen ezért ebbe a beszélgetésbe „rejtí” saját radikális ornamentika felfogását.

⁶⁷⁴ A *Development* szakirodalmi feldolgozottsága nem jelentős, rövid említések a műről: Halén 22, 25. egy bekezdésnyi leírás: Durant, 16.

⁶⁷⁵ While speaking of the properties of colours, and the power which they have of influencing the mind (...). *Development*, 20.

⁶⁷⁶ Megragadja az alkalmat, hogy közzé tegye: (...) J. T. Lyon úr véleményét, amelyet az előterjesztője szívesen közöl e lapok szerzőjének rendelkezésére áll, és most jelenik meg először nyomtatásban. (...) Mr J.T. Lyon, which are kindly placed by their originator at the disposal of the author of these pages, and appear now for the first time in print. *Development*, 20. Dresser leírása szerint Lyon egy éppen akkor megjelenő, tehát 1862-es művéből idéz, azonban ilyen mű a jelenlegi ismeretek szerint nem található. Halén megemlíti, hogy J.T. Lyon nevű szerzőt, akinek nem publikált műve az 'Ideas on Colouring', Halén 27. Ilyen mű máshol nem kerül említésre a szakirodalomban és a forrása sincs megadva. Azonban a monogramot a szakirodalomban senki nem oldja fel és születési dátum sincs említve. Halén 27., Durant, 16. Kutatásaim alapján a Dresser által említett J. T. Lyon, James Tennant Lyon (1836-1872), aki ólomüvegfestő művészként, William Morris baráti köréhez tartozó, William De Morgan (1839-1917) műhelyéhez köthető. Egyetlen ismert könyve az Alkotó és utánzó művészet. Díszítés és ékesítés. Lyon, J. T.: *Creative and Imitative Art. Decoration and Ornamentation*. M. Weissenbruch, Brussels, 1873. A mű a kreatív és utánzó művészetek közti különbséget és az átmeneti fokozatokat ismerteti, a kötet két fő részből áll (dekoratív és imitativ művészet). Lyons az előszóban leírja, hogy könyve egy 1866-os februári londoni építészegyesületnek tartott előadását foglalja össze. Lyons, 7. A szerző Owen Jonesra többször is hivatkozik, mint követendő példára. Lyons, 45, 56, 84. Ugyanakkor Ruskinra is, amikor a kreatív (teremtő) és az imitativ (utánzó) művészet közötti különbségről ír. Lyons, 9. A könyv végén közöl üvegfestési és színezési árákat és ólomüveg ablakokhoz mintarajzokat. Dressert, később az Athenaeum nevű újság kritizálta, hogy miért jelentette meg saját művében J.T.Lyon véleményét, aki eddig még semmit nem publikált. Durant, 16.

⁶⁷⁷ He remarks:—"I consider that the three primary or leading colours in nature—blue, red, and yellow—are more or less associated in our minds with ideas of strength, beauty, and purity, respectively. *Development*, 21. (Kiemelés tőlem – G. P.)

⁶⁷⁸ POD, 14-25. A kötet borítóján is a Truth-Beauty-Power jelmondat látható stilizált növényi formák és madárszárnyak között, lásd a 82. képet.

Ahogy a szellemi belátásunkkal tudjuk, hogy az egység *erő*, úgy amikor a fizikai szemmel az egységet vagy helyesebben mondva a tömeget látjuk, többé-kevésbé mélyen hat ránk a szilárdság és az *energia* eszméje, az előttünk lévő tárgy nagyságának megfelelően.⁶⁷⁹

Ezt a fajta esztétikai-etikai és az ehhez kapcsolódó fiziológia hatást, vagyis egy kibővített ornamentika értelmezést majd az AOD (1862) és a *Principles of Decorative Design* (1873) több fejezetében ismerteti. A Development dialógusa azonban megelőlegezi a későbbiekben leírtakat és egy újfajta „alaklélektani” ornamentika felé jelöli ki az utat⁶⁸⁰. Azonban ezek a vezérlő fogalmak nemcsak ezt az irányt képviselik Dresser életművében, hanem az inspiráció egy másik összetevőjére is utalnak.

Dresser kerámiái között megtalálható ezeknek a fogalmaknak újfajta vizuális megjelenítése, ugyanis a három alapérték (Truth, Beauty, Power), mint jelmondat megjelenik a Wedgwood cég számára készített egyik vázlaton, majd az elkészült vázán a növényi életerőt szimbolizáló energikus vonalak adják az ábrázolás fő motívumát (65. kép). A Dresser életmű vitális erőt és energiát szimbolizáló műtárgyait a disszertáció 4.4. pontjában alaposabban ismertetem, itt azért volt szükséges megemlíteni ezt a példát, mert árnyalja a kizárólagos szín-fiziológiás magyarázatot.

Dresser színelméletének egyéb kapcsolódási pontjairól a következő 4.2. fejezetben adok további áttekintést.

4.2. Dresser színelméleti nézeteinek kapcsolódási pontjai (AOD)

George Field

Dresser egyik mestere Owen Jones, 1856-ban megjelent *Grammar of Ornament*-jének⁶⁸¹ rövid színelméleti bevezetőjében, a színharmónia arányai kapcsán *George Field* (1777?-1854), a szimultán kontraszttal összefüggésben Michel-Eugène Chevreul (1786-1889) nézeteiből vesz

⁶⁷⁹ As by the intellectual eye we know that unity is *strength*, so when by the physical eye we behold unity, or, to speak more correctly, a mass, we are impressed with an idea of strength and *power* more or less deeply according to the magnitude of the object before us. Development, 21.

⁶⁸⁰ Durant véleménye szerint Dresser a szimultán kontraszt elméletének megsejtésével nemcsak a pointilistákat előzte meg, hanem a szín és színhatás fiziológiai érzékelésével a későbbi alaklélektan (Gestalt psychologie) előzményének is tekinthető. Durant, In Context 29.

⁶⁸¹ Field, 1850-ben korábbi műveire támaszkodva, Jones művét megelőzően és Jones művének címadását is minden bizonnyal inspirálva már publikált egy színelméleti összefoglalót: *Rudiments of the Painter's Art; or, a Grammar of Colouring, Applicable to Operative Painting, Decorative Architecture, and the Arts*. With Coloured Illustrations and Practical Instructions Concerning the Modes and Materials of Painting, Etc. London, J. Weale, 1850. (A festők művészetének alapjai; avagy a színezés nyelvtana alkalmazható az operatív festészet, a díszítő építészet és a művészetekhez. Színes illusztrációkkal és gyakorlati utasításokkal a festés módjára és anyagaira vonatkozóan, stb.)

át részleteket⁶⁸². Dresser, az AOD-ban, Owen Jonesra hivatkozva írja, hogy az alapszínek nélkül nincs meg a kompozíció ereje, majd ezt kibővíti azzal, hogy a formája sem tökéletes, ha nincs meg benne a „három vonal”, vagyis az egyenes, az átlós és a görbe⁶⁸³. Az 1862-ben az AOD-al, azonos évben megjelent és a második Londonban megrendezett világkiállítást ismertető beszámolójában (Development, 1862) Dresser említi Field-et és alaposan leírja az alapszínekre vonatkozó eredményeit⁶⁸⁴. 1868-ban egyetlen példányban fennmaradt belső építésze-tről szóló előadás szövegében ismét említi Field színelméleti arányait⁶⁸⁵. Az 1873-ban írt A dekoratív tervezés alapelvei-ben (*Principles of Decorative Design*) ismét kitér a számára fontos színelméletek szerzőire:

Ami a színekről szóló munkákat illeti, rendelkezésünkre állnak Field írásai, akinek köszönettel tartozunk értékes felfedezésekért, Hay, a dekorátor (...) Chevreul, akinek munkája a leghasznosabb a tanuló számára; és Redgrave úr, a South Kensington Museum munkatársa, színekről szóló kis katekizmusa, amely kiváló⁶⁸⁶.

A felsoroltak közül Redgrave, Dresser mestereként már említésre került⁶⁸⁷, Chevreul szimultán kontrasztal kapcsolatos kísérletei majd az impresszionisták számára lesznek

⁶⁸² Jones, Owen: *The grammar of ornament*.5,6. Keyser felhívja a figyelmet arra, hogy a kémia éppen kialakuló tudományága felől érkező Field és Chevreul az 1820-30-as években még a széleskörűen értelmezett természetfilozófiához tartoznak, nézeteik még ebből az irányból értelmezhetőek. A század közepére tett hatásuk jelentőségét pedig éppen az adja, hogy Jones és Redgrave felhasználták és modernizálták saját színelméletükben. Keyser, Barbara Whitney: *Science and sensibility: Chemistry and the aesthetics of color in the early nineteenth century*. Color Research & Application (1996)3, 169-170.

⁶⁸³ AOD.181.

⁶⁸⁴ A három alapszín kapcsán Dresser így ír: Field úr kutatásai kimutatták, hogy ezek a színek a fényben a következő arányban vannak jelen: 3 sárga, 5 vörös és 8 kék. (The researches of Mr. Field have shown us that the proportions in which these colours exist in light are as: 3 yellow, 5 red, and 8 blue.) Development, 18. Ezenkívül Field elméletében leírt arányokra támaszkodva kifejti az alapszínek illetve másod, harmadlagos színek elméletét, ennek ismertetése: Development, 18-20. Dresser pontosan felsorolja a Field által felállított színarányokat más műveiben is, lásd: POD,1873,33.Field ezeket az arányokat metrochrome nevű találmányával demonstrálta.

⁶⁸⁵ Dresser 1868. április 15-én tartott előadásának szövegét a Victoria and Albert Museum kutatója Clive Wainwright (1942-1999) fedezte fel, említi Durant; Durant, Stuart: *Christopher Dresser and Interior Design*. 27 March 2010. The Victorian Web. <https://victorianweb.org/victorian/art/design/dresser/durant2.html>

⁶⁸⁶ As to works on colour, we have the writings of Field, to whom we are indebted for valuable discoveries; of Hay, the decorator; (...) of Chevreul, whose work will be most useful to the student; and the small catechism of colour by Mr. Redgrave, of the South Kensington Museum, which is excellent. POD,19. Ebben a művében található a legalaposabb színelméleti fejezet; Uo. 30-50. A felsoroltak közül Field és Chevreul az 1800 körüli időszak tudós generációjához tartoznak és ekkor dolgozták ki színelméleteiket, amelyek hatottak Redgrave és Hay-re. David Ramsay Hay(1798-1866) skót díszítőfestő, belsőépítész és színelméleti teoretikus nagy hatással voltak rá Field elméletei. Hay az Edinburgh-i Aesthetical Clubon keresztül közvetlen kapcsolódási pont a transzcendentális anatómia felé, mivel Hay közvetítette Joseph Henry Green (1791-1863) transzcendentális anatómiáját csakúgy, mint Victor Cousin (1792-1867) esztétikáját. Hay tehát több irányban is kapcsolódási pontot jelent az 1800 körüli időszakhoz hiszen Cousin németországi tanulmányait követően közvetítette Schelling hatását, Green pedig a Schelling tanítvány Solgerrel tanult esztétikát. Keyser 130-135.

⁶⁸⁷ Dresser itt Redgrave-nek a School of Design számára írt színelméleti tankönyvére az 1853-as A Catechism of Colourra gondol. Redgrave, Richard: *An Elementary Manual of Colour with a Catechism: to be used with the diagram illustrating the harmonious relations of color. Prepared for the use of students in the department of practical art*. Chapman and Hall, London, 1853.

példaértékűek, viszont Field neve ismét szerepel, vagyis Dresser részéről ő a legtöbbször hivatkozott színelméleti műveiről ismert szerző. George Field 1835-ös *Kromatográfia* című könyve⁶⁸⁸, a XIX. századi angliai művészetben meghatározónak bizonyult, mivel színelméleten kívül a legfrissebb gyakorlati tanácsokkal is szolgált. Azonban Field hatása Dresserre sokrétűbb ennél. David Brett 1986-os tanulmányában Fieldet, az 1800 körüli generációhoz vagyis a Turner, Goethe, Erasmus Darwin képviselte időszakhoz sorolja, akik a felvilágosodást a modernizmussal összekötő átmeneti időszakot jelentik.⁶⁸⁹ Ennek a generációnak fő jellemzője volt, hogy a természetfilozófia és a modern tudomány közötti középútat kereste. Field hasonlóan több angliai kortársához (Dyce, Wyatt, Hay), a díszítőművészetben tűzte ki célul a „művészet tudományának” megvalósítását (*science of art*)⁶⁹⁰.

Dresserre Owen Joneson, Dyce-on és Ralph Nicholson Wornumon (1812-1877) keresztül egyaránt hatott Field analógiás színelmélete⁶⁹¹, amely párhuzamba állította a zenei hangok skáláját és a fény összetevőit, vagyis a színeket.

Field 1817-ben írt az egyetemes *archetípus* analógiás gondolatiságát képviselő műve a *Chromatics*⁶⁹², amelyben arról értekezik, hogy a három alapszín összhangja „magának az Egyetemes Intelligenciának egy típusát alkotja”⁶⁹³. Ugyanebben a művében veti össze a zenei és szín harmóniákat és arra utal, hogy a görögök az analógia elvét követve jutottak el a tökéletes művészethez⁶⁹⁴. Field mindezt egy összefoglaló táblázattal illusztrálja, amelyen a színspektrumot és az alapoktávot egymásnak megfeleltethető módon ábrázolja. (66. kép).

⁶⁸⁸ Field, George: *Chromatography, or, A Treatise on Colours and Pigments, and of Their Powers in Painting*. London, Tilt, 1835.

⁶⁸⁹ Brett, David: *The Aesthetical Science: George Field And The 'Science Of Beauty'*. Art History, (Vol. 9, No. 3) 1986, 336-350. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.1986.tb00205.x>

⁶⁹⁰ Uo.336.Dresser első ismert ornamentikával foglalkozó előadásának címe is hasonló felfogásról vall: A tudomány és a díszítő művészet kapcsolatáról (*On the Relation of Science and Ornamental Art*). 1857.

⁶⁹¹ Brett, 1986,336. Brett leírja, hogy a School of Design-ban tanítók közül Owen Joneson kívül kikre hatott Field; Dyce, Wornum neve egyaránt felmerül. A felsoroltak mindannyian tanították Dressert. Field hatása a belső építészeti dekorációra kimutatható Owen Jonesnak a Kristálpalota díszítése során megvalósított kísérletező festésében és a Grammar of Ornament illusztrációban is. Gage, John: *Color and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. Boston -Toronto- London, Little, Brown and Company,1993, 221. Dresser, Field elméletét ismerte és belsőépítészettel összefüggésben írt a megfelelő színharmóniákról. Development,30-32 Halén 27-28, 167.

⁶⁹² Field 1817-es műve a színharmóniákkal foglalkozó Chromatics, amelyben szerepel a zenei analógia; Field, George: *Chromatics: or an Essay on the Analogy and Harmony of Colours*. Valpy, London, 1817.

⁶⁹³ (...) they constitute a type of Universal Intelligence Himself. Field: Chromatics,57. A három alapszín szimbolikáját a Szentháromsággal összekapcsolódó gondolatiság az 1800 körüli időszakon belül, visszavezethető Goethe és Schelling baráti köréhez tartozó Philipp Otto Runge (1777-1810) nézeteihez. Erről lásd még Gage: 203, 216-217. Field színelméletében azonban anti-newtoniánus volt, számára a fekete-fehér arányaiból alakulnak ki a színek. Ahogy Goethe is a sötét-világos polaritására építette színtanát.

⁶⁹⁴ Field: Chromatics,36. Field, Thomas Taylor (1758-1835) neoplatonista körének tagja volt. Brett, 1986, 342, Keyser, 171.

Dresser felhasználva Field elméletét, az AOD zenét és a színt képviselő, művészetek rokonságával foglalkozó fejezetében vizuális-ornamentális megfelelőt keres a fentiek közvetítésére.⁶⁹⁵ Mindezt azzal a céllal, hogy bizonyítsa, létezik az az analógia, amely közelebb visz ahhoz, hogy többet tudjunk:

(...) a zene és a díszítés által az elmére gyakorolt hatás hasonlóságának létezéséről”⁶⁹⁶.

Ennek demonstrálására Dresser, utal Chladni kísérletére:

A forma és a hang közötti mélyebb egység megléte számos tényezőt figyelembe véve elvárható. A homokkal megszórt üveglap szélén végighúzott hegedűvonó, miközben hallható hangot ad, a homokszemcsék a hangtól függően változó formákba rendeződnek, amelyek a hangnak megfelelően változnak és ezek a hangzó alakzatok nagyon érdekesek. Hogy a homokszemcsék elrendeződését a hang okozza, azt az mutatja, hogy a különböző hangok előállításakor keletkező alakzatok különbözőek (...) ⁶⁹⁷

Ernst Florens Friedrich Chladni (1756-1827) *Felfedezések a hangelméletéről* című 1787-es „hang-képek” illusztrációjával ellátott kötete⁶⁹⁸ adott összefoglalást arról, hogy a hang vizuálisan megjeleníthető. Chladni erről így írt:

Mivel sikerült felfedeznem egy olyan eszközt, amellyel az ilyen testek minden lehetséges hangját nemcsak hallhatóvá, hanem láthatóvá is lehet tenni, anélkül, hogy a hangot mással vegyítenénk (...) ⁶⁹⁹

Dresser tehát ismét az 1800 körüli romantikus tudományok örökségét képviseli, amikor Chladni kísérletére utal, amelyet Hans Christian Ørsted (1777-1851) közvetített és Tyndallon

⁶⁹⁵A fejezet címe: Az esztétikai művészetek – zene, díszítőművészet – rokonsága. Lásd: Chapter IV. The Affinity Of The Esthetic Arts—Music, Ornament, Etc. AOD, 42-49.

⁶⁹⁶(...) the existence of a similarity in the manner in which music and decoration influence the mind. AOD, 44.

⁶⁹⁷*The existence of a deeper unity between form and sound* might be expected in view of many considerations. A fiddle-bow drawn across the edge of a sheet of glass on which sand has been sprinkled, while giving rise to an audible sound, causes the particles of sand to collect into given shapes, which vary according to the note produced, and these sonorous figures are of a very interesting character. That it is the sound which brings about the arrangement of the sand particles is manifested by the figures arising from the production of the different notes being dissimilar (...), AOD, 44-45. (Kiemelés tőlem – G. P.)

⁶⁹⁸Chladni, Ernst Florens Friedrich: *Entdeckungen über die Theorie des Klanges*. Leipzig, Bey Weidmanns Erben und Reich, 1787. Letöltés: <https://archive.org/details/entdeckungenuber00chla/page/1/mode/1up> (Utolsó letöltés: 02/18/2025).

⁶⁹⁹Da es mir gelungen ist, ein Mittel zu entdecken, um jede mögliche Art des Klanges solcher Körper ohne Beymischung anderer nicht nur hörbar, sondern auch sichtbar darzustellen (...). Chladni, 1787, 1.

keresztül⁷⁰⁰ vagy önállóan ismert meg, majd ennek egy általa modernizált „ornamentalizált” változatát alkalmazta.

Így foglalja össze ehhez az új ornamentika típushoz vezető kísérletének fázisait:

Miután megállapítottuk a hullámok hosszát, amelyek a különböző hangokat keltik, és azt a tényt, hogy ezek különös viszonyban állnak egymással, felmerült a kérdés, hogy vajon az azonos relatív hosszúságú vonalak (7. ábra) valamilyen módon kapcsolódnak-e egymáshoz, és úgy tűnt, hogy ennek valószínűsége mellettünk szól, mivel a szép aránynak mindig többé-kevésbé finom jellegűnek kell lennie, amint azt a későbbiekben látni fogjuk.⁷⁰¹

Az ehhez a részhez tartozó ábra eltérő hosszúságú vonalak segítségével egy alapoktávot ábrázol (**67. kép**). Ezt követően ezt a motívumot megkettőzi és egy antik épületdíszítő tagozatként, anthemionként⁷⁰² jeleníti meg:

Az a forma, amely olyan vonalak sugárirányú elhelyezéséből adódik, amelyek hosszukban ugyanolyan viszonyban állnak egymással, mint a zenei skála hangjegyeit előállító hullámok, rendkívül kellemes, és ismétlés vagy megkettőzés esetén megfelel a görögök anthemionjának (IV. tábla, 1. ábra); ez azért figyelemre méltó, mert a kialakult ív a sugaras tagok csúcsán magasrendű, és olyan, amelyben finom szépség rejlik.⁷⁰³

Dresser tehát a zenei hangokat, vagyis a hangokból álló zenei skála megkettőzött, szimmetrikus motívumát építészeti díszítő elem „átíratként” ábrázolja. Itt még csak az anthemion központi palmettás motívumát láthatjuk (**68-69. kép**).

Ezt követően egy harmadik szintre lépve egyesíti az eddigieket a mozgás-hullámozás érzetével, ezért egy kettős-volutás elemmel kiegészítve (vagyis a teljes anthemion motívumot

⁷⁰⁰ Chladni elmélete a hang láthatóvá tételéről Ørstedet inspirálta, végül Helmholtz kísérleteiben jelent meg modern formában misztikus felhang nélkül. Helmholtz eredményiből indult ki, Tyndall, aki az 1865-66-os évben demonstrálta Chladni és más a hangot láthatóvá tévő kutatók – köztük Ørsted – kísérletét a Royal Institution-ben, egy előadássorozaton. Chladni és Tyndall kapcsán lásd: Morgan, Benjamin: *The Outward Mind: Materialist Aesthetics in Victorian Science and Literature*. University of Chicago Press. Chicago and London, 2017, 33-36. Ebből következően tehát Dresser vagy önállóan eljutott Chladni vagy valamelyik követője (Ørsted) írásaihoz, vagy Tyndallal konzultálva, hiszen utóbbinak már 1865-ös előadásai előtt megismerte ezeket az elméleteket, mivel már 1861 végén leírta az idézett szövegrészt, amikor az AOD-ban példaként hozta a fenti kísérletet (AOD, 176-177). Dresser a jénai levelezésben említette Tyndallal való személyes ismeretségét. JU.1859. 64.r.

⁷⁰¹ Having ascertained the lengths of the waves which give rise to the varied notes, and the fact that these bear a singular relation to each other, the propriety of inquiring whether lines of the same relative lengths (fig. 7) are in any way related suggested itself, and there seemed to be a probability in its favour, as beautiful proportion must always be of a more or less subtle character, as we shall hereafter see. AOD, 45-46.

⁷⁰² Antik görög ismétlődő tagozat díszítő elem általában párkányokat díszít, növényi motívumokra épül, indás, akantusz leveles összetevőkből áll; elnevezése az *ανθεμιον* szóból ered, melynek jelentése virág, virágcsokor.

⁷⁰³ The form resulting from placing in a radiate manner lines which bear the same relation to one another in point of length that the waves producing the notes in the scale of music do is exceedingly pleasing, and corresponds, when repeated or doubled, with the anthemion of the Greeks (Plate IV., fig. 1); this is remarkable, that the curve formed by the apices of the radiate members is of a high order, and one in which subtle beauty abides. AOD, 46-47.

ábrázolva), létrehozza a zenei-építészeti-természeti jelenség fizikai-esztétikai-ornamentikai egységét **(70. kép)**.

Ezt a részletet így írja le:

Különös a következő kísérlet, amelyben az akkordok éppúgy megtestesülnek, mint a skála (ez utóbbi foglalja el ábránk központi részét), és a szakaszok egy *spirálból* erednek⁷⁰⁴, tevékenységet vagy csobbanó mozgást sugallnak, itt is a kettős szimbólum elve alapján ismétlődik a díszítmény.⁷⁰⁵

Dresser tehát Field zene és szín összhangját képviselő illusztrációit továbbfejlesztve és alapelemeire redukálva, egy alapoktávra épülő díszítő motívumként ábrázolja a görög anthemion-t **(70. kép)**.

Field több művében is együtt ábrázolta a színharmóniákat háromszög motívumokkal **(71. kép)**, valamint a szín és a hang közötti *analógiás* összefüggéseket. Utóbbiak közül kiemelendő az 1817-es *Chromatics* **(66. kép)** és az 1839-es *Outlines of analogical philosophy*⁷⁰⁶**(72. kép)**.

A Field-nél is szereplő színharmóniákat ábrázoló felfelé és lefelé mutató háromszög **(71. kép)**, megtalálható egy Dresser tervezte kerámián, **(73. kép)**, ahol a Field-féle színharmóniákat jelző háromszög motívumot **(71. kép)** a fentebb ismertetett szimmetrikus zenei skálát jelképező apró sugárirányú vonalakból alkotott félköríves motívumokkal veszi körbe **(69. kép és 73. kép)**. Dresser tehát megvalósult műtárgyként foglalja össze a fentiket (1867) és a későbbiekben (1873) is utal zene és szín harmóniájára:

A színek harmóniája sok tekintetben analóg a zenei hangok harmóniájával.⁷⁰⁷

Dresser az AOD későbbi fejezeteiben, kiegészíti az eddigieket az ábrázolt motívumok háttérben lévő erők fogalmával.

⁷⁰⁴ Dresser az 1860-ban írt PMB-ben szintén az oktáv hangközeihez hasonlítja a levélállásokat (PMB,46)., amikor leírja spirális szerkezetüket, (PMB,46).

⁷⁰⁵ The next experiment, in which chords are embodied as well as the scale (which latter occupies the central portion of our diagram), and the parts spring from a *spiral* is curious, inasmuch as it suggests activity or motion it has a splashing character, but here also the ornament is repeated on the principle of the double monogram. AOD, 47.

⁷⁰⁶ Field, George: *Outlines of analogical philosophy being a primary view of the principles, relations and purposes of nature, science, and art*. London, C. Tilt, 1839.

⁷⁰⁷ Harmony of colour is, in many respects, analogous to harmony of musical sounds. POD,33.

4.3. A zenei-esztétikai szimbólumok és a vitális erőfogalom kapcsolódása. (AOD)

vital power

Az előzőekben említettekhez kapcsolódik az AOD XII. „A díszek ereje az érzetek kifejezésére” (Power Of Ornament To Express Feelings) című fejezetének kép sorozata, ahol Dresser a víz mozgására ható erőket és azok következményeit illusztrálta. A felsorolt erők között szerepel a létfontosságú erő (*vital power*) is. Ezeknek az erőknek a játéka alkalmas arra, hogy dekoratív formákban ábrázolják őket és az ezekre a mintákra épülő, díszített műtárgyakban valósuljanak meg. Ezt a következőképpen ismerteti:

A 135. ábra segít nekünk rávilágítani annak módjára, ahogyan a tudás az ornamentikában megtestesíthető és illusztrálható, mivel két olyan eleme van, amelyeket tekinthetünk úgy, hogy megjelenítik a természet valóját.⁷⁰⁸

Majd ezt követően a tenger hullámainak a parti sziklákhöz való csapódását írja le és hozza összefüggésbe az említett ornamenssel (74. kép):

(...) mert míg egy része visszacsapódik, egy része a függőleges felülettel érintkezve felfelé fut, így leszakadva a pályájáról és a *felületi vonzás* által a falhoz tapadva. (...) Az elem visszaáramlása, amelyet úgy tűnik, hogy egy *életerő* sürget előre, a természeti törvényeknek való engedelmességről tanúskodik és a felszínnel való folyamatos érintkezés a természet erőinek való engedelmisséget mutatja, míg a gyengébb erő által balra haladó rész furcsa félrehúzódnak (az előre sürgető energia gyengesége abban nyilvánul meg, hogy ilyen könnyen letérítik a pályájáról) ugyanannak a hatásnak való engedelmisséget mutatja.⁷⁰⁹

Az idézett szöveghely tehát azt mutatja hogy az erők között jelen van a felületi vonzás (surface attraction)⁷¹⁰ mellett a létfontosságú erő (*vital power*) is, amely a fent leírt esetben engedelmeskedik a természet törvényeinek. Korábbi a növények struktúráival foglalkozó

⁷⁰⁸ Fig. 135 will serve to elucidate the manner in which knowledge can be embodied in ornament and illustrated by it, as it has two members which we may consider as setting forth natural facts. AOD, 169-170. Dresser a felhasznált illusztráció forrásaként Owen Jones, A Prédikátor (*The Preacher*, London Longman & Co., 1849) címen ismert és a bibliai Prédikátor könyvéből kivonatokat tartalmazó kötetét adja meg. AOD, 171.

⁷⁰⁹ (...) for while a portion rebounds, part will run upwards in contact with the vertical surface, being thus drawn from its course and held to the wall by *surface attraction*. (...) The rebounding of the member, which appears to be urged forward by a *vital power*, manifests obedience to natural law; and its continuance in contact with the surface yields the same submission to the forces of nature, while the quaint drawing aside of the member given off by a weak force to the left (the weakness of the energy by which it is urged forward being manifested by the fact that it is removed thus easily from its course) shows equal submission to the same influence. AOD, 170- 171. (Kiemelés tőlem – G. P.)

⁷¹⁰ A díszítőművészet és a természeti erők kapcsolódását, köztük a felületi vonzást, mint az ornamentika dekoratív használatának fontos gyakorlati összetevőjét már első ismert tudományt és művészetet összekapcsoló előadásban is kiemelte, lásd: On the Relation 352. és a 277. lbj-t

írásaiban ezt a vitális erőt – ahogy itt is teszi – erőként és energiaként is megnevezte⁷¹¹, itt azonban egy természeti jelenség leírására alkalmazza. Arra is felhívja a figyelmet, hogy az így létrejövő ornamens új típusú:

(...) annak érdekében, hogy szépségével kapcsolatos minden kétséget eloszlassunk, miközben engedelmeskedik a dekoratív törvényeknek, joggal mondhatjuk, hogy két olyan természeti ténytetesít meg, amelyekkel már megismerkedtünk, és amelyeket elfogadott jelentéssel bíró formák segítségével jelenít meg.⁷¹²

Az itt vázolt új típusú ornamens, amely megjeleníti a természeti erők kettős (vitális és fizikai) erejét több más esetben is ábrázolható. A hétköznapi tapasztalásra hivatkozva a kávéskanálra tapadó és visszaáramló hullámzó folyadék fentiekben vázolt absztrakt átiratát ábrázolja: első fázisa egy dekoratív szingazdag ornamensként (**75. kép**) majd ugyanez a motívum monokróm vízcsepként jelenik meg (**76. kép**).

Mindez véleményem szerint formai megoldásait tekintve összekapcsolható 4.1. –ben az AOD kapcsán már említett stilizálás fogalmát (conventional design) ismertető rajzsorozatával ahol a **61. kép** felső részében szintén volutás vagyis spirálisan feltekeredő növényi formákkal szimbolizálta az éjszakát mint napszakot, majd a mozgás (repülés) képzetét (**64. kép**), amelyet a vízben való mozgással hozott párhuzamba.

Csakúgy mint az előző pontban ismertetett⁷¹³ zenei harmóniákat esztétizáló anthemionnal (**70. kép**), ahol szintén ugyanazt a volutás formát alkalmazta mint motívumot. (**I. tábla**).

Itt tehát Dresser egy újabb réteggel vagyis az erők összetett vitális és fizikai elemeivel egészíti ki a zenei-építészeti-természeti jelenség fizikai-esztétikai-ornamentikai egységét.

Érdemes ezt 4.2-ben idézett részt az imént leírtakkal összefüggésben újra felidézni:

Különös a következő kísérlet, amelyben az akkordok éppúgy megtestesülnek, mint a skála (ez utóbbi foglalja el ábránk központi részét), és a szakaszok egy *spirálból* erednek, tevékenységet

⁷¹¹ Korábbi említések: centrifugális életerő (*centrifugal vital force*) egyetemes életerő (*universal vital force*); Botany, 19 (1857) Part. I. 19. életenergia (*vital energy*); Botany, 19 (1857) Part. IV. 109. és Botany, 19 (1857) Part. VI. 342. erős életerő (*strong vital power*) AOD.98.

⁷¹² (...) in order to check all doubt concerning its beauty while yielding obedience to decorative laws, may justly be said to embody two natural facts with which we have acquainted ourselves, and these it manifests without the aid of forms having an acknowledged significance. AOD. 171.

⁷¹³ Lásd 4.2. fejezetben a 702. lbj-től.

vagy *csobbanó mozgást* sugallnak, itt is a kettős szimbólum elve alapján ismétlődik a díszítmény.⁷¹⁴

Ahogy az anthemion leírásában is említette a voluták kapcsán azok spirális motívumból fröccsenő, csobbanó (*splashing*) karakterét, ugyanúgy a víz hullámzásának leírásakor is az általa ismertetett példák összefoglalásakor kiemeli a központi spirális részt, ahonnan az eltérő mozgások kiindulnak:

A mi ábránkra (135. ábra) tekinthetünk e példák körülményeinek vagy tényeinek megtestesítéseként, ahol is a spirál a jobb oldalon, diagonálisan, de felfelé haladó irányban egy részét leadja, ez pedig amikor egy szilárd felülettel találkozik, részben visszacsapódik, részben pedig a horizontális sík mentén elvezetődik.⁷¹⁵

Ezzel tehát összhangba hozza az az AOD-ban az eddigiekben felmerült mozgást ábrázoló ornamentális törekvéseket, illetve ezzel összhangban kell tekinteni a korábban vázolt szintén a stilizálást kutató művészi-botanikai elemzéseit is, ahol a spirális (forgó) tendencia részét képezi a növény központi tengelye körül kibontakozó alapformának, mint univerzális egységnek⁷¹⁶.

Az eddigieket összefoglalva kiemelendő, hogy Dresser közvetve ismét utal az általa stilizálásnak nevezett absztrakciós folyamat (*Conventional design*) fontosságára, mint az ábrázolás olyan fázisára, amely „az elfogadott jelentéssel bíró formák segítségével jelenít meg⁷¹⁷”. A stilizálás tehát itt a természeti erők kifejezésére is lehetőséget ad, azonban az erők között szerepel a létfontosságú szervező erő (*vital power*) is. Ennek az ideális szintnek a megjelenítését is célul tűzte ki és több helyen le is írja azt, hogy mindez hogyan ábrázolható. Az ábrázolásmódnak az eltérő szintjeit és ezen belül az ornamentika kiemelt szerepét a következő és egyben záró fejezetben ismertetem.

⁷¹⁴ The next experiment, in which chords are embodied as well as the scale (which latter occupies the central portion of our diagram), and the parts spring from a spiral is curious, inasmuch as it suggests activity or motion it has a *splashing character*, but here also the ornament is repeated, on the principle of the double monogram. AOD, 47. (Kiemelés tőlem – G. P.)

⁷¹⁵ The circumstances or facts of these examples may be considered as embodied in our figure (fig. 135), where from the spiral a member is given off to the right in a diagonal yet upward direction, which, through coming in contact with a solid surface, rebounds in part and is in part conducted along the horizontal plane. AOD, 171.

⁷¹⁶ Az idealista morfológia goethei spirális tendenciájának fogalmához, Dresser botanikai írásaiban több esetben kapcsolódik, például a Botany-ben így ír: (...)a természet a részek spirális, centrifugális elrendezését sugallja (...) nature suggests a spiral centrifugal disposition of parts. Botany, 20 (1858) Part. IX.294. Lásd a 409. lbj-t. Egyéb botanikai összefüggések és kapcsolódás Braun vitalista botanikájához, lásd még: 3.4.5.-ös pont Braunnal kapcsoltos részét.

⁷¹⁷ AOD. 171.

4.4. A vitális erő művészeti vonatkozásai, további példák Dresser életművéből. (AOD 1862, POD 1873, SID 1876). Átmenet az életmű tervezőművészeti fázisához

A disszertáció 4.4. fejezetében az eddigieket kiegészítve a Dresser életmű általam kutatott fogalmi rétegének, vagyis a vitalista összetevőknek további, azaz műalkotásokban megvalósuló egyéb példáit ismertetem.

Mindenekelőtt azt fontos rögzíteni, hogy Dresser esetében vázlatfüzetei közül sok megsemmisült, de maradtak fenn a tényleges tervezői munkára is bizonyítékok.⁷¹⁸ A következőkben az életmű második szakaszában (1862-1873) írt elméleti munkáiban a vitalizmushoz köthető nézeteinek tervezői munkásságában való megvalósulására keresek példákat. Dresser mint a modernizmus megelőlegező formatervező, aki 1876-77-es japán útja hatásait is beépíti munkásságába, az 1870-es évektől lesz igazán elismert. Ez az időszak nem tárgya a disszertációnak. Azonban az életmű második tehát az art botany szakaszát követő fázisában, vagyis 1862 után tervező munkásságának a kezdetekor Dresser egy átmeneti időszakot élt meg amely az 1862-es AOD megjelenésétől az 1873-as *Principles of Decorative Design*, (POD) megjelenésig tartott⁷¹⁹. Az átmeneti korszakkal kapcsolatban tisztázandó, hogy az első fázisból át kerültek-e a korábban ismertetett, vagyis az 1800 körüli romantikus tudományokat sok esetben átszövő és az életerőre épülő vitalista gondolatok. A következőkben ennek az időszaknak a szakirodalomban, ebben az összefüggésben még nem kutatott elemzését ismertetem.

4.4.1. Knowledge is Power. Dresser inspirációs élménye

Truth, Beauty, Power. Vigour, Kristályos forma.

A példák felsorolása előtt elsőként Dresser inspirációs élményét mutatom be, amely az életmű korai korszakában érte. Későbbi írásaiban többször visszatért erre az emlékre, mely szerint az Erőn (*power*)⁷²⁰ keresztül érheti el a művészet az Igazságot (*truth*) és a Szépséget (*beauty*).

⁷¹⁸ A megsemmisült vázlat és számadáskönyvek kapcsán lásd: 38. lbj-t. Újonnan felfedezett vázlatkönyvek kapcsán: Halén 1988/b, Halén 1993, 25. Arról, hogy mennyire volt közvetett vagy közvetlen beleszólása terveinek megvalósulásába, vagyis a műhelysegédek munkáiba lásd: Rose, Peter: *Christopher Dresser From Design to Retail in the late 19th century*, In Context, 84-96.

⁷¹⁹ A fejezetben többször idézett 1874-76 között megjelent *Studies in Design* (SID) inkább kromolitográfiai mintakönyv, mint ornamentika elméleti mű. Ezért nem soroltam a második átmeneti korszak elméleti munkáihoz, de a releváns részekből idézek a következőkben.

⁷²⁰ Az *erőfogalom* és a vitalitás kapcsolatáról lásd a korábbiakban; 3.2, 3.3-as fejezet vonatkozó részeit. A jelmondatban szereplő *Power* fogalmát, amely hatalomnak is fordítható, Dresser esetében az erő szóval fordítom, hiszen az idézett szövegek és Dresser három legfontosabb esztétikai fogalma (*Truth, Beauty, Power*) is ezt az értelmezést támasztják alá. Ebben eltérnek az eddigi szakirodalomban szereplő röviden megemlítt értelmezésektől. Anscombe szerint a jelmondatban szereplő tudás (*Knowledge*) alatt Dresser kizárólag „a szigorú botanikai igazság betartását értette”, illetve kizárólag az „ipari gyártás számára történő tervezéshez” volt szüksége erre a mottóra.

Ezek a fogalmak kapcsolódnak választott jelmondatához a „*Knowledge is Power*” kifejezéshez. Mivel Dresser számára az életmű első szakaszát meghatározta a tudományos (botanikai) tevékenység, majd ennek összekapcsolása a művészivel ezért tekinthető előbbi az Igazsághoz, utóbbi a Szépséghez vezető útnak.

A tudás (*Knowledge*) fogalmát így írja el az AOD-ban:

44. A díszítés engedelmeskedik a szabályoknak és törvényeknek, és az azt irányító elvek megtanulhatók és megérthetők. *A legtisztább díszítmények valamilyen közös terven alapulnak, vagy ugyanannak a közös szabálynak vannak alávetve, miközben sokféle és változatos formában jelennek meg.* Mégsem értjük meg az összes törvényt, amely a díszítés előállítását szabályozza, és nem is minden sikeres terv minden egyes eleme a készítő által ismert törvénynek engedelmeskedve foglalja el a helyét, mert sok nehéz esetben az ítélőképességnek kell döntenie; mindazonáltal nyilvánvaló, hogy a tudás elengedhetetlen a szép megteremtéséhez, mivel soha nem találunk jó díszítést nagy tudás hiányában.⁷²¹

Itt tehát ismét csatlakozik a korábban az 1857-1858-as Botany-ban és az 1859-es UIV-ben felmerült az alaptervet (*common plan*) kifejező *egység a változatosságban* elvéhez.

A „*Knowledge is Power*” jelmondatához tartozik az 1862-es AOD-ban található színes tábla (77. kép), Dresser ezt az AOD utolsó fejezetében szereplő motívumot tartja a legnehezebb díszítő formának mivel „teljes egészében díszített alapot⁷²²” kell alkalmazni

Anscombe, Isabelle: 'Knowledge is Power' *The Designs of Christopher Dresser. The Connoisseur* 1979-05, Vol 201, Iss 807, 54-55. Halén szerint a mottó Dresser Botany-ban (Botany, 20 (1858) XI, 364) felvetett nézetét fejezi ki, vagyis azt, ahogy a művész tudásával segíti a kevésbé felvilágosultakat közelebb kerülni a szépséghez és az igazsághoz. Halén 1993,24. Walgate ugyanezt a véleményt képviseli és Halénre hivatkozik. Walgate 2003,15-16. Durant szerint Dresser ismerhette a Francis Baconhoz (1568-1626) is köthető frázist, az 1855-ben könyvcímként választó Charles Knight (1791-1873) művét (*Knowledge is Power: a view of the productive forces of modern society, and the results of labour, capital and skill*, London, Murray,1855), illetve Knight egyéb írásait, melyek Adam Smith gazdasági elméleteire épültek. Durant szerint mindez összefüggésbe hozható azzal, ahogy a tudomány hatalmát/erejét Dresser és generációja a művészetekre alkalmazta. Durant 1993,15. Véleményemen szerint mivel Dresser sehol nem utal Knight könyveire – ettől még természetesen nem zárható ki, hogy ismerte őket – a fenti jelmondat elemzésénél nem hagyható figyelmen kívül a következőkben, a szakirodalomban eddig nem kutatott inspirációs élmény és annak életerővel, energiával összefüggő kijelentései, melyet a következő oldalakon ismertetek.

⁷²¹ 44. Ornament is obedient to rule and law, and the principles which govern it can be learned and comprehended. *The purest ornaments are founded upon some common plan, or are subject to the same common rule, while they appear in many and varied forms.* Yet all the laws which govern the production of ornament are not understood, nor does every member of every successful design occupy its position in obedience to a law known to the producer, for judgment has to decide in many difficult cases; nevertheless it is manifest that knowledge is essential to the creation of the beautiful, as we never find good ornament produced in the absence of great knowledge. AOD 17. 44. pont, (Kiemelés tőlem – G. P.).

⁷²² (...) the ground being wholly covered with ornament (...). AOD,183. Az ábrázolás stílusát Durant párhuzamba állítja Owen Jones" 1851-es *Winged Thoughts (Szárnyas gondolatok)* című könyv illusztrációjával. Durant 15. A könyv Jones közös munkája volt Mary Ann Bacon költőnővel, aki a nyomatokhoz melyek madarakat ábrázoltak verseket írt. A könyv borítóját és egy kromolitográfiát Owen Jones a többi illusztrációt C. L. Bateman készítette. Dresser *Knowledge is Power* ábrázolását fenomenológiai szempontból Kirves elemzi; Kirves, Martin: *Ornament als Erkenntnisform. Die epistemische Entwurfstheorie der South Kensington*. 2012.

elkészítéséhez⁷²³. Ahhoz, hogy jobban el lehessen sajátítani ezt a díszítési módot Dresser túllép a növényi példákra és az ablakon látható jégvirágok *kristályos*⁷²⁴ formáit javasolja mintaként:

A kompozíció e formájának *analógiája* az üvegre kristályosodott víz, az ablakon lévő jégvirág, és nem a növény bármely része.⁷²⁵

Ezek a Knowledge is Power jelmondatot illusztráló és analógiát közvetítő kristályos fagyott formák azért is jelentősek, mert a saját munkamódszerét, inspirációs élményét is egy ilyen emlékhöz köti. Ezt az eseményt többször említi, először az 1874-76 között megjelent *Studies in Design* második fejezetében, amelyben a díszítés létrehozásának háttéréről ír:

(...) De az a hatás, amelyre külön felhívnom a figyelmet, közelebb áll az ihlethez, és csak a szorgalmas és haladó tanuló tapasztalja meg. Időnként minden igazi művész sajátos, ám sajnos múló *erőre* tesz szert, amely egy időre felsőbbrendűvé teszi őt közönséges énjénél. (...) Nem tudom eléggé hangsúlyozni a díszítőművész számára, hogy mindig új ötleteket kell keresnie, és arra kell nevelnie az elmét, hogy új formákat vagy formakombinációkat lásson mindenben, amin a szem megpihenhet. (...) Még olyan dolgok is, amelyeket ismerünk, egy adott időpontban új aspektusban jelenhetnek meg, és így olyan ötletet adhatnak, amely értékes lehet: így körülbelül

⁷²³ Itt érdemes megjegyezni, hogy a fentebb ismertetett *Knowledge is Power* ábra sarkain jól megfigyelhető a mikroszkóp által felnagyított sarkok motívuma. Waenerberg említi, hogy Haeckel és Dresser mikroszkópot is használt a természeti formák dekoratív mintáinak felkutatására. Waenerberg, 159-160.

⁷²⁴ A *kristályos szerkezet*, mint *alaplínia* képviselő szimmetrikus és dekoratív vázszerkezet Dresser sok kortársánál felmerült. A korábban említett Glaisher szerzőpáros 1857-ben publikálta a díszítőművészetben felhasználható hókristályokról szóló tanulmányát, lásd 415. lbj. Ernst Haeckel (1834-1919) német zoológus-filozófus és Dresser pályakezdése egybeesett, hiszen Haeckel Jénában 1854 körül már kutatta a Radiolariák (Sugárállatkák) szimmetrikus „kristályos” váz szerkezetét, amelyben ő is felfedezte a *Unity in Variety* gondolkörét. Haeckel ekkor még Goethe hatása alatt álló gondolkodását, a darwini evolúcióval vetette egybe, amelyet szintén az egységes alapforma kibontakozásaként értelmezett. Haeckelre hatással volt ezen a téren mestere a vitalizmust is képviselő Johannes Peter Müller (1801-1858), aki közvetlen kapcsolódást jelent a romantikus tudományokhoz, valamint Haeckelnek a kristályos alapformákról vallott nézetei kialakulásához. Haeckel díszítőművészetben is felhasznált crystallográfiájáról lásd: Breidbach 2006/B.; Breidbach, Olaf: *Visions Of Nature The Art And Science of Ernst Haeckel*. Prestel, Munich – Berlin – London – New York, 2006 111-113, 167-183, a kristályos lélekről; 277-284. A kristályos formákat illusztrációval is szemlélteti az archetipusos gondolkodást képviselő francia építész Ruprich-Robert (1820-1887) a *Flore ornementale*-ban. „És minél bonyolultabbak a megfigyelésünk tárgyai, annál inkább meg vagyunk győződve arról, hogy egy hatalmas, egyedi akarat alkotta meg őket. Röviden, már most láthatjuk, hogy az ásványok és főként a kristályok inspirálják a díszítőművészeket.” (En définitive, on peut déjà remarquer que dans les minéraux, dans les cristaux principalement, l'ornemaniste peut trouver des inspirations). Ruprich-Robert, Victor: *Flore ornementale. Essai sur la composition de l'ornement, éléments tirés de la nature et principes de leur application*, Paris, Dunod, 1866-1876, 63.

<https://books.google.hu/books?hl=hu&id=iLEzAQAAIAAJ&q=trouver+des+inspirations#v=onepage&q&f=false> (Utolsó letöltés: 12/29/2024). Illusztrációja követi Glaisher és Semper hókristály ábrázolását. Az 1800 körüli időszakban kristályok szerkezetének közös alapformáját kutatta René Just Haüy (1743–1822), a „kristallográfia atyja”, akinek 1801-ben jelent meg 5 kötetes *Traité de minéralogie*, című összefoglaló munkája.

⁷²⁵ This form of composition has its analogue in water crystallized on glass, as the frost on the window, rather than in any portion of the plant. AOD, 184.

tizenhét évvel ezelőtt vázlatokat készítettem a fagyról, amelyet télen általában szobáink ablakain látunk; de csak nyolc évvel később vettem észre ezekben a vázlatokban egy új díszítési stílust-lásd a XIX. és XXXIV. táblákat.⁷²⁶

A fentebbi idézetben említett tizenhét évvel korábbi élmény időpontja 1856-57 körülre tehető mivel a *Studies in Design* 1874-76 között íródott. Ez tehát azt jelenti, hogy a természeti formák inspirációjára épülő alkotási módszert legkorábbi előadásainak, vagyis a disszertáció 3.2-es fejezetében tárgyalt A tudomány és a díszítő művészet kapcsolatáról (*On the Relation of Science and Ornamental Art*, 1856) és a 3.3-as fejezetben ismertetett A művészetre alkalmazott botanika (*Botany as adapted to the arts*, 1857-1858) megírása óta alkalmazta. Az 1856-57 körül átélt inspirációs élmény tehát nyolc évvel később, vagyis 1864 körül tudatosult benne, amikor új díszítési stílusként kezdte alkalmazni. Dresser első művészetelméleti művét 1862-ben jelentette meg (*The Art of Decorative Design*) tehát az 1862-1864 közötti időszakban az életmű fordulópontján, amikor az addigi botanikus pályát feladva tervezőművészként dolgozott tovább.

1875-ben egy másik leírást is közre adott melyben az ihletettség élményéről alaposabban számolt be⁷²⁷:

(...) De a hatás, amelyre szeretném felhívni a figyelmet, közelebb áll az inspirációhoz, és egy számomra ismeretlen forrásból származik. (...) Éreztem, hogy olyan nyugtalanság szállt meg, amelynek mostanra megtanultam megismerni a természetét. Több ceruzát fogtam, és egy csomó sima papírt tettem az asztalomra, és rajzolni kezdtem, amikor a legkisebb erőfeszítés nélkül, aminek tudatában voltam, és anélkül, hogy tudomásom szerint bármilyen irányítást gyakoroltam volna a ceruzám felett, olyan gyorsan és olyan mennyiségben születtek új és *életerővel teli*, de gyakran külön formák és kompozíciók, amelyek megdöbbentettek. Hajnali két órakor már sok papírlapot megtöltöttem rajzokkal, és fáradtnak éreztem magam, ezért visszavonultam a szobámba. Nem tudtam azonban lerázni magamról ezt a különös hatást: így hát elővettem a

⁷²⁶ (...) But the influence to which I would call special attention is more nearly allied to inspiration, and is that which the diligent and advanced student alone experiences. At times every true artist is the subject of peculiar yet, unfortunately, transient *power*, which for the time renders him superior to his common self. (...) I cannot too strongly urge upon the ornamentist the necessity for ever seeking new ideas, and for training the mind to see new forms, or combinations of shapes, in everything that the eye can rest upon. (...) Even things with which we are familiar may at a particular time present themselves in a new aspect, and thus furnish an idea which may be of value: thus about eighteen years since I made sketches of the frost which we commonly see on the windows of our rooms in winter; but it was eight years later that I perceived in these sketches a new style of ornament,—hence we have Plates XIX. and XXXIV. SID.3. Az idézetben szereplő ablak felületen látható jégvirág stilizált ábrázolása a középső mezőt felnagyító verziójában szerepelt a POD-ban is lásd: **78. kép**.

⁷²⁷ Dresser, Christopher: *On the production of ornament under the influence of quasi-inspiration*. (A tulajdonképpen ihlet hatására megalkotott ornamentikáról.) *The Warehousemen and drapers' trade journal*. London, Judd And Co. (July,3.) 1875, 340-341. 1875.

zsebemből egy köteg levelet, és mintákat rajzoltam arra a sima papírra, ami rendelkezésemre állt. Másnap reggel még mindig hatott rám, de már gyengült, és bár volt eredetiség abban, amit aznap csináltam, estefelé sok olyan elemet lehetett felfedezni a munkáimban, amelyek inkább a tudásból, mint az ihletből származó dolgokból eredtek (...) ⁷²⁸

Ebben a kétoldalas szövegben Dresser, az inspirációs erő hatására átélt rövidebb és egy hosszabb élményét, melyet több napon át tartó folyamatként ír le szintén 1862-1864 körülre datálja és a leírást ismét az ablakon megjelenő jégvirágok motívumának említésével zárja ⁷²⁹. Utóbbi stilizált ábrázolására és fal vagy üveglablakdíszítő mintaként való alkalmazására több példát is találunk az életműben (**78. kép, 79. kép** ⁷³⁰).

A fentebbi idézet az ihletettséget leíró mondataiból érezhető, hogy egy olyan életerővel (*vigorous*) teli erő fogalmat érzékeltet, amely a művész tudatos tevékenységét uraló különleges állapotot elevenít fel. Dresser számára tehát ez az erő (*Power*) fogalom az, ami uralja az ebből táplálkozó tudást (*Knowledge*), amely majd a tervező munka során ennek következtében alkalmazza az inspirációs hatást. Dresser jelmondata tartalmazza művészetelméletének fő esztétikai összetevőit, vagyis az "Igazság, szépség és erő" fogalmakat. Ez utóbbiak stilizált motívumait dolgozószobája ajtajára festette, dekoratív

⁷²⁸ (...) But the influence to which I would call special attention is more nearly allied to inspiration, and is derived from a source which to me unknown. (...) I felt an influence coming over me of which now I have learned to know the nature. Pointing a number of pencils, and placing on my table a quantity of smooth paper, I commenced to draw, when, without the least effort of which I was conscious, and without exercising, so far as I know any control over my pencil, forms and compositions which were new and *vigorous*, yet often eccentric, were produced with such rapidity, and in such quantities as astonished me. At two o'clock in the morning I had filled many sheets of papers with drawings, and feeling fatigue, retired to my chamber. I could not, however, shake off this strange influence: so taking a bundle of letters from my pocket, I drew patterns on whatever plain paper they furnished. (...) The next morning the influence was on me still, but it was waning, and although there was originality in what I that day did, towards evening there were in many elements discoverable in my works which resulted more from knowledge than from anything analogous from inspiration (...). Dresser, Christopher: *On the production of ornament under the influence of quasi-inspiration*, *The Warehousemen and drapers' trade journal*. London, Judd and Co. (July,3.) 1875, 340-341. (Kiemelés tőlem – G. P.). Halén 1988-as cikkében az 1972-ben felfedezett Ipswichi mintakönyv vázlataiban vélte felismerni a fentebb említett ihletett állapotban levél kötegekre készült Dresser vázlatrajzokat, melynek készülési idejét a fentiekkel összhangban 1864 körülre datálta. Halén az 1987-ben felfedezett Fewster mintakönyv rajzait állítja párhuzamba az addig ismert egyetlen mintakönyv, vagyis az Ipswich-mintakönyv vázlataival. A Fewster mintakönyvben látható a *Truth Beauty Power* motívum 1867 körül készült vázlata is. Halén 1988b 2-8. Halén az Ipswichi hagyatéknak első rajzainak készülését később 1862-64 körülre datálta és a vázlatrajzok későbbi megvalósulását látta az *Art of Decorative Design* illusztrációiban és a *Studies in Design* kromolitográfiáiban. Halén 1993, 24.13. ábra, 25.

⁷²⁹ On the production of ornament under the influence of quasi-inspiration. 340-341.

⁷³⁰ Az 1874-76-os *Studies in Design*-ban dekoratív frízként, lehetséges falmintaként írja le a fagy motívumot és ennek illusztrált változatait is közli; (SID 1874-76, XIX és XXXIV. tábla). Az 1886-ban megjelent *Modern Ornamentation*-ben gótikus üveglablak díszítő motívumaként ábrázolja a stilizált fagy motívumot, amely növényi ornamentikára is emlékeztet. A díszítő motívum leírásánál hangsúlyozza, hogy nem történelmi stílusok, hanem az üveglablakon látott téli fagy adta a mintát. Lásd: **79. kép**. Dresser, Christopher: *Modern Ornamentation, Being a Series of Original Designs: For the Patterns of Textile Fabrics, for the Ornamentation of Manufactures in Wood, Metal, Pottery, &c.: Also for the Decoration of Walls & Ceilings and Other Flat Surfaces*. B. T. Batsford, London, 1886. Plate 20.

https://play.google.com/store/books/details/Christopher_Dresser_Modern_Ornamentation_Being_a_S?id=KY7AQAAMAAJ&pli=1 (Utolsó letöltés: 12/22/2024)

mintával (*ornamental device*) kiegészítve, jelképként kezelte, később gyakran ábrázolta, és magát a mottót műtárgyakban is megvalósította. Ennek a mottónak volt kivonata a fentebb már említett Knowledge is Power jelmondat kromolitográfiával történő ábrázolása az 1862-ben publikált AOD befejező részében, ami véleményem szerint az inspirációs erő ábrázolásának kristályos formájaként is értelmezhető (77. kép).

Az 1870-es évek összefoglaló művészetelméleti munkájában a *Principles of Decorative Design*-ban 1873-ban így írt az "Igazság, szépség és erő" mottó kapcsán:

Ebben a fejezetben elsősorban az *Igazságról*, a *Szépségről* és az *Erőről* kell beszélnem. Már régen olyan mély benyomást tett rám az a gondolat, hogy az igazi művészeti elveket ez a három szó olyan tökéletesen kifejezi, hogy egy díszítőelemben foglaltam őket, amelyet a dolgozószobám ajtajára festettem, hogy mindenki, aki belép, megismerhesse azokat az elveket, amelyeket műveimben igyekeztem kifejezni.⁷³¹

Majd ezek után rátér az erő (*Power*) fogalom értelmezésére, amely alátámasztja a fentebbiekben idézet inspiráció élmény erő fogalmát:

Erő. – Most egy nagyon fontos művészeti elemet vagy elvet vizsgálunk meg, mert ha hiányzik bármely kompozícióból, akkor erőtlenség vagy gyengeség az eredmény, amelynek megnyilvánulása nem kellemes. Milyen erővel törnek ki a növények a földből tavasszal! Milyen erővel fejlődnek a rügyek ágakká! (...) Az erő komolyságról is tanúskodik; az erő energiát jelent; az erő magában rejtje a győztest. Kompozícióinknak tehát erőteljesnek kell lenniük. (...) Nem fognak hinni nekünk, ha nem mondjuk ki igazságainkat erővel; az igazságot tehát szólaltassuk meg erő, és a szépség formájában*.⁷³²

Az idézet végén egy illusztrációval kiegészített lábjegyzet található, amely az erő fogalmat összekapcsolja az életerővel és annak művészi ábrázolhatóságával:

*Ebben a fejezetben egy új utakon járó vázlatot adtam meg (12. ábra), amelyben főként az erő, az energia, az erőhatás vagy az *életerő* egyetlen gondolatát igyekeztem megtestesíteni; és ennek érdekében olyan formákat ábrázoltam, amelyeket a tavaszi bimbók kipattanásakor látunk,

⁷³¹ In this chapter I have to speak primarily of *Truth, Beauty, and Power*. Long since I was so fully impressed with the idea that true art-principles are so perfectly manifested by these three words, that I embodied them in an ornamental device which I painted on my study door, so that all who entered might learn the principles which I sought to manifest in my works. POD, 18.12. ábra. Lásd: 80. kép. Korábban ennek a kötetnek a nagy része már megjelent a *Technical Educator* nevű folyóiratban: 1870-72 között. Halén 1993,12.

⁷³² *Power.* —We now come to consider an art-element or principle of great importance, for if absent from any composition, feebleness or weakness is the result, the manifestation of which is not pleasant. With what power do the plants burst from the earth in spring! With what power do the buds develop into branches! (...) Power also manifests earnestness; power means energy; power implies a conqueror. Our compositions, then, must be powerful. (...) We shall not be believed if we do not utter our truths with power; let truth, then, be uttered with power, and in the form of beauty*. POD 17.

amikor a növekedés energiája a legnagyobb, és különösen olyanokat, amelyeket a dús trópusi növényzet tavaszi növekedésekor láthatunk; ugyancsak használtam azokat a formákat is, amelyeket a madarak bizonyos csontjain láthatunk, amelyek a repülés szerveihez kapcsolódnak, és amelyek a nagy erő benyomását keltik bennünk, valamint azokat, amelyek bizonyos halfajok erőteljes hajtóuszonyain figyelhetők meg.⁷³³

Ez az összefoglaló mondat felidézi a tíz évvel korábban írt *The Art of Decorative Design*-ban a pálmalevelek kapcsán megemlített erős életerő (*strong vital power*) megnyilvánulását, amely szintén a rügyek tavaszi kihajtásához köthető és az életerő maximumát, melyet összekapcsol az élet vonalának (*line of life*) ábrázolásával.⁷³⁴ Azonban itt kiterjeszti a fogalmat, hiszen az életerő (*vigour*) működésének megnyilvánulását a növényi (rügyek) és az állati (madarak, halak csontjai) szféra területére is érvényesnek tartja.

A fenti idézetben említett vázlat illusztrációját is mellékelte (80. kép) az életerő szerves és szervetlen formákat egységében kezelő grafikai ábrázolásának közvetlen példjaként. Az ábrán látható absztrakt-stilizált formák ugyanis egyszerre képviselik a szerves növényi és állati csontokat ábrázoló ornamentikát (83. kép részlete) valamint az ablaküvegen látott jégvirágok szervetlen kristályos szerkezetére emlékeztető motívumokat (77. kép részlete). Az életerő gondolatát összegző ábrázolás összetevőiként említett rügy, madárcsont és haluszony hasonlat további vizuális és műfaji bővítését találjuk az 1867-es Wedgwood (65. és 81. kép) kerámiákon. A vitális szimbolika előzményét felfedezhetjük az ablaküvegen látott kristályos fagyot, vagyis 1862-es *Knowledge is Power* mottót ábrázoló kromolitográfia központi mezőjén (77. kép részlete). Ez utóbbi tehát a fentebb idézett inspirációs élménynek az illusztrációjaként értelmezhető, melyet 1862-64 közöttre tehetünk. Ezek a komplex vitális motívumok a korábbiakban ismertett (Pugin hatását is mutató) mondatszalagos vázaterveken is jelen voltak (28. kép). A dekoratív fríz mintákhoz készült kromolitográfiákon is megtalálhatóak az 1876-os *Studies in Design* táblái között ahol a III.-as tábla felső részén (83.

⁷³³ *I have given in this chapter an original sketch (Fig. 12), in which I have sought to embody chiefly the one idea of power, energy, force, or *vigour*; and in order to this, I have employed such lines as we see in the bursting buds of spring, when the energy of growth is at its maximum, and especially such as are to be seen in the *spring growth of a luxuriant tropical vegetation*; I have also availed myself of those forms to be seen in *certain bones of birds* which are associated with the organs of flight, and which give us an impression of great strength, as well as those observable in the *powerful propelling fins of certain species of fish*. POD 17. (A* jelzés az eredetiben is így szerepel. A kiemelés tőlem – G. P.).

⁷³⁴ AOD,98. Lásd a disszertáció 3.2.3. fejezet 262-263.lbj-t a *line of life* Semper és Dresser kapcsán való összevetését. Waenerberg, Dressert a növényi fejlődés legnagyobb vitalitást képviselő kezdeti fázisának ábrázolása terén Viollet le Duckel és Le Maouttal állítja párhuzamba Waenerberg, 160-161. Haeckel hatással volt a századfordulón a Jugendstilhez tartozó Hermann Obrist (1862-1927) szobrászra, akinél a rügy, mint központi motívum szerepelt, valamint Goethe műveit tanulmányozta, illetve a századfordulón a romantikus természetfilozófia vitalista hatás alá került. Waenerberg, 163-167. Érdekes egybeesés, hogy Goethe számára is a pálmalevél jelentette a kiindulópontot, a megnyilvánuló növényi természet leírásakor a padovai botanikus kertben még a palermói Ős növény élmény előtt. Lásd még: Breidbach 2006/A, 132-139.

kép és részlete) a vitális energiát ábrázoló rajz stilizált madárszárny motívumai **(80. kép)** mellett, a már az 1860-as évek első felében felvetett hangskála szimmetrikus motívumai is felfedezhetőek **(69. kép). (II. Tábla)**

A vitális növényi és madárszárny motívumokat egyesítő *Truth Beauty Power* jelmondatot tartalmazó embléma a POD 1873 könyvborítóján is megtalálható **(82. kép)**. A legkomplexebb kidolgozottságot azonban a két 1867-ben készült Wedgwood vázán és palackon találjuk. **(65. és 81. kép)**. A 81. képen látható palackon ismét felfedezhetjük a korábban már elemzett zenei-esztétikai díszítő motívumok párhuzamát is a stilizált madár figura felső része ugyanis egy vonalkázott szétnyíló szimmetrikus zenei skálát jelképező apró sugárirányú vonalakkal kombinált mezőben végződik **(81. kép részlete)**, ahogy az az anthemion motívumnál látható volt.**(69. kép)**.

A másik Wedgwood váza díszítése egyszerre tartalmazza az alsó félkörös mezőben a szimmetrikus zenei skálát jelképező apró sugárirányú vonalakkal kombinált indítást **(65. kép részlete)** majd a fő mezőben a madár/halcsontok vitális energiát kifejező ugyanakkor kristályos szerkezetként stilizált motívumai láthatóak **(65. kép)**. A vitális motívumok tehát több műfajban (grafika, ornamentika, mint design, vagyis faldíszítő fríz és ablaküveg tervrajz, kerámia, könyvborító) évtizedeken át megjelennek az életmű átmeneti (1867 körülől) és az azt követő tervezőművészeti szakaszában, vagyis 1873-tól, így kiteljesítve művészi tevékenységében az életmű első tehát art botany szakaszában (1854-62) felvetetteket **(84-85., 88. kép)**.

Ezek a vázák, díszes faldíszítő minták, üveglakterveken tehát a fentiekben ismertetett vitális erőfogalmat szimbolizáló ornamentális emblémák egy új absztrakciós szintet képviselnek. Ez az erő típus egyaránt átjárja a szerves növényi és a szervetlen kristályos világot. Az 1860-as évek kortárs művészetében nem találni hasonló típusú ábrázolásokat.

Dressernek az 1800 körüli időszak vitalista hatásait és idealista morfológiáját közvetítő szerepéről – amely művészetelméleti álláspontjának szerves része – és az ehhez kapcsolódó tisztán ideális ornamentikáról az utolsó fejezetben adok alaposabb áttekintést.

4.4.2. Tiszta Ideális Ornamentika. Pure Ideal Ornament. (Ornamentation considered as High Art 1871)

A tisztán ideális díszítés az, ami a legmagasztosabb, mivel teljes egészében a lélek alkotása; teljes mértékben az elme megtestesülése a formában (...) ⁷³⁵

8. *Az élet vonala* különös figyelmet érdemel. Semmi sem olyan kellemes, mint az erős életerő megnyilvánulása, és az ilyen gondolatokat könnyen elő lehet hívni a vonalak egy bizonyos osztályával. ⁷³⁶

A disszertáció előző fejezeteiben a Dresser által kidolgozott újfajta ornamentika felfogás különböző összetevőit vizsgáltam. Azonban ezek a fő irányok egy új típusú az ornamens tudományos – elsősorban botanikai – háttérrel rendelkező, ugyanakkor az 1800 körüli romantikus tudományok jellegzetes fogalmait (*hieroglifa, kristályos szerkezet, alapforma, vitális erő*) is hordozó ornamentikához vezetnek. Az alábbiakban ennek az újfajta tisztán ideális ornamentikának (*pure ideal ornamnet*) újdonságát és premodern absztrakciós „képességét” ismertetem.

Dresser az 1871-es *Ornamentika, mint magas művészet* ⁷³⁷ címmel publikált előadásának szövegében, amely felfrissíti az AOD-ban a díszművészet fokozatairól leírtakat ⁷³⁸ így ír az ábrázolás ideális fokozatáról:

3. Azok a művek a legnemesebbek, amelyek a legteljesebb mértékben szellemi eredetűek, feltéve, hogy az elme lenyomata, amelyet hordoznak, szent és tiszta.
4. A képzőművészet a legmagasabb fejlettségi fokon csak az idealizált valóság ábrázolásával képes szimbolizálni a képzeletet vagy az érzelmeket. ⁷³⁹
5. Az igazi díszítés *tisztán szellemi eredetű*, és csak szimbolizált képzeletből vagy érzelmekből áll. Ezért azt állítom, hogy a díszítés nemcsak szépművészet, hanem magas művészet (High

⁷³⁵ AOD 41.

⁷³⁶ 8. The *line of life* is worthy of special consideration. Nothing is so pleasing as the manifestation of a strong vital power, and the thought of such can readily be called forth by a certain class of line. AOD 98.

⁷³⁷ Dresser, Christopher: *Ornamentation considered as High Art*. Journal of the Society of Arts, 19, (951) 1871, 217-26, A folyóiratban megjelent az előadás (217-221. o.) és az utána lezajlott vita teljes leírata is (221-26.o.). A későbbiekben pedig a témát megvitató olvasói levelek is megjelentek. Journal of the Society of Arts, 19 (955) 1871,326-327. Journal of the Society of Arts, 19 (956) 1871, 352-353.

⁷³⁸ Chapter III.: Grades In Decorative Art. AOD 34-41. A négy fokozat: utánzó (imitatív), stilizáló, természet által sugallt gondolati és a tisztán ideális. Az utóbbiról: „21. A tisztán ideális díszítés az, ami a legmagasztosabb, mivel teljes egészében a lélek alkotása; teljes mértékben a szellem megtestesülése a formában (...)” (21. Purely ideal ornament is that which is most exalted, it being wholly a creation of the soul; it is utterly an embodiment of mind in form, (...) AOD 41.

⁷³⁹ Dresser megkülönbözteti a hagyományos képző (*pictorial art*) és a díszítő művészetet, amely az ornamentikát alkalmazza (*ornamental art*), fontos hangsúlyozni, hogy Dresser véleménye szerint a pictorial art-hoz képest a díszítő művészet célja, hogy olyan művészi formában fejezzon ki gondolatokat, amire a (többi) művészeti ág nem képes.

Art), sőt, még a képzőművészek által gyakorolt művészetnél is magasabb művészet, mivel teljes egészében szellemi eredetű.⁷⁴⁰

Az 1862-ben írt AOD-ban már alkalmazta a tisztán szellemi eredetű stilizált díszítés (*purely ideal or conventional ornament*) fogalmát:

19. Bármely virágról alkotott mentális elképzelés természetének kellő megfontolásával lehetséges, hogy azt tisztán ideális vagy stilizált díszítésben sugalljuk (...)⁷⁴¹

Ehhez kapcsolódóan ismét az AOD egyik illusztrációját érdemes felidézni, ahol a virág ábrázolásának hagyományos és tisztán ideális ábrázolását egymás mellett láthatjuk. **(86. kép).** A két ábrázolásmód közül, az utánzásra (imitatív, mimetikus művészet) támaszkodó ábrázolásmódon túl lépőről így ír:

20. (...) és a díszítés, amely ezt sugallja, mégsem pusztán utánzás (II. tábla, 6. ábra, és III. tábla, 1., 2. és 3. ábra); hanem lehet módosított és átalakított, a művész elméjébe öltöztetett, és mégis elég jellegzetes ahhoz, hogy felkeltse a kívánt gondolatot.⁷⁴²

Dresser itt tehát túllép a mimetikus művészetek körén melynek eléréséhez az általa képviselt ornamentika típust vagyis az anithistorizáló irányt jelöli ki. Azonban Dresser ismét egy újabb az 1800 körüli romantikus tudományokban kedvelt fogalommal él, amikor ezt a „transzcendentális” ornamentikát jellemzi, és a *hieroglifához* hasonlítja:

A képzőművészet az, ami a forma és a színek segítségével kellemesen hat a szenvedélyekre, az értelemre vagy a lélekre. A díszítőművészetről azonban azt állítom, hogy nem egyszerűen művészet – nem pusztán képzőművészet - hanem magas művészet. Mi tehát a magas művészet? *A magas művészet a szépség tanító hieroglifája.* Olyan szimbolizált képzet vagy érzelem, amely valamilyen erkölcsi tanulság megtanítására vagy valamilyen fontos igazság lenyomatára szolgál.⁷⁴³

⁷⁴⁰ 3. That those works which are most fully of mental origin, provided the impress of mind which they bear is holy and pure, are those which are most noble. 4. That pictorial art can, in its highest development, only symbolise imagination or emotion by the representation of idealised reality. 5. That true ornamentation is of *purely mental origin*, and consists of symbolised imagination or emotion only. I therefore argue that ornamentation is not only fine art, but that it is high art, and that it is, indeed, even a higher art than that practised by the pictorial artist, as it is wholly of mental origin. Ornamentation, 219.

⁷⁴¹ 19. By duly considering the nature of the mental conception of any flower, it is possible to suggest it in a purely ideal or conventional ornament (...). AOD, 32.

⁷⁴² 20. (...) and yet the ornament which suggests it be far from a mere imitation (Plate II., fig. 6, and Plate III., figs. 1, 2, and 3); it may be modified and adapted, and clothed in the mind of the artist, and yet be sufficiently characteristic to awaken the desired thought. AOD 33.

⁷⁴³ Fine art is that which affects the passions, intellect, or soul pleaurably, by the aid of form and colour. But I claim for ornamentation that it is not simply art—that it is not fine art merely—but that it is high art. What, then, is high art?

A hieroglifába sűrített ornemens absztrahált képiségének jelentőségét, transzcendentális jelként való alkalmazhatóságát az 1800 körüli időszakban többen felismerték és a természetet leíró művekkel hozták összefüggésbe (Goethe; von Martius kapcsán, Novalis vagy E.T.A.Hoffmann a természet eredeti hieroglifikus írását kutatva)⁷⁴⁴.

Véleményem szerint az Ősnövény archetipikus ábrázolásának keresése, ilyen értelemben, tehát mint absztrahált sűrített szimbólum, hieroglif motívumként is felmerülhet. Az 1800 körüli időszak kapcsolódási pontját képviseli az 1850 körüli időszakhoz – tehát Dresser generációjához – például Alexander Braun (1805-1877) akire nagy hatással volt Oken és Schelling. Braun vitalista és idealista morfológiát képviselő Ősnövény illusztrációjára Voigton keresztül Goethe hatott. Braun és Dresser Ősnövény ábrázolásának összefüggéseit a 3.4.5. fejezetben, illetve Schelling azonosságfilozófiájának hatását is képviselő Nees von Esenbeck és Dresser hieroglifikus természetértelmezésének összefüggéseit 3.3.1-es fejezetben ismertettem⁷⁴⁵.

Dresser a képző és ornamentális művészet kevert stílusához sorolja az egyiptomi díszítőművészetet és a 12. és 13. századi üvegablak díszítést, amelyek „köztes jellegűek a képi és a díszítőművészet között, mégis tagadhatatlanul egy igazi magas művészet illusztrációi”⁷⁴⁶. A tisztán ideális díszítőművészeti korszakok képviselői a görög és kelta, illetve az arab díszítés, utóbbi dialektusaival (mór, török)⁷⁴⁷ együtt. Ez utóbbiakban tehát az a közös, hogy a képzelet szimbolizált kivonatát és nem az imitativ módon idealizált művészetet képviselik. Dresser ezt a fejlődést az elme fejlődési folyamataként, tehát az absztraháló képességet hangsúlyozva írja le. Mindez az ornamentumba sűrített kivonatokban jelenik meg a díszítőművészet kezdeteinél, mint „az ember elméjének egyfajta természetes kiáramlása”⁷⁴⁸

High art may be said to be an instructive hieroglyph of beauty. It is symbolised imagination or emotion, such as is calculated to teach some moral lesson or impress some important truth. Ornamentation, 217. (Kiemelés tőlem – G. P.)

⁷⁴⁴ A témában lásd még: Klausmeyer, Bryan: *Spirale (Spiral)*. Goethe-Lexicon of Philosophical Concepts 1 (2021)1 99-112. <https://doi.org/10.5195/glpc.2021.22>.

⁷⁴⁵ Utóbbihoz lásd a 282-287-es lbj-eket.

⁷⁴⁶ (...) thus intermediate, as works, between pictorial and ornamental art, they are yet undeniably illustrations of a true high art (...). Ornamentation 218. Dresser az előadás során sokszor hivatkozik a School of Design-ban korábban őt tanító Richard Redgrave 1851-es Világkiállításról beszámoló „*Report on Design*”-ra ahol Redgrave véleménye hasonló volt az ornamentika és a hagyományos képzőművészetek terén valamint Redgrave is hasonlóan vélekedett a középkori üvegablakok szimbolikus funkciójáról (Ornamentation, 218). Dresser a neo-stílusok díszítőművészetét (neo-román, neo-reneszánsz) úgy értelmezte, hogy: „rosszul alkalmazott festőművészet, és nincs összefüggése az igazi ornamentikával”. (misapplied pictorial art, and has no association with true ornamentation.) Ornamentation, 220.

⁷⁴⁷ Ornamentation 218-219. Dresser tehát nyelvjárásokhoz hasonlítja egy fő stílus leágazásait, ebben követi az Owen Jones féle *Grammar of Ornament*-et.

⁷⁴⁸ (...) as a sort of natural outgoing of man's mind (...) Ornamentation, 219.

melyet a tervezőművész a növény vitális energiájával azonosulva közvetít⁷⁴⁹. Ezek az ornamensek olyan spirituális harmóniát képviselnek, amelyek tovább nem javíthatók, vagyis nem tartalmaznak harmóniát megtörő részeket, tehát a kompozíció egészét megtöri, ha bármelyik elemüket eltávolítjuk.⁷⁵⁰

Az előzőekben felvázolt ornamentika értelmezés jelentőségét az is mutatja, hogy olyan archetípusos ornamentikában gondolkozik, ami mindenki számára felismerhető és egyetemes szimbolikával bír. Ez a premodern, absztrakciót előkészítő látásmód véleményem szerint itt kapcsolódik az 1800 körüli nemzedék alapformákat kereső gondolkodásához.

Az előadás lezárásában kiemeli az ornamentika egyetemes nyelvének jelentőségét, amely képes világszerte az erkölcsi jót, igazat⁷⁵¹ képviselni, amely abban is megmutatkozik, hogy mindezt praktikus és mindenki számára hozzáférhető iparművészeti tárgyakon tudja közvetíteni⁷⁵².

Dresser ornamentika értelmezése itt tehát kibővül és előrevetít egy a jövőben reményei szerint megvalósuló új absztrakt ornamentikát.

Véleményem szerint ez az absztrakciós tendencia kiegészíthető Dresser vitális energiát szimbolizáló, kristályos formákban megjelenő inspirációs élményére épülő műtárgyként megvalósult vázájával **(65. kép)** és későbbi növényi formákat absztraháló, használati funkcióra redukáló iparművészeti tárgyaival. **(9. kép)**.

⁷⁴⁹ A tervező lelkének olyanná kell lennie, mint amilyen a növény életereje (...) The designer's mind must be like the vital force of the plant (...) AOD. 148.44. pont.

⁷⁵⁰ Ornamentation, 220.

⁷⁵¹ Ehhez kapcsolódóan a következő kifejezéseket használja: 'ornamentation as a high art must be *truthful, beautiful, and powerful* in expression' (a díszítésnek, mint magas művészetnek *igaznak, szépnek és erőteljesnek* kell lennie a kifejezésben). Ornamentation, 220. (Kiemelés az eredetiben) Ezzel kapcsolódik jelmondatának alapfogalmaihoz, lásd erről az előző 4.4.1-es Knowledge is Power, Dresser inspirációs élménye fejezetét.

⁷⁵² Az előadás befejezésében Dresser a középső viktoriánus korra jellemző kitétellel él, amikor a School of Design képzési programjára emlékeztető módon a gyakorlati megvalósítását emeli ki a design reformnak. Az előadás koncepciója ezen kívül jól illeszkedik azokhoz a törekvésekhez, amelyeket Keyser így értelmezett „a modern tudomány és az ősi bölcsesség összeegyeztetésére tett kísérlet, amelyet a művészetre és a formatervezésre alkalmaznak”. Keyser, 127.

5. KONKLÚZIÓK - ZÁRÓ GONDOLATOK

A disszertációban vizsgált két fogalmi mezővel (vitalizmus, idealista morfológia) kapcsolatos értelmezésekből több következtetés is levonható.

A romantikus természetfilozófia (*romantische Naturphilosophie*) 1800 körüli előretörése, részben továbblépést jelentett a felvilágosodás korabeli vitalizmuson. Az elmúlt évek kutatása (Reill, Jardine, Breidbach) feltárta, hogy a romantikus természetfilozófia a természet értelmezésének „másfajta nyelvét” alakította ki⁷⁵³, ugyanakkor felhasználta a vitalisták fogalmi készletét is⁷⁵⁴.

Azonban a fő célja törekvéseiknek az egységében látott univerzum megismerése, melynek működését nem mechanista erők játékanak, hanem magának az *egység* (szellemi, anyagi) megnyilvánulásának tekintik. Ebben véleményem szerint redukcionizmusuk vitalista összetevőkkel bírt. A vitalista formáló erők sokféleségét az egységes erő, vagyis természet és szellem egységének fogalma váltotta fel, ugyanakkor sok esetben az 1800 körüli időszakban még vitalista összetevőkkel is rendelkező ilyen értelemben a korábbi „vitalista tudományok” (geológia, botanika, kémia, fizika) eredményeiből indultak ki.

Az 1800-1850 közötti időszak hatásainak vizsgálata során fontos összetevőt jelent, hogy a jénai paradigma schellingi-goethei vonatkozásainak Angliában való megjelenése a romantikus tudományok hatásainak kibővülését jelenti. A transzcendentális morfológia Goethe transzcendentális, és kutatásom szempontjait tekintve elsősorban transzcendentális botanikai morfológiáját Dresser saját vitalizmus fogalmának meghatározásakor is említett Carpenter⁷⁵⁵ és ideális növényének (*ideal plant*) leírására ható McCosh⁷⁵⁶ közvetítette. A transzcendentális anatómia/morfológia fő jellemzője, hogy természetkutatásának módszerét tekintve holisztikus és intuitív volt, amikor a természetet mozgató erőket kereste és mindezt esztétizálva fejezte ki⁷⁵⁷. Utóbbi felsorolásban szereplő jellemzők érvényesek Dresser ideális

⁷⁵³ Reill, *Vitalizing Nature*, 2005, 200. Breidbach a romantikus spekulatív tudományokat (pl. Hegel és az őt befolyásoló goethei metamorfózis tan), az 1800 körüli természettudományos törekvések kiegészítőjének tekinti és hatásukat a XIX. század közepéig jelentősnek tartja. Breidbach/A, 2006, 214-216.

⁷⁵⁴ A XVIII. századi eredményeket a szerves élet erőivel kapcsolatban (Haller, Wolff, Blumenbach, Erasmus Darwin) a romantikus tudomány és az idealista természet filozófia egyaránt átveszi, továbbfejleszti ismeretelméleti, metafizikai háttérrel egészíti ki.

⁷⁵⁵ PMB, 229.

⁷⁵⁶ UIV, 34.

⁷⁵⁷ Rehbock véleménye szerint a romantikus tudományok egység kereső tevékenységét a transzcendentális anatómia is alkalmazta és esztétizálta költői módon fejezve ki magát. Rehbock 1990, 158. A transzcendentális anatómia/morfológia esztétizáló szándékához véleményem szerint Turpin *Ősnövénye* (1804) (**1. kép**), Richard Owen

növény fogalmának összetevőire, de kiemelendő, hogy a háttérerőt a vitalizmus panteisztikus életerejeként (*universal vital force*) értelmezte, melyet a növényekben (majd kibővítve a kristályos és állati létformákban) keresett. Ennek az életerőnek (*centrifugal vital force*) a tulajdonságait pedig szintén az 1800 körüli transzcendentális botanikai morfológia, elsősorban Goethe *centrifugális-centripetális erők* fogalompárjára épülő botanikai filozófiája befolyásolta. Az ideális növény olyan egységkereső *alapformát* jelent Dresser esetében, amelynek metamorf struktúrája minden részében azonos ugyanakkor „e részek mindegyike szinte végtelenül sokféleképpen módosul”⁷⁵⁸ valamint az egész növényvilág egymásba alakuló képességgel is bír hiszen „egy magasabb rendű növény kezdetleges állapota egy alacsonyabb rendű növény végső állapota”⁷⁵⁹.

Mindez az egységkeresés bővíthető, hiszen a metamorfózis fogalma – ahogy az 1800 körüli időszakban Reichenbachnál⁷⁶⁰, Haüy-nél⁷⁶¹ és az 1850 körülben Dresser mestereinél Puginnál, Sempnernél is történt – kiterjeszthető az ásványi szintre is, mivel a „növények sejtjeiben gyakran találhatók kristályok (...)”⁷⁶² és „A Cékla gyökér (14. ábra) sejtjei is tartalmaznak konglomerátum kristályokat. Ezek a kristályok hajlamosak összekapcsolni a növényit az ásványi birodalommal.”⁷⁶³ **(87. kép)** Ehhez az idealista morfológiából érkező metamorf kristályos formához kapcsolódik az életerőnek a létfontosságú erőt (*vital force*) energiaként megőrző szerepe⁷⁶⁴, amely Dresser növényi és állati morfológiával analóg kristályos forma adta inspirációs élményét, vagyis az általa keresett művészi alapformának a típusát is meghatározta⁷⁶⁵ **(28. kép, 77. kép, 80. kép, II. Tábla).**

Az 1800 körüli időszakhoz vezető kapcsolódási pontok kutatása alapján azonban több irány is kirajzolódott. Ezek között megemlíthető, az egység (*unity*) fogalmának a goethei-schellingi hatását is közvetítő Nees von Esenbeck neve - aki a romantika „hieroglif” gondolkodását is képviseli, ahogy véleményem szerint utóbbi Turpinnál is kimutatható irány;

archetipikus gerincesének rajza (1848) **(47. kép)** lehet kiindulópont, de késői következményként Haeckel monista világgképének illusztrációját adó *Kunstformen der Natur* (1899-1904) is megemlíthető.

⁷⁵⁸ And each of these parts has an almost infinite variety of modifications (...). UIV. 38. pont, 42.

⁷⁵⁹ Thus, the rudimentary condition of a higher plant is the ultimate condition of a lower (...). UIV. 7. pont, 10.

⁷⁶⁰ Ludwig Reichenbach (1793–1879) botanikus és oritológus nézeteit, Carpenteren keresztül ismerhette meg Dresser, hiszen Carpenter említi (Carpenter 1850, 746.) Reichenbachot, aki a goethei morfológiát és metamorfózis tant valamint a mágnesesség és kristályosodás életerővel való kapcsolódását kifejtő nézeteket egyaránt képviselte.

⁷⁶¹ René Just Haüy (1743–1822) mineralógus egységes alapformát kutató krisztallográfiájáról való tudását McCosh közvetíthette Dresser felé. Lásd még a 482-483. lbj-eket.

⁷⁶² There are frequently crystals in the cells of plants (...). UIV. 4. pont, 6.

⁷⁶³ Also the cells of the Beet-root (Fig. 14) contain conglomerate crystals. These crystals tend to link the vegetable with the mineral kingdom. UIV. 6. pont, 6.

⁷⁶⁴ PMB, 232.

⁷⁶⁵ AOD, 184.

mindkettőjük hatása Dresserhez mesterén Lindleynek keresztül jutott el⁷⁶⁶. Dresser színeket és zenei hangokat összekapcsoló ornamentikájára Tyndall volt hatással, aki Chladni és Ørsted felé jelent kapcsolódási pontot. Dresser kortárs tudományos felfedezésekre reagáló „modern” vitalizmusára hatással volt Carpenter (transzcendentális anatómia) és Faraday, akinek mestere Davy kapcsolódást jelent Coleridge-en keresztül a schellingi Naturphilosophie felé. Kémiai tudását, nyomdatechnikai tanulmányait Playfair (akinek mestere a vitalista kémiához is kapcsolódó Liebig), míg a homológiát képviselő nézőpontját Richard Owen alapozta meg, utóbbi mestere a transzcendentális anatómiát és így Carus és Goethe képviselő Green volt. Dresser mindezt művészi szempontból egy *alaplanta* (Unity) végtelen mintakészleteként (in Variety) értelmezi⁷⁶⁷.

Színelméletére a legjelentősebb hatással George Field (1777?-1854) volt, aki Thomas Taylor (1758-1835) neoplatonista köréhez jelent kapcsolódási pontot. Ez utóbbi hatás esetén érdemes felidézni a közvetett természetábrázolás problémakörét.

Barbara Keyser véleménye szerint a középső viktoriánus korszakban (1851-1879) tetten érhető a közvetett (*indirect imitation of nature*) és közvetlen természetábrázolás ellentéte. Ehhez érdemes hozzáfűzni, hogy a közvetett utánzás már Platónnál is evidencia volt, mint a *mimézis* lehetőségének és határainak elismerése; vagyis, hogy csak közvetetten képes a művészet bármit ábrázolni. Keyser véleménye szerint Thomas Taylor meghatározó volt a „közvetetten utánzó” művészet megerősödésében az angliai neoplatonizmus képviselői közül.⁷⁶⁸ Keyser az *artistic botany*-t a romantikus tudománynak számító *transzcendentális anatómiával* rokonítja, amely „a természet törvényeit Isten gondolataiként és a szépség örök alapelveiként kezelte”⁷⁶⁹ és amelyet a darwini evolúció elmélete tüntetett el. Felhívja a figyelmet arra is, hogy az ornamentika, a transzcendentális anatómia „segítségével” reagált Goethe, Schiller, Herder nevéhez köthető közvetett természetutánzás művészetre való alkalmazásának felhívására.⁷⁷⁰ Ehhez kapcsolódóan véleményem szerint nem hagyható figyelmen kívül a metamorfózis tanban kifejtett goethei idealista morfológia eidetikus irányultsága tehát szintén platóni kötődése. Dresser már első elméleti műveiben az 1857-es

⁷⁶⁶ Ahogy Lindleynek az 1800 körüli német spekulatív természetfilozófiákat összefoglaló (Schelling, Oken, Steffens, Kieser, E.M. Fries) és botanikai szempontokra is kitérő fejezetének (A spekulatív rendeződés módjairól; Of speculative modes of arrangement, Lindley, 1832, 324-348) hatása is fontos ismeretanyagnak számított Dresser számára. Lásd még a 289. lbj-t.

⁷⁶⁷ Művészi szempontból a teremtés által kínált növények hatalmas száma között az ornamens végtelen sokaságát fedezhetjük fel. (In an artistic point of view, we discover, amidst the vast numbers of plants which creation presents, an infinity of ornaments). UIV. 158, 294.pont.

⁷⁶⁸ Keyser, 128.

⁷⁶⁹ Keyser, Uo. Ezt a véleményt képviseli Oshima is. Oshima, Ken Tadashi: *The Evolution Of Christopher Dresser's 'Art Botanical' Depiction Of Nature*. In Context, 53.

⁷⁷⁰ Keyser, Uo.

On the Relation-ben kitér saját korának hibás (vagyis közvetlen) naturalizmusára; hivatkozónak és mesterkéltnek tarja. A helyes művészi magatartást tehát a közvetett, vagyis a stilizált ábrázolás (*conventional design*) jelzi. Utóbbit tekinti az igazi valóság leképezésének hiszen csak ez a művészi forma képes ábrázolni a tökéletes növény ideáját (*mental idea of the perfect plant*)⁷⁷¹. Ehhez a megfelelő motívumkészletet a növények biztosították, melyeknek morfológiáját botanikusként kutatta. Dresser generációja vagyis Ruskin, Morris egyaránt alkalmazta a növényi motívumokra, tehát a természetre alapozott világlátást, azonban más – más háttérrel; Ruskint etikai-panteisztikus-esztéticizmus, míg Morrist romantikus-kézműves esztétika jellemezte. Dresser és Ruskin egyaránt kereste a mögöttes szervező erőt, véleményem szerint ebben az értelemben mindketten vitalisták. Dresser ezt a szimmetriát rendező (alapforma, funkcionalitás) és az abban megjelenő alaptervben (*common plan*), míg Ruskin a szimmetria mögött az apró részletek változatosságának végtelen gazdagságában látta meg. Mindkét irányban közös a természet utánzásának romantikus tudományokban gyökerező absztrakt kifejeződése.

A XIX. század első felének egységkereső törekvései több fogalmi hálót is kijelölnek, ezek közül itt most a görög kultúra (platóni ideatan) és a történelem előtti vagy Európán kívüli korok (Semper, Jones), romantikus tudományok (Ørsted, Oken) idealista morfológiák (Goethe), vitalisztikus tendenciákkal átítatott idealista morfológiák (Braun, Dresser) kerültek említésre. Dresser esetében véleményem szerint újdonság, egy olyan összetevő, amely lefordítható, gyakorlati összetevőként, és ez lesz későbbi „praktikus” esztétikájának műtárgyakban való megjelenése. Az „ellentábor” (Ruskin, Morris, Arts and Crafts) érvelése arra irányult, hogy a művészet nem lehet tudományos, idealizálható, stilizált, hanem gyakorlati, természetes, etikus és vitális. Egy itt kirajzolódó racionalista–empirista (mechanista vitalista-idealista vitalista) vitán túl azonban véleményem szerint Dresser gyakorlati esztétikájának is összetevője volt a funkcionalitás mögötti szervező erő vitalista és panteista mozgatórugója. Ezenkívül a romantikus tudományok és természetfilozófia komplex világképének költészet és művészet, illetve tudomány és művészet ötvözésére épülő tendenciáinak leágazása a botanika-művészet-használati tárgy hármasságában is jól érzékelhető.

⁷⁷¹ AOD, 38. 16. pont.

Dresser karrierjében törést jelentett, amikor 1860-ban, Jénában megszerzett doktori címe ellenére sem sikerült elnyernie a londoni egyetem botanikai tanszékén meghirdetett pozíciót⁷⁷². Ezek után felhagyott a tisztán botanikai szakmunkákkal, érdeklődése a formatervezés, ornamentika felé fordult. Több jelentős ornamentika elméleti munkát írt⁷⁷³. Életművében újabb változást jelentett a disszertációban már nem tárgyalt 1876-77-es japán útja. Az 1870-es évek végétől stílusa megújult a növényi formák redukálódtak, a letisztult, funkcionalista design „megalapítójává” vált. **(9. kép)** Mindehhez azonban semmiképpen sem hagyható figyelmen kívül a fentebb vázolt, botanikai formákat művészetté transzformáló szemléletmód, melynek kezdete az 1850-es évek második felére tehető életművében. Mindennek következményei a XX. század modern művészetében jól nyomon követhetőek (Bauhaus, De Stijl) és további kutatásra adhatnak lehetőséget.

Dresser botanikai-művészi esztétikája a romantika világot sokféleségben lenyűgözőnek találó megatartását, ugyanakkor a klasszicista örökség letisztult egységkereső formáit is képviseli. Mindezt tovább tudta fejleszteni a sokféleséget, egységes letisztult formában kifejező tárgyaival.

Művészetében gyakran fedezhetjük fel az ornamentikát; a stilizált növényi összetevők élettélivé teszik legtöbb munkáját. **(65. kép)**. Ez a különleges hibrid formavilág a vitalista gyökerekkel is bíró romantikus tudományok és természetfilozófiák világából vezet át a 1900-as századfordulón megjelenő absztrakt letisztult formák felé. Disszertációmban arra kívántam rávilágítani, hogy az 1800 körüli századforduló mindezt magában hordozta.

A növényekben rejtett alapelv van elzárva a felszínes megfigyelő elől; mélyen rejtve az egyes formákban, mint a lélek az emberi természet mélyén, kevesek ábrázolhatják.⁷⁷⁴

*A tervező lelkének olyanná kell lennie, mint amilyen a növény életeréje, mely egyre a szépség formáiban bontakozik ki, szabadon alkot, mégis örök törvények uralják; a cselekvő szellemet szabályok szorítják, ami öröm, nem sirám – Aki aláveti magát a természet erejének az a legszabadabb ember.*⁷⁷⁵

⁷⁷² Ekkor már hat különböző londoni intézményben tanít botanikát; magát előszeretettel botanika professzorként megnevezve és a doktori címet használva. A hat különböző intézményre Halén is felhívja a figyelmet; Halén: *Christopher Dresser*, 1993, 23.

⁷⁷³ AOD 1862, POD 1873.

⁷⁷⁴ There is a hidden principle of life in plants unfelt by the casual observer, which lies far back beneath the forms of her parts, as the soul dwells in the recesses of man's nature, and this it is which few can portray. AOD 44. pont, 148.

⁷⁷⁵ *The designer's mind must be like the vital force of the plant, ever developing itself into forms of beauty, yet while thus free to produce, still in all cases governed by unalterable laws; and in the action of the mind being controlled by rules we rejoice, and not mourn— for he who is obedient to the great parent laws of nature is the freest man.* AOD 21. pont. 188-189. (Kiemelés tőlem – G. P.)

6. IRODALOMJEGYZÉK

1. Ames, Winslow: *Prince Albert and Victorian. Taste*, New York, The Viking Press, 1968.
2. Anscombe, Isabelle: 'Knowledge is Power' *The Designs of Christopher Dresser*. *The Connoisseur* 201 (1979)807, 54-59.
3. Arisztotelész: *A természet* (Physica). Szerkesztő: Bognár László. Budapest L'Harmattan Kiadó, 2010.
4. Arber, Agnes: *Goethe's Botany the Metamorphosis of Plants (1790) and Tobler's Ode to Nature (1782 With an Introduction and Translations by Agnes Arber*. *Chronica Botanica*, Waltham, Chronica Botanica Company, 10 (1946)2. 63-126.
5. Arber, Agnes: *Natural Philosophy of Plant Form*. Cambridge, University Press, 1950.
6. Bäsch, August Johann Georg Karl: *Grundzüge der Naturgeschichte des Gewächs-Reichs*. Ein Handbuch für Lehrer auf Gymnasien, und für Naturfreunde zum eignen Unterricht. Weimar, Verlag des Industrie Comptoirs, 1801.
7. Bechtel, William – Richardson, Robert C.: Vitalism. In: Craig, Edward (Ed.), *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, London, Taylor and Francis, 1998. Letöltve: <https://www.rep.routledge.com/articles/thematic/vitalism/v-1> (Utolsó letöltés: 01/09/2025)
8. Benton, E.: *Vitalism in Nineteenth-Century Scientific Thought: A Typology and Reassessment*. *Studies in History and Philosophy of Science Part A* 5 (1) 17-48, 1974
9. Bergdoll, Barry: *Karl Friedrich Schinkel: an architecture for Prussia*. New York, Rizzoli, 1994.
10. Békés Vera: *A hiányzó paradigma*. Debrecen, Latin Betűk, 1997.
11. Békés Vera: *A göttingai paradigma*. In: Gurka Dezső (szerk.): *Göttingen dimenziói. A göttingeni egyetem szerepe a szaktudományok kialakulásában*. Budapest, Gondolat Kiadó, 2010. 23-41.
12. Bötticher, Karl: *Die Tektonik der Hellenen (Textbd. 1): Einleitung und Dorika*, Potsdam, Riegel, 1852. Letöltve: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/boetticher1852bd1> (Utolsó letöltés: 08/10/2024)
13. Bötticher, Karl: *Die Tektonik der Hellenen (Tafelbd.2): Einleitung und Dorika*, Potsdam, Riegel, 1852. Letöltve: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/boetticher1852tafeln_bd2 (Utolsó letöltés: 08/11/2024)

14. Braun, Alexander: *Betrachtungen über die Erscheinung der Verjüngung in der Natur: insbesondere in der Lebens- und Bildungsgeschichte der Pflanze*. Freiburg im Breisgau, Poppen, 1849-50.
15. Braun, Alexander: *The Vegetable Individual, in its Relation to Species*. New Haven, Hamlen, 1855.
16. Breidbach, Olaf: *Goethe metamorfózistanáról*. In: Egymásba tükröződő emberképek. Az emberi test a 18-19. századi filozófiában, medicinában és antropológiában. Szerkesztette: Gurka Dezső. Budapest, Gondolat Kiadó. 2014,11-39.
17. Breidbach 2006/A.: Breidbach, Olaf: *Goethes Metamorphosenlehre*. München, W. Fink, 2006. Letöltve:https://digi20.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb00052174_00001.html?zoom=1.00 (Utolsó letöltés: 01/12/2025).
18. Breidbach 2006/B.: Breidbach, Olaf: *Visions Of Nature The Art And Science Of Ernst Haeckel*. Munich - Berlin - London - New York, Prestel, 2006
19. Brett, David: The Aesthetical Science: *George Field And The 'Science Of Beauty'*. Art History, (Vol. 9, No. 3) 1986 336-350. Letöltve: <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.1986.tb00205.x> (Utolsó letöltés: 08/24/2024).
20. Brett, David: *On Decoration*. Cambridge. The Lutterworth Press, 1992.
21. Brett, David: *Design Reform and the Laws of Nature*. Design Issues, 11 (1995)3, pp. 37-49.
22. Bury, Shirley: *The Silver Designs of Dr Christopher Dresser*. Apollo, London, 1962, 76/10. 766-770.
23. Cannon, Susan Faye: *Science in culture: the early Victorian period*. New York, Dawson and Science History Publications, 1978.
24. Carpenter William Benjamin: *On the mutual relations of the vital and physical forces*. Philosophical Transactions of the Royal Society of London. 140(1850) Letöltve: <http://doi.org/10.1098/rstl.1850.0037> (Utolsó letöltés:01/16/2025)
25. Chestnova, Elena: *Vessels of Character* 125-141. In: Gnehm 2021/ b.
26. Choate, Helen A.: *A Standardization Of Floral Diagrams For Educational Use*. School Science and Mathematics Association, 14, (1914)2.
27. Cimino, Guido-Duchesneau, François: *Vitalisms: From Haller to the Cell Theory: Proceedings of the Zaragoza Symposium, XIXth International Congress of History of Science, 22-29 August 1993*. Firenze, Olschki, 1997.
28. Cole, Henry: *Fifty years of public work of Sir Henry Cole, K. C. B., accounted for in his deeds, speeches and writings*. vol. 1. London, G. Bell,1884. 279-312.

29. Collins, Michael (ed): *Christopher Dresser, 1834-1904*, Catalogue of an exhibition at the Camden Arts Centre, London and the Arkwright Arts Trust, Middlesburgh. London, Arkwright Arts Trust, 1979.
30. *Christopher Dresser In Context*: Papers of the Symposium held jointly by the Victoria and Albert Museum and the Decorative Arts Society 18 October 2004. The Journal of the Decorative Arts Society 1850 - the Present, 29. (2005).
31. Cunningham, Andrew-Jardine, Nicholas: *Romanticism and the Sciences*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
32. Dennis, Richard – Jesse, John: *Christopher Dresser, 1834-1904, Catalogue of an exhibition at the Fine Art Society (introduction and chronology by Stuart Durant)*. London, Fine Art Society, 1972.
33. Darlington, William: *An essay on the development and modifications of the external organs of plants: compiled chiefly from the writings of J. Wolfgang von Goethe, for a public lecture to the class of the Chester County cabinet of natural science*. March 1, 1839. West Chester, Penn., 1839.
34. Donnelly, Max *Christopher Dresser: Design Pioneer (Victoria and Albert Museum)*. London, Thames and Hudson Ltd., 2021.
35. Drexler Dóra: *Táj és tájértelmezés*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2010.
36. Dezső Gurka: *The role of 'dream' and 'unconsciousness' in the progression of Carl Gustav Carus' image of man*. In: Gurka Dezső (szerk.): *Changes in the image of man from the Enlightenment to the age of Romanticism. Philosophical and scientific receptions of (physical) anthropology in the 18-19th centuries*, Gondolat, Budapest, 2019, 173-188.
37. Dresser, Christopher: *On a New System of Nature Printing*. By Christopher Dresser. Journal of the Society of Arts, 5 (1857)227. 285-291.
38. Dresser, Christopher: *On the relation of science and ornamental art*. Notices of the Proceedings at the Meetings of the Members of the Royal Institution of Great Britain, With Abstracts of the Discourses Delivered at the Evening Meetings. Vol. II. 1854-1858 (1857), London. William Clowes And Sons, 1858. 350-352.
39. Dresser, Christopher: *Botany as Adapted to the Arts and Art-Manufacture*. The Art Journal, (1857-58). **19** (1857): I. 17-19, II.53-55, III. 86-88, IV. 109-111, V.249-252, VI. 340-342; **20** (1858) VII. 37-39, VIII. 237-239, IX. 293-5, X. 333-5, XI. 362-4.
40. Dresser, Christopher: *Contributions to Organographic Botany*, (Read April 1st, 1858.) Botanical Journal of the Linnean Society 3 (1859)11. 148-150.

41. Dresser, Christopher: *The Rudiments of Botany, Structural and Physiological: being an introduction to the study of the vegetable kingdom and comprising the advantages of a full glossary of technical terms*. London, Virtue, 1859.
42. Dresser, Christopher: *Unity in Variety as Deduced from the Vegetable Kingdom; being an attempt at developing that oneness which is discoverable in the habits, mode of growth, and principle of construction of all plants*. London, Virtue, 1859. <https://archive.org/details/unityinvarietyas00dres/page/n5/mode/2up> (Utolsó letöltés: (07/12/2025))
43. Dresser, Christopher: *On the Morphological Import of certain Vegetable Organs*, Transactions of the Botanical Society of Edinburgh, 6 (1860) 1-4, 321-323.
44. Dresser, Christopher: *On the Stem or Axis as the Fundamental Organ in the Vegetable Structure*, Transactions of the Botanical Society of Edinburgh, 6 (1860) 1-4, 432-434
45. Dresser, Christopher: *Popular Manual of Botany being a development of the rudiments of the botanical science. Without technical terms*, Edinburgh, Adam and Charles Black, 1860.
46. Dresser, Christopher: *Stem and Leaf and Their Transmutations*. Crosthwaite's Register of facts and occurrences relating to literature, the sciences, & the arts, Whitehaven, Crosthwaite. (July), 1861,39-41.
47. Dresser, Christopher: *The Vital Principle In Plants*. Crosthwaite's Register of facts and occurrences relating to literature, the sciences, & the arts, Whitehaven, Crosthwaite. (August), 1861,87-90.
48. Dresser, Christopher: *The Art of Decorative Design, with an Appendix, giving the hours of the day at which flowers open (the floral clock); the characteristic flowers of the months (both indigenous and cultivated), of all countries, and of the of the diversified soils*. London, Day and Son, 1862. Dresser, *The Art of Decorative Design*, London 1862. <https://archive.org/details/albumofnineteent00unse/page/n5/mode/2up> (Utolsó letöltés: (01/20/2025))
49. Dresser, Christopher: *Development of ornamental art in the International Exhibition: being a concise statement of the laws which govern the production and application of ornament, with references to the best examples* London, Day and Son,1862. Reprint of the 1862 ed.; New York, Garland,1978.
50. Dresser, Christopher: *Ornamentation considered as high art*. Journal of the Society of Arts, 19, (951) 1871, 217-26. Journal of the Society of Arts, 19, (955) 1871,326-327. Journal of the Society of Arts, 19, (956) 1871, 352-353.

51. Dresser, Christopher: *Principles of Decorative Design*. London, Cassel and Galpin. 1873. Letöltve: <https://archive.org/details/principlesofdeco00dres> (Utolsó letöltés: 01/10/2025)
52. Dresser, Christopher: *Studies in Design*. Cassell, Petter and Galpin, London, 1874-1876. <https://archive.org/details/Studiesdesign00Dres> (Utolsó letöltés: (02/19/2025)
53. Dresser, Christopher: *On the production of ornament under the influence of quasi-inspiration*, The Warehousemen and drapers trade journal. London, Judd and Co. (July,3.) 1875, 340-341.
54. Dresser, Christopher: *Japan, its Architecture, Art and Art-Manufactures (on travel and design)*. London, Longmans, Green & Company. 1882.
55. Dresser, Christopher: *Modern Ornamentation, Being a Series of Original Designs: For the Patterns of Textile Fabrics, for the Ornamentation of Manufactures in Wood, Metal, Pottery, &c.: Also for the Decoration of Walls & Ceilings and Other Flat Surfaces*. B. T. Batsford, London, 886. Letöltve: https://play.google.com/store/books/details/Christopher_Dresser_Modern_Ornamentation_Being_a_S?id=-Y7AQAAMAAJ&pli=1 (Utolsó letöltés:12/22/2024)
56. Durant, Stuart: *Christopher Dresser und die Botanik seiner Zeit*. In: Joppien, Rudiger: Christopher Dresser: Ein viktorianischer Designer 1834-1904; Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln, Overstolzenhaus. Ausstellung vom 13. Februar bis 20. April 1981. Köln, Kunstgewerbemuseum der Stadt, 1981. 44-49.
57. Durant, Stuart: *Ornament, from the Industrial Revolution to Today*. Overlook Press, Woodstock, NY. 1986
58. Durant, Stuart: *Christopher Dresser*. London, Academy Editions, 1993.
59. Durant, Stuart: *Christopher Dresser and the use of Contemporary Science*. In: *Christopher Dresser In Context*: Papers of the Symposium held jointly by the Victoria and Albert Museum and the Decorative Arts Society 18 October 2004. The Journal of the Decorative Arts Society 1850 - the Present, 29. (2005).23-29.
60. Durant, Stuart: *Christopher Dresser and Interior Design*. 27 March 2010. The Victorian Web. Letöltve: <https://victorianweb.org/victorian/art/design/dresser/durant2.html> (Utolsó letöltés: 08/26/2024)
61. Dyce, William: *The Drawing book of the Government School of Design*, London, Chapman and Hall, 1842-43.
62. Dyce, William: *Lecture on Ornament Delivered to the Students of the London School of Design*, Journal of Design and Manufactures London, Chapman and Hall 1(1849) 2, 64–69.

63. Elliott, Brent (ed): *Lindley's contributions to the Penny Cyclopaedia Occasional Papers from the RHS Lindley Library Volume Thirteen November 2015 Contributions to the Bibliography of John Lindley*. Royal Horticultural Society, Northampton, Belmont, 13 (2015).
64. Evans, Joan: *Pattern, a Study of Ornament in Western Europe from 1180 to 1900*, 2 vols, Oxford, Clarendon Press, 1931.
65. Flores, Carol A.: *Owen Jones, Architect*. Phd diss. A Dissertation Presented to The Academic Faculty by Carol Ann Hrvol Flores in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Philosophy in Architecture Georgia Institute of Technology December 1996.
66. Frank, Isabelle J.: *Owen Jones's Theory of Ornament* In: Vandi, Loretta (Ed.) *Ornament and European Modernism from Art Practice to Art History*. Routledge, Taylor & Francis, New York, 2018. 30-31.
67. Gage John: *Color and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. Boston -Toronto- London, Little, Brown and Company, 1993.
68. Gambarotto, Andrea: *Vital forces and organization: Philosophy of nature and biology in Karl Friedrich Kielmeyer*. *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences* 48 (2014) 12-20.
69. Ghoche Ralph: *Nature by Design, in Not-Nature*. ed. Erik Ghenoiu, special issue, *Tarp Architecture Manual* (Spring 2012), 70-74.
70. Glaisher, James – Glaisher, Cecilia: *On the Crystals of Snow as Applied to the Purposes of Design*, *The Art Journal*, 19 (1857) 73-77, 125-128. London, George Virtue.
71. Gnehm 2021/a = Gnehm, Michael – Hildebrand, Sonja – Weidmann, Dieter: *Semper, London Writings 1850–1855*, Zürich, gta Verlag, 2021.
72. Gnehm 2021/b = Gnehm, Michael - Hildebrand, Sonja: *Architectural History and Globalized Knowledge: edited Gottfried Semper in London*. Zürich, Mendrisio, gta Verlag, 2021
73. Goethe, Johann Wolfgang: *Essay on the metamorphosis of plants*. Trans. Cox, Emily M. With explanatory notes by Maxwell T. Masters. Reprinted from the *Journal of Botany, British and Foreign* 1(1863)1, 327-45, 360-74. Taylor, London. 1863.
74. *Goethes Werke. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimarer Ausgabe (WA)*. Abtlg. I–IV. 133 Bände in 143 Teilen., Weimar, Böhlau, 1887–1919.
75. *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Hamburg, Wegener, 1948.

76. Goethe, Johann Wolfgang: *Berliner Ausgabe*. Poetische Werke [Band 1–16], Band 16, Berlin, Aufbau, 1960.
77. *Goethes Gespräche*. Herausgegeben von Woldemar Freiherr von Biedermann, Band 1-10, Leipzig, Biedermann, 1889-1896.
78. Goethe, Johann Wolfgang: *Schriften Zur Morphologie*. Morphologische Hefte 1817-1824, Gesamtausgabe der Werke und Schriften in zweiundzwanzig (22) Bänden. Zweite Abteilung: Schriften. Neunzehnter (19.) Band: Schriften zur Morphologie II. Stuttgart, Cotta, 1959. Letöltve: https://books.google.hu/books?id=JRbfAAAAMAAJ&pg=PA347&hl=hu&source=gbs_toc_r&cad=2#v=onepage&q&f=false (Utolsó letöltés: 01/14/2025)
79. Goethe, Johann Wolfgang: *Scientific Studies*, The Collected Works, Vol 12 Scientific Studies. ed. and trans. Douglas Miller Suhrkamp Publishers, New York, 1995. Letöltve: <https://archive.org/details/the-collected-works-vol-12-scientific-studies-johann-wolfgang-von-goethe/page/n3/mode/1up> (Utolsó letöltés: 01/05/2025)
80. *Goethe Költeményei*. Fordította: Dóczi Lajos (Dóczi Lajos Munkái X. Kötet.) Budapest, Lampel, 1906.
81. Goethe, Johann Wolfgang: *Antik és modern. Antológia a művészetekről*. Összeállította, szerkesztette: Pók Lajos. Budapest, Gondolat, 1981.
82. Goethe, Johann Wolfgang: *A növények metamorfózisa*. Mosonmagyaróvár, Pisztráng Kör Waldorf Természetvédő és Természetjáró Egyesület, 2005,
83. Goury, Jules – Jones, Owen: *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra: From Drawings Taken on the Spot In 1834 By The Late M. Jules Goury And In 1834 And 1837 By Owen Jones, Archt. Two Volumes*. London, Published by Owen Jones, 1836-45.
84. Gurka Dezső: *A schellingi természetfilozófia és a korabeli természettudományok kölcsönhatásai*. Budapest, Gondolat Kiadó, 2006.
85. Gurka Dezső (szerk.): *Changes in the image of man from the Enlightenment to the age of Romanticism. Philosophical and scientific receptions of (physical) anthropology in the 18-19th centuries*, Budapest, Gondolat, 2019.
86. Halén 1988./a.; Halén, Widar: *Christopher Dresser (1834-1904) and the cult of Japan [PhD thesis]*. Volume I. Oxford, Trinity Term, Wadham College, 1988
87. Halén 1988./b.; Halén, Widar: *The Dresser Pattern Books from Charles Edward Fewster's Collection*. The Journal of the Decorative Arts Society 1850 – the Present, Aspects of British Interior Design, 12 (1988) 1-9.

88. Halén, Widar: *Christopher Dresser and The "Modern English" Style: His Later Designs For Wallpapers And Hangings*. The Journal of the Decorative Arts Society 1850 - the Present, 14 (1990),10-15.
89. Halén, Widar: *Christopher Dresser: A Pioneer of Modern Design*. London, Phaidon Press Limited,1993.
90. Henfrey, Arthur: *Outlines of Structural and Physiological Botany*. London, Van Voorst, 1847.
91. Henfrey, Arthur: *The plant, a biography in a series of popular lectures*. London, Bailliere, 1848.
92. Henfrey, Arthur: *Botanical and physiological memoirs*. London, Ray Society, 1853.
93. Herrmann, Wolfgang: *Gottfried Semper: in search of architecture*. Cambridge, Massachusetts/London, England, MIT Press, 1984.
94. Hildebrand, Sonja: *Concepts of creation: historiography and design in Gottfried Semper*. 11 (2014) Journal of Art Historiography. 1-13.
95. Hulme-Glaisher-Mackie-Hunt: *Art-Studies from Nature, As applied to Design: I. The adaptability of our native plants to the purposes of ornamental art, by F. E. Hulme -- II. Sea-weeds as objects of design, by S.J. Mackie -- III. The crystals of snow as applied to the purposes of design, by J. Glaisher -- IV. The symmetrical and ornamental forms of organic remains, by R. Hunt*. London, Virtue, 1872.
96. Humboldt, Alexander von: *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*. Bd. 1. Stuttgart u.a., 1845. Letöltve:https://www.deutschestextarchiv.de/book/show/humboldt_kosmos01_1845 (Utolsó letöltés: 08/10/2024)
97. Hunt, Robert: *The poetry of science: or Studies of the physical phenomena of nature*. London, Reeve, Benham & Reeve. 1848.
98. Hvattum, Mari: *Gottfried Semper and the problem of historicism*. Cambridge University Press, 2004.
99. Jahn, Ilse: *On the Origin of Romantic Biology and Its Further Development at the University of Jena Between 1790 and 1850*. In: Stefano Poggi – Maurizio Bossi. (ed.): *Romanticism in science: science in Europe, 1790-1840*. Dordrecht, Springer, 1994,75-91.
100. Jardine, Nicholas: *Naturphilosophie and the kingdoms of nature*. In: Jardine, N. – Secord, J. A. – Spary, E. C.: *Cultures of Natural History*. Cambridge, University Press. 1996, 230-245.
101. Jardine, Nicholas: *The Scenes of Inquiry. On the Reality of Questions in the Sciences*. Clarendon, Oxford, 1991.

102. Jena Universitätsarchiv, Bestand Philosophische Fakultät, M.nr.364. (1859)
103. Jespersen, John Kresten: *Form and Meaning: The Conventionalization of the Leaf Ornament*. *Perspecta* 23, (1987), 144-55.
104. Jones, Joan: Dr Christopher Dresser and the Minton connection: Botanist, artist, designer, *Journal of Audiovisual Media in Medicine*, 11(1988)1, 14-16.
105. Jones, Owen: *An Attempt to Define the Principles Which Should Regulate the Employment of Colour in the Decorative Arts*. London, G. Barclay, 1852.
106. Jones, Owen: *The grammar of ornament, by Owen Jones. Illustrated by examples from various styles of ornament. One hundred folio plates, drawn on stone by F. Bedford, and printed in colours by Day and Son*. London, Day and Son, 1856.
107. Jones, Owen: *Ornamentika – Népek, korok díszítőelemei – Egyedülálló gyűjtemény több mint 2300 klasszikus mintával*. Budapest, Cser Könyvkiadó, 2004.
108. Joppien, Rudiger: *Christopher Dresser: Ein viktorianischer Designer 1834–1904; Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln, Overstolzenhaus. Ausstellung vom 13. Februar bis 20. April 1981*. Köln, Kunstgewerbemuseum der Stadt, 1981.
109. Keyser, Barbara Whitney: *Ornament as Idea: Indirect Imitation of Nature in the Design Reform Movement*. *Journal of Design History* 11 (1998)2, 127-144. Letöltve: <https://www.jstor.org/stable/1316190?origin=JSTOR-pdf> Utolsó letöltés: (02/20/2025)
110. Keyser, Barbara Whitney: Science and sensibility: Chemistry and the aesthetics of color in the early nineteenth century. *Color Research & Application* (1996)3 169-179.
111. Kirves, Martin: *Das Ornament als Erkenntnisform. Die epistemische Entwurfstheorie der South Kensington School*. In: Kongress-Akten der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik. Band 2: Experimentelle Ästhetik. Hrsg. von Ludger Schwarte (2011) 2019 Letöltve: <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/6575/> (Utolsó letöltés: 12/08/2024)
112. Klausmeyer, Bryan: *Spirale (Spiral)*. *Goethe-Lexicon of Philosophical Concepts* 1 (2021)1 99-112. Letöltve: <https://doi.org/10.5195/glpc.2021.22> (Utolsó letöltés: 01/30/2025)
113. Kuchler, Sina – Wissemann, Volker: *Botanik für Frauenzimmer*. In: Untersuchungen zur Popularisierung von Botanik im Raum Weimar/Jena um 1800. *Hausknechtia – Mitteilungen der Thüringischen Botanischen Gesellschaft*. (10) 2004, 299-330
114. Lipman, Timothy: Vitalism and Reductionism in Liebig's Physiological Thought. *Isis*, 58 (1967)2, 167-185.

115. Magyar László András: *A vitalizmusról. A középkori medicinától a romantikus medicináig*. 2010/1,27-29. Letöltve: <http://www.kaleidoscopehistory.hu/index.php?subpage=cikk&cikkid=21> (Utolsó letöltés: 01/11/2025)
116. Magnus, Rudolf: *Goethe as a scientist*. New York, Collier, 1961.
117. Martins, Charles Frédéric: *Oeuvres d'histoire naturelle de Goethe comprenant divers mémoires d'anatomie comparée, de botanique et de géologie traduits et annotés par Ch.-Fr. Martins; avec un atlas in-folio contenant les planches originales de l'auteur, et enrichi de trois dessins et d'un texte explicatif sur la métamorphose des plantes*, par P.-J.-F. Turpin, Paris, Cherbuliez, 1837.
118. Mallgrave, Harry Francis – Rykwert, Joseph – Semper, Gottfried: *London Lecture of November 11, 1853*. RES: Anthropology and Aesthetics 6 (1983) 5-31.
119. Mallgrave, Harry Francis: *Gottfried Semper: Architect of the Nineteenth Century*, New Haven & London, Yale University Press, 1996.
120. McCosh, James – Dickie, George: *Typical Forms and Special Ends in Creation*. Edinburgh, Constable 1855.
121. Meurer, Moritz: *Meurer's Pflanzenbilder: ornamental verwertbare Naturstudien für Architekten Kunsthandwerker, Musterzeichner pp.; studies of plants for the use of architects, designers, decorators etc.; études végétales applicables à l'ornementation à l'usage des architectes, décorateurs, dessinateurs etc.* Dresden, Kühnemann, 1896.
122. Meurer, Moritz: *Vergleichende Formenlehre des Ornamentes und der Pflanze, mit besonderer Berücksichtigung der Entwicklungsgeschichte der architektonischen Kunstformen*. Dresden, Kühnemann, 1909.
123. Meyer-Abich, Adolf: *The philosophy of nature in Alexander von Humboldt's "Views of Nature"*. Acta Biotheoretica 18, (1968) 9–50.
124. Mikonya György: *Az európai egyetemek története (1700–1945)*. Budapest, ELTE TÓK, 2017.
125. Mitchell, Robert: *Experimental Life: Vitalism in Romantic Science and Literature*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2013.
126. Morgan, Benjamin: *The Outward Mind: Materialist Aesthetics in Victorian Science and Literature*. University of Chicago Press. Chicago and London, 2017.
127. Morris, Barbara: *The 1952 Exhibition of Victorian and Edwardian Decorative Arts at the Victoria and Albert Museum: A Personal Recollection*, The Journal of the Decorative Arts Society 1850 - the Present, Decorative Art: Exhibitions and Celebrations. 25 (2001),11-24.

128. Morton, Alan G.: *History of botanical science: an account of the development of botany from ancient times to the present day*. London, Academic Press. 1981.
129. Myers, Charles S.: *Vitalism: A Brief Historical and Critical Review*. *Mind*, New Series, 9, (1900)34 218-233.
130. Newton, Charles: *Dresser and Owen Jones*. In: Christopher Dresser In Context: Papers of the Symposium held jointly by the Victoria and Albert Museum and the Decorative Arts Society 18 October 2004. *The Journal of the Decorative Arts Society 1850 – the Present*, 29. (2005). 30-41.
131. Nichols, Kate: *Remaking Ancient Athens in 1850s London: Owen Jones, Gottfried Semper, and the Crystal Palace at Sydenham*. In: Gnehm 2021/b, 143-149.
132. Normandin, Sebastian – Wolfe, Charles: *Vitalism and the Scientific Image in Post-Enlightenment Life Science, 1800-2010*. Dordrecht, Springer, 2013.
133. Oshima, Ken Tadashi: The Evolution Of Christopher Dresser's 'Art Botanical' Depiction Of Nature. In: Christopher Dresser In Context: Papers of the Symposium held jointly by the Victoria and Albert Museum and the Decorative Arts Society 18 October 2004. *The Journal of the Decorative Arts Society 1850 – the Present*, 29. (2005),53-65.
134. Pevsner, Nikolaus: *Pioneers of the Modern Movement: from William Morris to Walter Gropius*, Faber and Faber, London, 1936.
135. Pevsner, Nikolaus: *Christopher Dresser Industrial Designer*, *Architectural Review*, 81 (1937) 183-186.
136. Pevsner, Nikolaus: *Pioneers of Modern Design* (originally published as *Pioneers of the Modern Movement* in 1936) 2nd edition, New York: Museum of Modern Art, 1949.
137. Pevsner, Nikolaus: *A modern formatervezés úttörői*, ford. Falvai Mihály; Gondolat, Bp., 1977.
138. Poiret, J. L.M. – Turpin, P. J. F.: *Leçons de Flore. Cours complet de botanique, explication de tous les systèmes, introduction à l'étude des plantes par J. L. M. Poiret, Suivi d'une iconographie végétale en cinquante-six planches coloriées par P. J. F. Turpin. Tome 1-3*. C.L.F. Panckoucke. Paris. 1819-1820.
139. Proescholdt, Catherine W.: *Johann Christian Hüttner (1766-1847): A Link Between Weimar and London*. In: Nicholas Boyle and John Guthrie (ed.): *Goethe and the English-Speaking World Essays from the Cambridge Symposium for His 250th Anniversary*. Rochester, N.Y. and Woodbridge, Suffolk, Camden House, 2002. 99-111.
140. Pugin, Augustus Welby Northmore: *Floriated Ornament: A Series of Thirty-One Designs*. London, Henry G. Bonn, 1849.

141. Raisbeck, Joanna: *Lebenskraft (Vital Force)*. Goethe-Lexicon of Philosophical Concepts. 2(2021). Letöltve: <https://goethe-lexicon.pitt.edu/GL/article/view/45> (Utolsó letöltés: 01/05/2025).
142. Redgrave, Richard: *Importance of the study of botany to the ornamentist*. The journal of design and manufactures. London, Chapman and Hall, 1 (1849)5,147-51, 1 (1849)6, 178-84.
143. Redgrave, Richard: *Passages from lecture on the study of botany by the designer. Delivered at the head school of design by Richard Redgrave*. The Journal of Design and manufactures, London, Chapman and Hall, 3 (1850) 16, 97-100.
144. Redgrave, Richard: *Report on the present State of Design applied to Manufactures, as shown in the Paris Universal Exhibition. — By Richard Redgrave*. In: Reports on the Paris universal exhibition, Part III. London, George E. Eyre and William Spottiswoode, 1856. 313-410.
145. Redgrave, Frances M.: Richard Redgrave, C.B., R.A.: *A Memoir, Compiled from His Diary*. London, Cassell, 1891.
146. Rehbock, Philip F: *The Philosophical Naturalists: Themes in Early Nineteenth-Century British Biology*. Madison, University of Wisconsin Press, 1983
147. Rehbock, Philip F: *Transcendental anatomy*. In: Cunningham, Andrew – Jardine, Nicholas: *Romanticism and the Sciences*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, 144-160
148. Richards, Robert J.: *The Romantic Conception of Life: Science and Philosophy in the Age of Goethe*. Chicago and London, University of Chicago Press, 2002.
149. Reill, Peter Hanns: *Vitalizing Nature in the Enlightenment*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2005.
150. Robertson, Bruce: *The South Kensington Museum in context: an alternative history*. Museum and Society. 2 (2004)1, 1-14.
151. Rose, Peter: *Christopher Dresser From Design to Retail in the late 19th century*, In: Christopher Dresser In Context: Papers of the Symposium held jointly by the Victoria and Albert Museum and the Decorative Arts Society 18 October 2004. The Journal of the Decorative Arts Society 1850 – the Present, 29. (2005),84-96.
152. Ruprich-Robert, Victor: *Flore ornementale. Essai sur la composition de l'ornement, éléments tirés de la nature et principes de leur application*, Paris, Dunod, 1866-1876. Letöltve: <https://books.google.hu/books?hl=hu&id=iLEzAQAAMAAJ&q=trouver+des+inspirations#v=onepage&q&f=false> (Utolsó letöltés: 12/29/2024)

153. Salo-Mattila, Kirsti: *Vitalism, art, and craft*. In: Leena K. Kaukinen (ed.), *Proceedings of the Crafticulation & Education Conference*. Techne Series, Research in sloyd education and crafts science A: 14/2009, NordFo Nordic Forum for Research and Development in Craft and Design, Helsinki, Helsinki University Press, 2009, 154-168.
154. Santos, Sandra Maria Ribeiro: *Art and science in depicting nature: building a botanical iconography through drawing and photography*. Tese de Doutoramento em Historia da Arte, especialidade em Museologia e Patrimonio Artistico, janeiro 2019. 134-191. Letöltve: <http://hdl.handle.net/10362/61277> (Utolsó letöltés: 08/18/2024)
155. Schiller, Friedrich: *Musen-Almanach Für Das Jahr 1799*. Hrsg. Friedrich Schiller. Tübingen. J. G. Cotta, 1799.
156. Semper, Gottfried: *Die vier Elemente der Baukunst*. Braunschweig, Vieweg, 1851.
157. Semper, Gottfried: *On the Origin of Polychromy in Architecture*, in: Jones, Owen: *An Apology for the Colouring of the Greek Court in the Crystal Palace*. With Arguments by G. H. Lewes and W. Watkiss Lloyd, *An Extract from the Report of the Committee Appointed to Examine the Elgin Marbles in 1836*, from the *Transactions of the Royal Institute of British Architects*, and *A Fragment on the Origin of Polychromy*, by Professor Semper, London, Crystal Palace Library and Bradbury and Evans, 1854, 47–56.
158. Semper, Gottfried: *Wissenschaft, Industrie und Kunst: Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühles, bei dem Schlusse der Londoner Industrie-Ausstellung von Gottfried Semper*. London, den 11. October, 1851. Braunschweig, Vieweg, 1852.
159. Semper, Gottfried: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde (Band 1): Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*. Frankfurt a.M., Verl. für Kunst und Wissenschaft, 1860. Letöltve: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/semper1860_v2 (Utolsó letöltés: 08/11/2024)
160. Semper, Gottfried: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde (Band 2): Keramik, Tektonik, Stereotomie, Metallotechnik für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*. München, Bruckmann, 1863. Letöltve: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/semper1863> (Utolsó letöltés: 08/11/2024)
161. Semper, Gottfried: *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
162. Semper, Gottfried – Mallgrave, Harry: *Style in the Technical and Tectonic Arts, or Practical Aesthetics*. Los Angeles, Getty Publications, 2004.

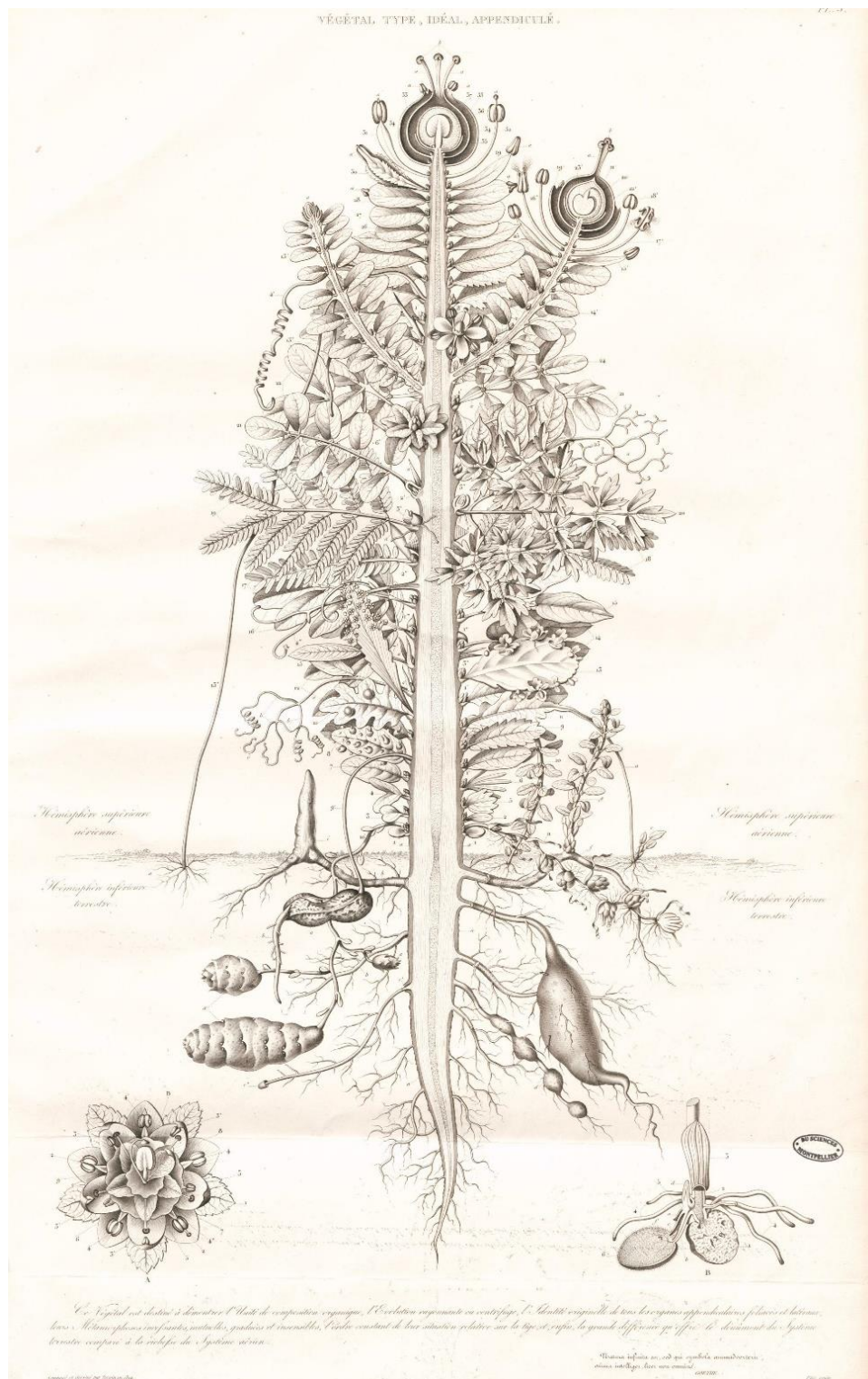
163. Sharon, Ruston: *Protean Forms in Humphry Davy's Notebooks*. Notes and Records, the Royal Society Journal of the History of Science, 78, 625–646(4) 2024. <https://royalsocietypublishing.org/doi/10.1098/rsnr.2023.0090> (Utolsó letöltés: 06/15/2025)
164. Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: *A művészet filozófiája. A kéziratok hagyatékából*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1991.
165. Schleiden, Matthias Jacob: *Grundzüge der wissenschaftlichen Botanik, nebst einer methodologischen Einleitung als Anleitung zum Studium der Pflanze (Band 1-2)*. Leipzig, Engelmann, 1842.
166. Schleiden, Matthias Jacob: *Die Pflanze und ihr Leben. Populäre Vorträge*. Leipzig, Engelmann, 1848.
167. Schultheisz Emil: *Georg Ernst Stahl*. Budapest, Orvosi Hetilap, 105 (1964)20. 942–943.
168. Schwarzer, Mitchell: *Ontology and Representation in Karl Bötticher's Theory of Tectonics*. Journal of the Society of Architectural Historians, 52 (1993)3 267-280
169. Sheppard, Francis H. W: *Royal College of Art*. In: Survey of London: Volume 38, South Kensington Museums Area (ed.): F. H. W. Sheppard. London, London County Council, 1975. 260-261.
170. Sinkó Katalin: *A 19. századi ornamentika-teóriák antropológiai vonatkozásairól*. Iskolakultúra, 16 (2006)6,28-35 Letöltve: <https://www.iskolakultura.hu/index.php/iskolakultura/article/view/20453> (Utolsó letöltés:01.11.2025)
171. Steiger, Günter: C.G. Lehmann. In: Steinmetz, Max (ed.): *Geschichte der Universität Jena 1548/58-1958. Festgabe zum vierhundertjährigen Universitätsjubiläum*. Band I-II. Jena, Fischer, Band II.567-568.
172. Steigerwald, Joan: *Organic Vitality: Experimenting At the Boundaries of Life*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2019
173. Steiner, Rudolf: *A metamorfózis-tan keletkezése*. In: Goethe, J. W.: *A növények metamorfózisa*. Mosonmagyaróvár, Pisztráng Kör Waldorf Természetvédő és Természetjáró Egyesület, 2005, 57-72.
174. Steinmetz, Max (ed.): *Geschichte der Universität Jena 1548/58-1958. Festgabe zum vierhundertjährigen Universitätsjubiläum*. Band I-II. Jena, Fischer, 1958.
175. Society for the Diffusion of Useful Knowledge (Great Britain). *The Penny cyclopædia of the Society for the Diffusion of Useful Knowledge*. London, Knight, vol.5, 1836.
176. Tait, Adrian: *The 'true philosophy' of Robert Hunt: forms of understanding in Panthea and The Poetry of Science*. European Journal of English Studies, 22 (3), 2018, 273-286.

177. Tótfalusi István: *Klasszikus angol költők a középkortól a XX. századig I.* Budapest, Európa Könyvkiadó, 1986.
178. Turpin, Pierre Jean François: *Essai d'une iconographie elementaire et philosophique des vegetaux, avec und texte explicatif*, Tome 3. Paris 1820. In: Poiret, J. L.M. – Turpin, P. J. F.: *Leçons de Flore. Cours complet de botanique, explication de tous les systèmes, introduction à l'étude des plantes par J. L. M. Poiret, Suivi d'une iconographie végétale en cinquante-six planches coloriées par P. J. F. Turpin.* Tome 1-3. Paris, C.L.F. Panckoucke, 1819-1820.
179. Turpin, Pierre Jean François: *Esquisse d'organographie végétale fondée sur le principe d'unité de composition organique et d'évolution rayonnante ou centrifuge pour servir à prouver l'identité des organes appendiculaires des végétaux et la métamorphose des plantes de Goethe* In: Martins, Charles Frédéric: *Oeuvres d'histoire naturelle de Goethe comprenant divers mémoires d'anatomie comparée, de botanique et de géologie traduits et annotés par Ch.-Fr. Martins; avec un atlas in-folio contenant les planches originales de l'auteur, et enrichi de trois dessins et d'un texte explicatif sur la métamorphose des plantes, par P.-J.-F. Turpin*, Paris, Cherbuliez, 1837.
180. Tschudi-Madsen, Stephan: *Sources of art nouveau*. New York, Da Capo Press, 1976.
181. Yamboliev, Irena: Christopher Dresser, Physiological Ornamentist. *BRANCH: Britain, Representation and Nineteenth-Century History*. Ed. Dino Franco Felluga. Extension of *Romanticism and Victorianism on the Net*. 2020. Letöltve: https://branchcollective.org/?ps_articles=irena-yamboliev-christopher-dresser-physiological-ornamentist (Utolsó letöltés: 04/14/2024)
182. Vandi, Loretta (Ed.) *Ornament and European Modernism from Art Practice to Art History*. Routledge, Taylor & Francis, New York, 2018.
183. Waenerberg, Annika: *Urpflanze und Ornament: Pflanzenmorphologische Anregungen in der Kunsttheorie und Kunst von Goethe bis zum Jugendstil*. Helsinki Societas Scientiarum Fennica, 1992.
184. Weintraub, Stanley: *Albert: Uncrowned King*. London, Murray, 1997.
185. Wheeler Richmond L.: *Vitalism. Its history and validity*. Witherby, London, 1939.
186. White, Eva: *From The School Of Design To The Department Of Practical Art The First Years Of The National Art Library 1837-1853*. Victoria And Albert Museum, 1994.
187. Whiteway, Michael: *Shock of the Old: Christopher Dresser's Design Revolution*, ed. Michael Whiteway (London and New York: Smithsonian, Cooper-Hewitt National Design Museum, 2004.

188. Worbs, Dietrich: *Nah und fern: das "Chicago Tribune - Projekt 1922 von Adolf Loos*. Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná, 35-36 (30-31), 89-99, 1986-1987. <https://digilib.phil.muni.cz/node/23135> (Utolsó letöltés: 07/09/2025)
189. Zemplén Gábor (1999): Form as Movement in Goethe's 'The Metamorphosis of Plants'. Letöltve: <http://hps.elte.hu/~zemplen/goethemorph.html> (Utolsó letöltés: 04/14/2019)
190. Zemplén Gábor Áron: *A természettudós Goethe. [Goethe as a natural scientist]* Természet Világa [The World of Nature, Natural Science Review] 130 (2000) (12) 552-556.
191. Zemplén Gábor Áron: *Fokozódó polaritás. Goethe módszere és a strukturálódó megismerés*. Budapest, Typotex, 2019.

7. KÉPEK

1. kép



**Pierre Jean François Turpin: Az ideális növény típusa, függelékszervekkel
rézmetszet, az eredeti rajz keltezése 1804. (metsző: Francois Plée, 1837)**

Képaláírás: Ez a növény a szerves összetétel egységét, a sugárirányú vagy centrifugális fejlődést, az összes függelékszerv, a lombozat és az oldalszervek eredeti azonosságát, szüntelen, természetes, fokozatos és észrevétlen metamorfózisukat, a száron való viszonylagos elhelyezkedésük állandó rendjét, és végül a föld alatti rendszer sanyarúsága és a légi (föld fölötti) rendszer gazdagsága között megmutatkozó nagy különbséget hivatott szemléltetni. (Az eredeti szöveg: „Ce Végétal est destiné à démontrer l’Unité de composition organique, l’Évolution rayonnante ou centrifuge, l’Identité originelle de tous les organs appendiculaires foliacés et latéraux leur Métamorphoses incessante, naturelles, graduées et insensibles, l’ordre constant de leur situation relative sur la tige, et, enfin, la grande difference qu’offre le dénument du Système terrestre comparé à la richesse du Système aérien.”)

A képmezőtől jobbra lenn látható a latin nyelvű idézet, amely Goethe morfológiai írásaiban szerepelt és eredetileg Campanilléhez köthető: *Natura infinita est, sed qui symbola animadverterit omnia intelliget licet non omnino* (A természet végtelen, de aki figyeli a szimbólumokat Mindent meg fog érteni bár nem egészében), balra lent pedig Turpin 1804-es datálása látható. Az ideális növény függőleges metszete egyszerre ábrázolja az „összes” növény faj részleteit és a növényi lét teljes életciklusát, sokféleségnek egységét.

A rajz ebben a kötetben szerepelt először: Turpin, Pierre Jean François: *Esquisse d'organographie végétale fondée sur le principe d'unité de composition organique et d'évolution rayonnante ou centrifuge pour servir à prouver l'identité des organes appendiculaires des végétaux et la métamorphose des plantes de Goethe* (A növényorganográfia vázlat: a szerves összetétel egységén és a sugárirányú vagy centrifugális fejlődés elvén alapul; a növények függelékserveinek azonosságát és Goethe növényeinek metamorfózisát hivatott bizonyítani). In.: Martins, Charles Frédéric: *Oeuvres d'histoire naturelle de Goethe comprenant divers mémoires d'anatomie comparée, de botanique et de géologie traduits et annotés par Ch.-Fr. Martins; avec un atlas in-folio contenant les planches originales de l'auteur, et enrichi de trois dessins et d'un texte explicatif sur la métamorphose des plantes, par P.-J.-F. Turpin*, Paris, Cherbuliez, 1837, Atlasz; III. tábla.

Martins, Goethe kiadását 7 táblából álló in-folio atlasz kísérte (2 összehasonlító anatómiai, 3 botanikai és 2 geológiai ábrával). Az atlasz botanikai szakaszában három Turpin rajzot tartalmaz, a III. táblán látható Turpin ideális növénye. A 74 oldalas kísérő tanulmányt, Pierre Jean François Turpin (1775-1840) botanikus és illusztrátor, a Tudományos Akadémia tagja, a botanikai atlasz első kiadásának szerzője írta. Letöltve: https://ged.scdi-montpellier.fr/florabium45/jsp/win_main_biu.jsp?NODOC=2013_DOC_MON2_MBUS_2&success=%2Fjsp%2Fwin_main_biu.jsp&profile=anonymou s&X_CSRF_TOKENS=vbxoK4VyY0PL6bzMf3RjoSni0GVQxgBrUzJRvkq2nM7Nh2fPsvG0JoHqZV5YRW0K (Utolsó letöltés: 02/10/2025)

2. kép



A Government School of Design a Somerset House-ban

Metszet, megjelent: The Illustrated London News, 1843. május 27. [Vol 2 (1843) 56, 375.]

Letöltve: https://archive.org/details/sim_illustrated-london-news_1843-05-27_2_56/page/358/mode/thumb(Utolsó letöltés: 02/09/2025)

3. kép



William Dyce: A díszítőlemek alapvető vázlatai

1842-43. Litográfia, tinta, papír, kartonra ragasztva, 310x372 mm. Leltári szám: 15661:9 Victoria & Albert Museum, London. William Dyce, 18. (verso) lemez az "Elementary Outlines of Ornament"-ből, London, Chapman & Hall, 1842-1843.

Letöltve: <https://collections.vam.ac.uk/item/O77344/elementary-outlines-of-ornament-print-dyce-william-ra/> (Utolsó letöltés: 02/10/2025)

4. kép



Christopher Dresser: Levelek és virágok a természetből (1856)

In: Owen Jones: The Grammar of Ornament. London, Day and Son. 1856. XCVIII. tábla.
Kromolitográfia.

5. kép



Christopher Dresser: No.17. Clarkia (a 4. kép részlete)

XCVIII. tábla, No.8. XX. fejezet. Az illusztráció részlete.

Owen Jones: Grammar of Ornament, 1856.

6. kép

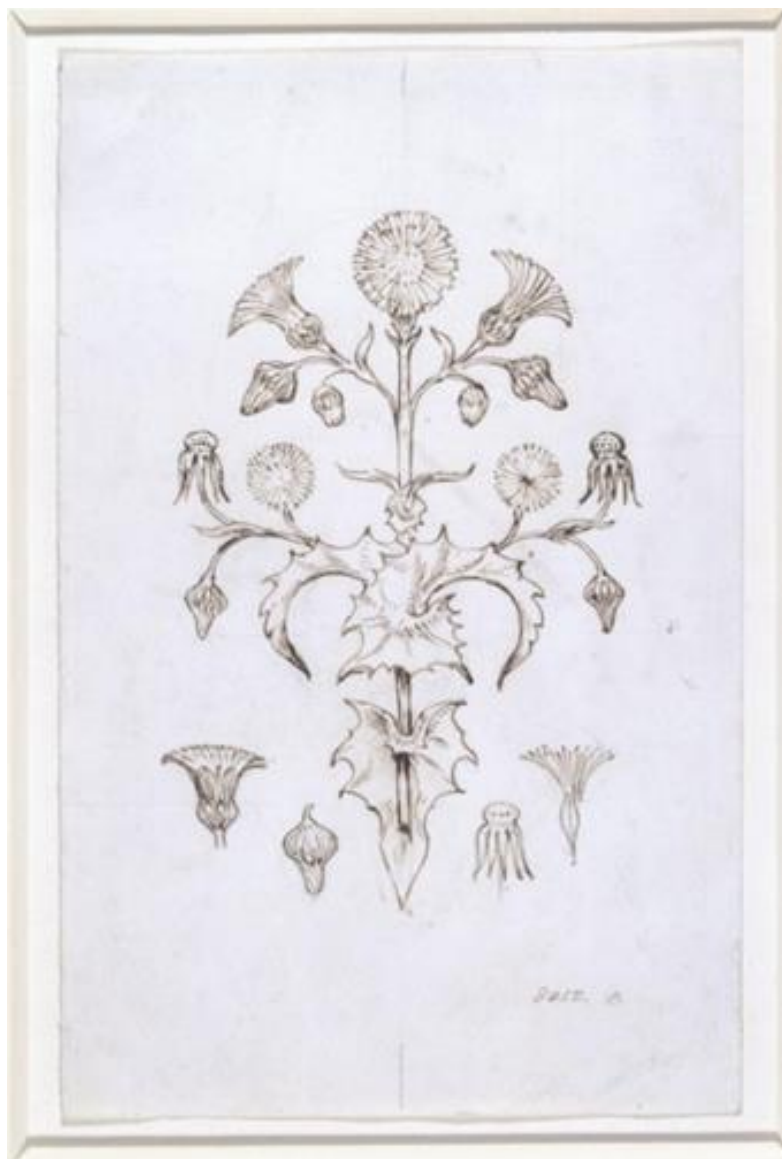


Christopher Dresser: No.18. Himalájai lonc (a 4. kép részlete)

XCVIII. tábla, No.18. XX. fejezet. Az illusztráció részlete.

Owen Jones: Grammar of Ornament, 1856.

7. kép



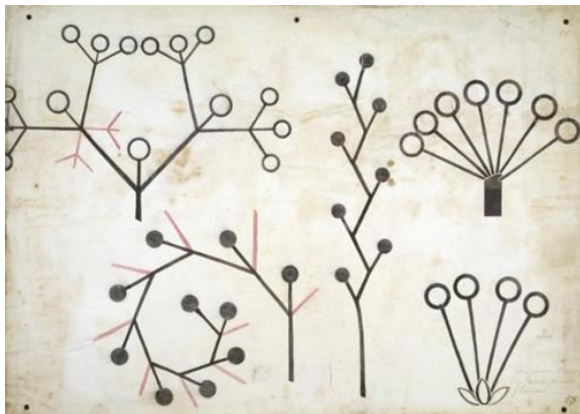
Richard Redgrave: Szelíd csorbóka tanulmány

1850 körül, Toll és tinták, 182x119mm.

Leltári szám: 8452B. Victoria & Albert Museum, London.

Letöltve: <https://collections.vam.ac.uk/item/O111964/study-of-a-sow-thistle-drawing-redgrave-richard-cb/#object-details> Letöltve: (Utolsó letöltés: 02/10/2025)

8. kép



Christopher Dresser: Ábra a tervezőrajzi előadások szemléltetéséhez

A Marlborough House-ban tartott botanikai előadásaihoz készült 72 oktatási diagram egyik táblája. 1854-56, toll, tinta és akvarell. 55x75,5 Leltári szám: 3981. Victoria & Albert Museum, London.

Letöltve:

<https://collections.vam.ac.uk/item/O1026814/diagram-to-illustrate-design-lectures-drawing-dresser-christopher/>

(Utolsó letöltés: 02/11/2025)

9. kép



Pirítóstartó, galvanizált (1880 körül)

nikkelezüst „H & H” védjeggyel

Jelzések: '2554' és H&H

Hukin & Heath, Birmingham.

12,1 x 15,6 x 9,2 cm

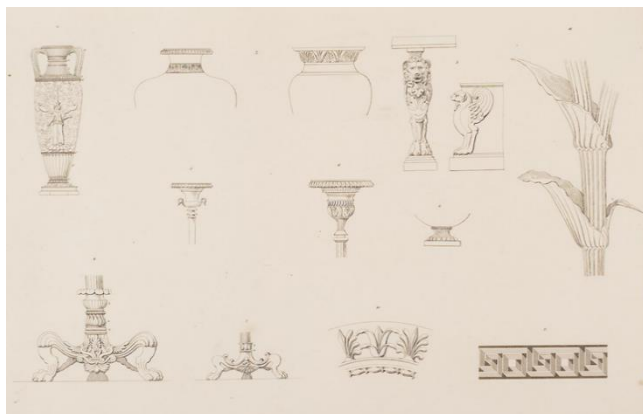
Leltári szám: M.31-1971. Victoria & Albert Museum, London.

Letöltve:

<https://collections.vam.ac.uk/item/O78539/toast-rack-dresser-christopher/>

(Utolsó letöltés: 02/11/2025)

10. kép



Karl Bötticher: Díszített tartóelemek (1852)

In: Bötticher, Carl: Tafel XIV. Die Tektonik der Hellenen (Tafelband 2) Potsdam, Riegel, 1852.

Letöltve: <https://doi.org/10.11588/diglit.5142> (Utolsó letöltés: 02/12/2025)

11. kép

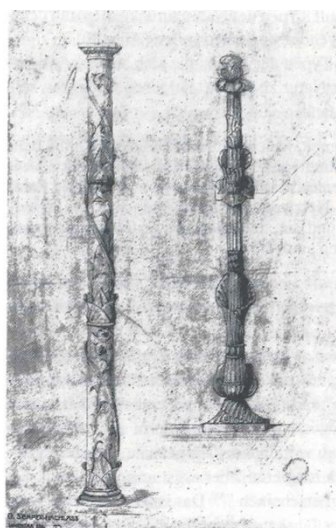


Hengeres oszlop Heracleum sphondylium növényként ábrázolva (a 10. kép részlete)

Bötticher, Carl: Tafel XIV. Abb.11.

Die Tektonik der Hellenen (Tafelband 2) Potsdam, Riegel, 1852.

12. kép



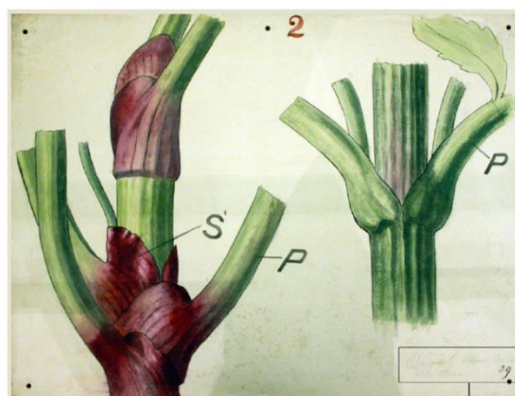
Gottfried Semper:

Vázlatlap két öntöttvas oszloppal

Svájci Szövetségi Műszaki Egyetem. Dátáltalan, Ceruza, 21,8 x 33,1 cm. Aláírás: G. S. Semper-hagyaték, Leltári szám: ETH Zürich, 20-300-1-580.

Fotó: Institute for the History and Theory of Architecture, ETH Zürich. In: Waenerberg 66. 30. ábra.

13. kép



Christopher Dresser: Levelek és szárok egyesülése, a Marlborough House-ban tartott botanikai előadásaihoz készült 72 oktatási diagram egyik táblájának részlete (1854-1856)

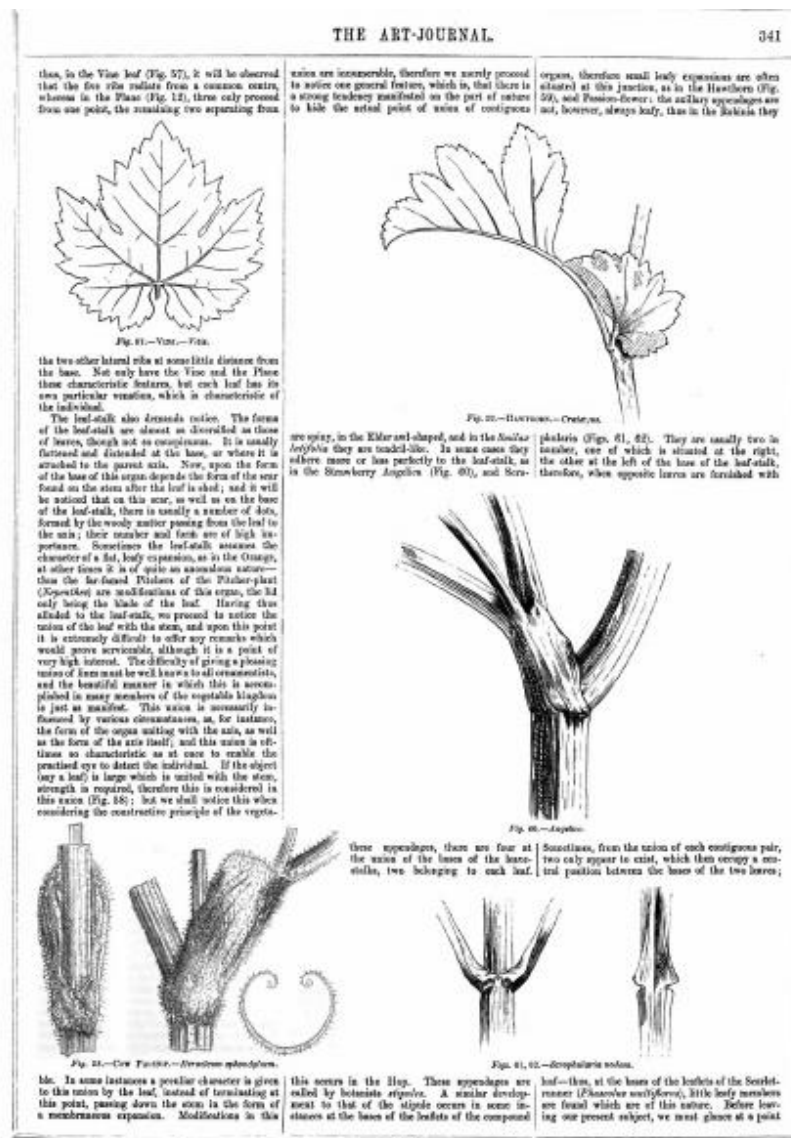
toll, tinta és akvarell. Leltári szám: 3962.

Victoria & Albert Museum, London.

Letöltve: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1029113/drawing-dresser-christopher/>

(Utolsó letöltés: 02/11/2025)

14. kép



Christopher Dresser: Botany as Adapted to the Arts, Art Journal, 19 (1857). Part. VI. 341.

Bötticher által az illusztrációban közölt (lásd fentebb a 11. képet) *Heracleum sphondylium*-ot (a 14. képen a 58-as számmal jelezve, balra lenn) Dresser is a szerkezeti alapelvek (*constructive principle*) egységes organikus és funkcionális példájaként hozza, az *Angelica archangelica* (a 14. képen a 60-as számmal jelezve, jobbra középen) is ennek illusztrációjaként szerepel Dressernél.

15. kép

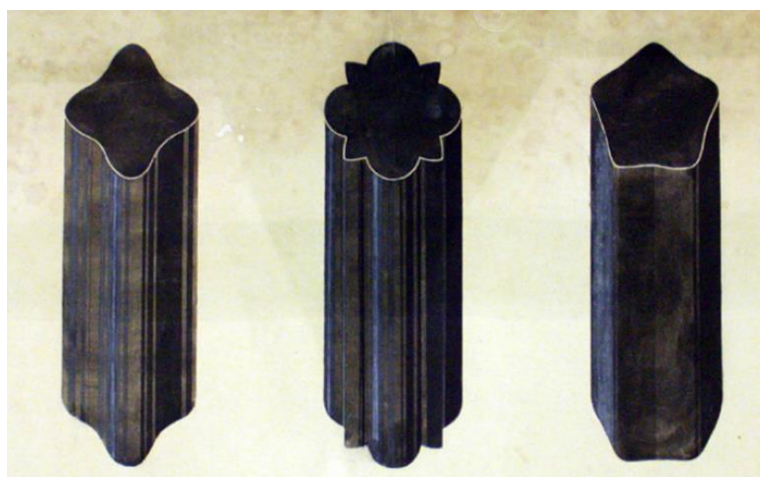


Christopher Dresser: Botanikai ábrák csoportja a száraz és a növényi szövetek témakörében (1854-1856)

A Marlborough House-ban tartott botanikai előadásaihoz készült 72 oktatási diagram egyik szemléltető táblája, toll, tinta. Leltári szám: 3939-3943. Victoria & Albert Museum, The Prints and Drawings Study Room, London. In: Santos, Sandra Maria Ribeiro: *Art and science in depicting nature: building a botanical iconography through drawing and photography*. Tese de Doutoramento em Historia da Arte, especialidade em Museologia e Patrimonio Artistico, janeiro 2019, 150. 22. ábra.

Letöltve: <http://hdl.handle.net/10362/61277> (Utolsó letöltés: 08/18/2024)

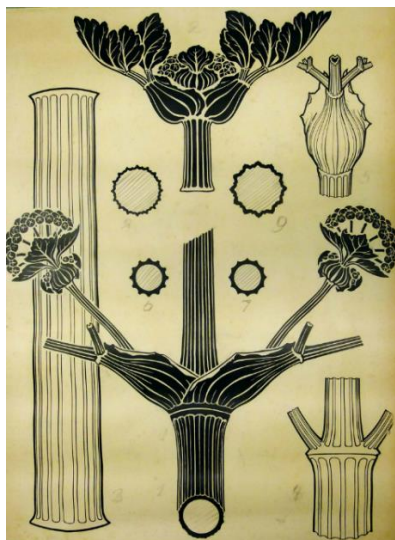
16. kép



Christopher Dresser: Botanikai diagram, amely a száraz három különböző axonometrikus vetületét ábrázolja (a 15. kép részlete) (1854-1856)

toll, tinta. Leltári szám: 3941. Victoria & Albert Museum, The Prints and Drawings Study Room, London.

17. kép

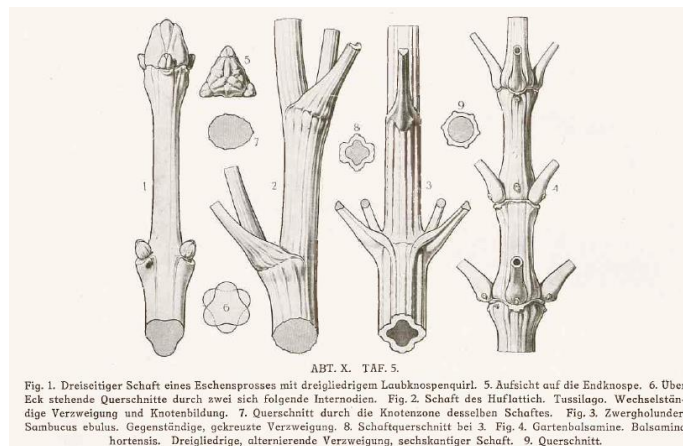


Az osztott levelű özsaláta (*Smyrnium olusatrum*) szárdarabjai, nodális (csomó)zónája és elágazásai (1909)

Nyomtatási minta, oktatási segédeszközként használható falitáblához. A lapot Meurer 1909-ben megjelent „Vergleichende Formenlehre des Ornamentes und der Pflanze” című kiadványában fekete-fehéren reprodukálta (X. fejezet 11. tábla. 250.) Meurer a *Smyrnium olusatrum* különböző részleteit és keresztmetszeteit a bordázott oszlopok közvetlen mintáinak tekintette.

In: Meurer, Moritz: Vergleichende Formenlehre des Ornamentes und der Pflanze, mit besonderer Berücksichtigung der Entwicklungsgeschichte der architektonischen Kunstformen. Dresden, G. Kühnmann. (A díszítmény és a növény formáinak összehasonlító elmélete, különös tekintettel az építészeti művészeti formák fejlődéstörténetére). 1909. X. fejezet 11. tábla. 250. Letöltve: <https://global.museum-digital.org/singleimage?imagenr=1213974> (Utolsó letöltés: 02/12/2025)

18. kép



Moritz Meurer: A tengely csomóképződményei és a tövének elágazásai. A tengely keresztmetszetei (1909)

In: Meurer, Moritz: Vergleichende Formenlehre des Ornamentes und der Pflanze, mit besonderer Berücksichtigung der Entwicklungsgeschichte der architektonischen Kunstformen.

Dresden, G. Kühnmann. (A díszítmény és a növény formáinak összehasonlító elmélete, különös tekintettel az építészeti művészeti formák fejlődéstörténetére). 1909. X. fejezet 5. tábla. 242. Letöltve: <https://opus4.kobv.de/opus4-udk/frontdoor/index/index/docId/102> (Utolsó letöltés: 02/12/2025)

19. kép



Gottfried Semper:

Egyiptomi Situla és görög Hydria (1863)

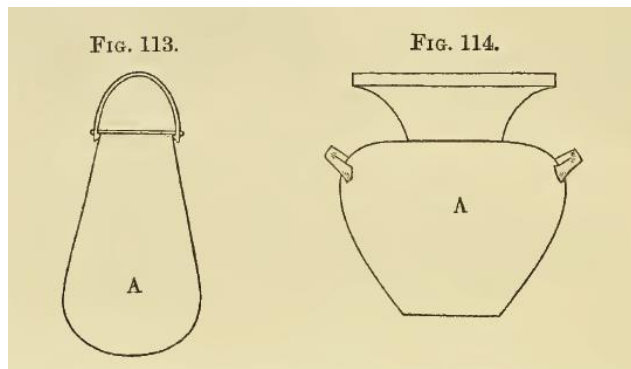
In: Semper, Gottfried: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde* (Band 2): *Keramik, Tektonik, Stereotomie, Metallotechnik für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*. München,

Bruckmann, 1863.4. Letöltve:

<https://play.google.com/books/reader?id=rrzm06pfau8C&pg=GBS.PA4&hl=en>

(Utolsó letöltés: 08/11/2024)

20. kép



Christopher Dresser:

Egyiptomi (a 113. ábrán) és görög víztartó edény (a 114. ábrán) (1862)

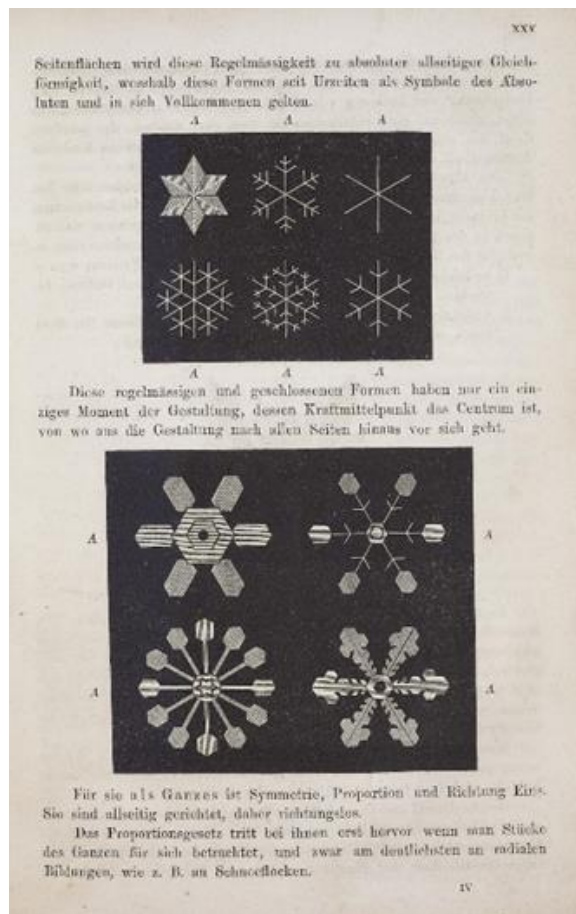
In: AOD. 1862., 131, 114. ábra.

Letöltve:

<https://archive.org/details/albumofnineteent00unse/page/130/mode/1up>

(Utolsó letöltés: 08/11/2024)

21. kép



**Gottfried Semper: Szimmetrikus
képződmények, hópelyhek, sugárirányú
kristályos formái (1860-63)**

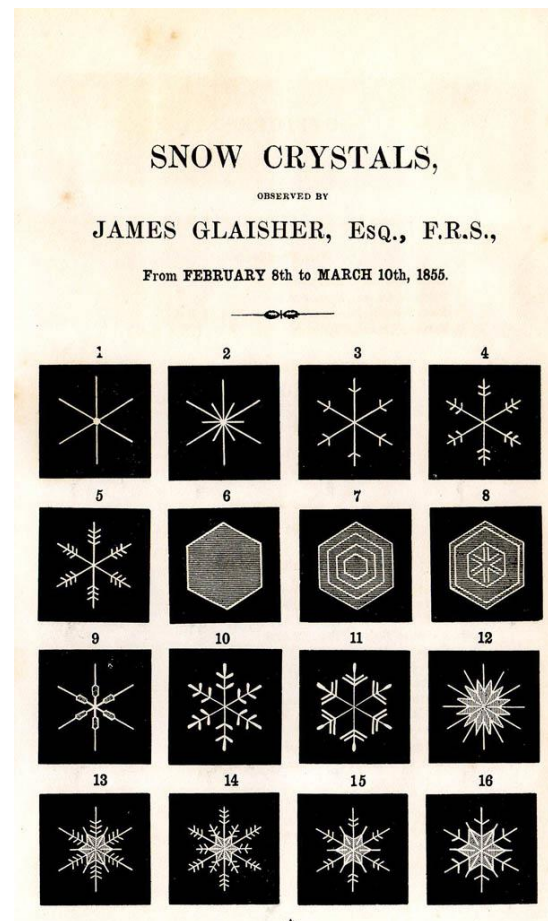
In: Semper, Gottfried: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik*. 1-2. Frankfurt am Main/München 1860–1863. Prolegomena XXV.

Letöltve:

https://books.google.lu/books?id=a80-AAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_book_other_versions_r&cad=2#v=onepage&q&f=false

(Utolsó letöltés: 02/12/2025)

22. kép



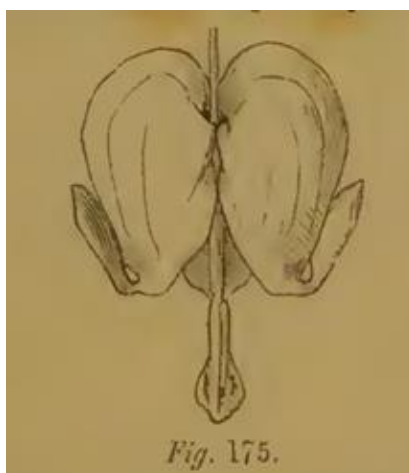
**Cecilia Glaisher: Hókristályok formái
(1855)**

In: On the severe weather at the beginning of the year 1855; and on snow and snow-crystals. British Meteorological Society 5th Annual Report (British Meteorological Society, 1855, 1.) Letöltve:

<https://ceciliaglaisher.com/snow-crystals.html#2>

(Utolsó letöltés: 02/12/2025)

23. kép



Christopher Dresser: A Dielytra spectabilis virága (1859)

In: UIV, 1859. 89.175. kép. Letöltve: <https://archive.org/details/unityinvarietyas00dres/page/89/mode/1up?q=175> (Utolsó letöltés: 02/12/2025)

24. kép



Augustus Welby Northmore Pugin: Floriated Ornament: A Series of Thirty-One Designs (1849)

In: Pugin, Augustus Welby Northmore: Floriated Ornament:
A Series of Thirty-One Designs. London, Henry G. Bonn, 1849. 23. tábla.

<https://archive.org/details/floriatedornamen00pugi/page/n44/mode/1up> (Utolsó letöltés:
02/12/2025)

25. kép



Augustus Welby Northmore

Pugin: Dísztányér (1851 körül)

Pugin tervezte a Minton cég számára.

Csontporcelán tányér, színes
transzferyomások díszítéssel,

"Souveigne Vous de Moy"

(„Emlékezzem rám!”) jelmonddal.

Átmérő: 22,0 cm. Leltári szám: 460-

1852, Victoria & Albert Museum,

London. Letöltve:

<https://collections.vam.ac.uk/item/O134790/plate-pugin-augustus-welby/>

(Utolsó letöltés: 02/12/2025)

26. kép



Augustus Welby Northmore Pugin:

Kenyértányér (1849)

Pugin tervezte a Minton cég számára.

Enkausztkus eljárással készült, vörös és

kék agyaggal kirakott, a szegélyen

„Waste not want not” (Ha nem prédálsz,

sosem lesz hiányod) semmiben felirat.

Átmérő: 32,4 cm. British Museum,

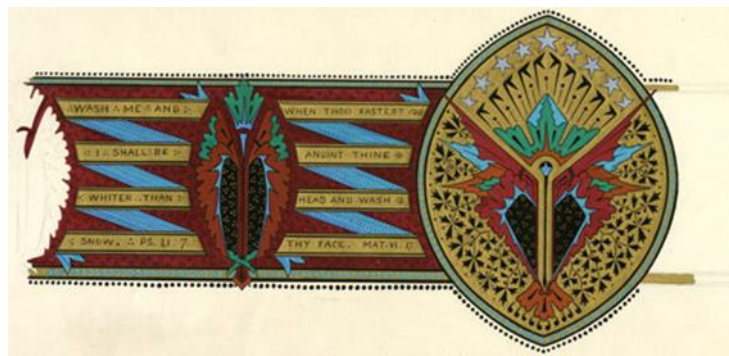
London. Leltári szám: 1981,1104.1

Letöltve: <https://www.britishmuseum.org/>

[collection/object/H_1981-1104-1_1](https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1981-1104-1_1)

(Utolsó letöltés: 02/12/2025)

27. kép és részlete a felirattal



Christopher Dresser bibliai mondatokat tartalmazó vizeskancsóhoz és mosdótál díszítéséhez készített vázlata (1867 körül)

Felirat: "Wash me and I shall be Whiter than Snow"

„Moss meg engem és a hónál fehérebb leszek!”

Zsoltárok 51:9 és

“When Thou fastest anoint thine head and wash they face”

„kend meg fejedet, és mosd meg az arcodat,”

Máté 6:17. (Szent István Társulat fordítása)

Toll, tinta, Leltári szám: SD 1705/MS6000. Dresser tevei a Minton cég számára. A Dresser által szignált és neki tulajdonított - terveket Joan Jonesnak a Minton Múzeum kurátoraként töltött ideje alatt egy „Dresser” feliratú mappába gyűjtötték össze, a Minton céghez tartozó anyagok között SD 1705/MS6000 leltárszámon. Minton Archive Collection. Letöltve: <https://www.themintonarchive.org.uk/truth-beauty-power-chapter-and-verse/> (Utolsó letöltés: 02/15/2025)

28. kép



Christopher Dresser bibliai mondatokat tartalmazó vizeskancsó díszítéséhez készített rajza (1867 körül)

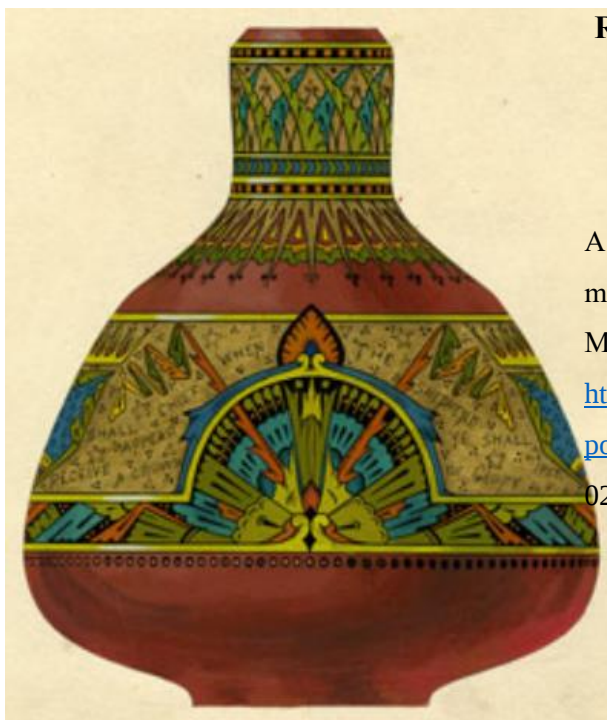
Felirat: „When the chief shepherd shall appear ye shall receive a crown of glory”
„És mikor megjelenik a főpásztor, elnyeritek a dicsőségnek hervadatlan koronáját.”
(Károli Gáspár fordítása).

Dresser tevei a Minton cég számára. Toll, tinta, Leltári szám: SD 1705/MS6000,
Minton Archive Collection. Letöltve:

<https://www.themintonarchive.org.uk/truth-beauty-power-chapter-and-verse/>

(Utolsó letöltés: 02/15/2025)

29. kép



Rekonstrukció Christopher Dresser bibliai mondatokat tartalmazó vizeskancsó díszítéséhez készített rajzával

A 28. képen látható vázlat felhasználása vázadíszítő motívumként.

Minton Archive Collection. Letöltve: <https://www.themintonarchive.org.uk/truth-beauty-power-chapter-and-verse/> (Utolsó letöltés: 02/15/2025)

30. kép



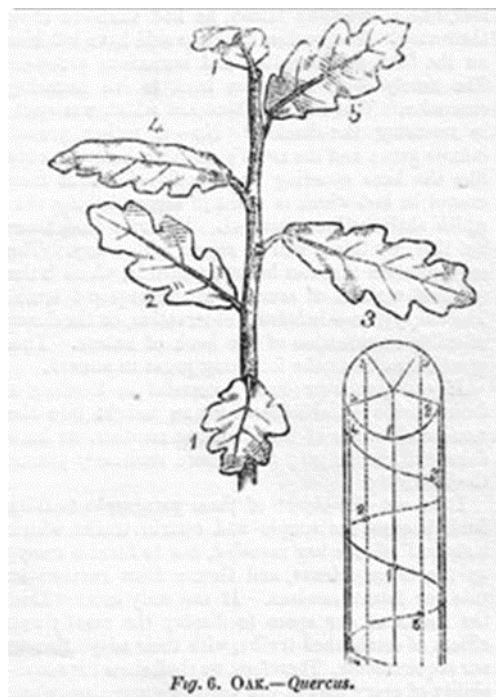
Christopher Dresser: Holdkulacs (Moon-flask) madár motívummal díszítve (1867)

Dresser tervezte a Minton cég számára. Terrakotta, zománc. 15.2 × 13.2 × 5.4 cm. Leltári szám: 2018.62.11. The Metropolitan Museum of Art.

Letöltve:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/770945?sortBy=Relevance&ft=Design+for+a+Minton+flask+by+C.+Dresser%2c+1867&offset=0&rpp=40&pos=26> (Utolsó letöltés: 02/15/2025)

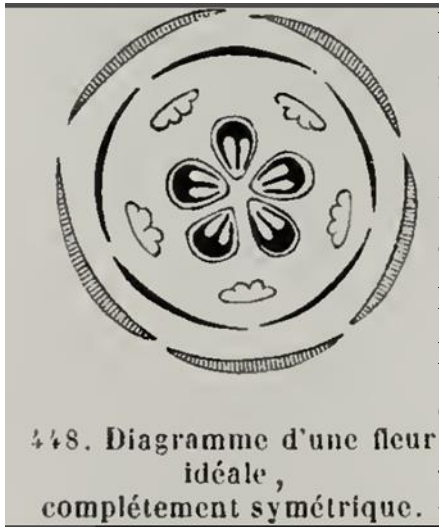
31. kép



**Christopher Dresser: A tölgy spirális mintát követő levélállása
hagyományos rajzon, és botanikai diagramként**

In: Botany as Adapted to the Arts, Art Journal 19 (1857). Part. I. 18. 6. ábra

32. kép

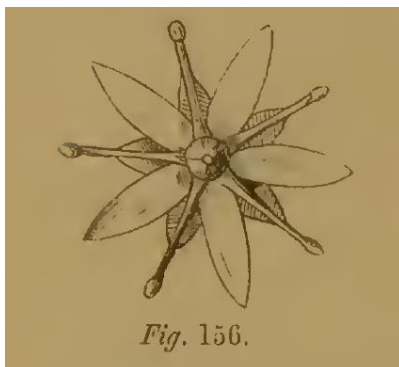


Emmanuel Le Maout: Egy ideális, teljesen szimmetrikus virág diagramja (1846)

In: Le Maout, Emmanuel: Atlas élémentaire de botanique avec le texte en regard, comprenant l'organographie, l'anatomie, et l'iconographie des familles d'Europe, a l'usage des étudiants et des gens du monde. Ouvrage contenant 2,340 figures, dessinées Par Mm. L. Steinheil et J. Decarne .Paris, Fortin, Masson, 1846, 58, 448.ábra.

Letöltve: <https://books.google.fr/books?id=0zMVAAAAQAAJ> (Utolsó letöltés: 02/16/2025)

33. kép



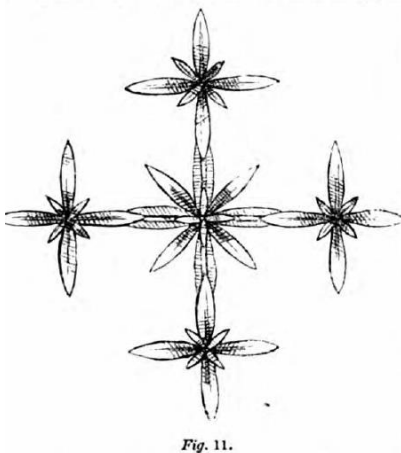
Christopher Dresser: A virág ideális alakja (1859)

In: UIV, 82.156. ábra. Letöltve:

<https://archive.org/details/unityinvarietyas00dres/page/82/mode/1up> (Utolsó letöltés: 02/16/2025)

34. kép

therefore we have a primary central developing power, surrounded by a series of secondary developing points (Fig. 11). Here we see most clearly that



Christopher Dresser: Az elsődleges központi fejlődő erő, amelyet másodlagos fejlődő erőpontok sora vesz körül (1857)

Botany as Adapted to the Arts, Art Journal 19 (1857)

Part. I. 19. 11-es képe

35. kép



Christopher Dresser: Példa az „ember-növény” helyes ábrázolására (1862)

In: AOD, London, Day and Son, 1862.

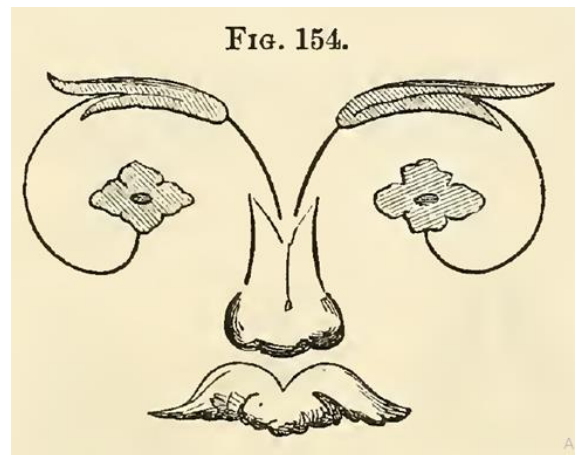
XIII. Fejezet: Principles Common To Ornament. 185, XXV. tábla.

Letöltve:

<https://archive.org/details/albumofnineteen/page/n250/mode/1up>

Utolsó letöltés: (02/20/2025)

36. kép



Christopher Dresser: Példa a direkt, vagyis helytelen módon arcot imitáló típusra (1862)

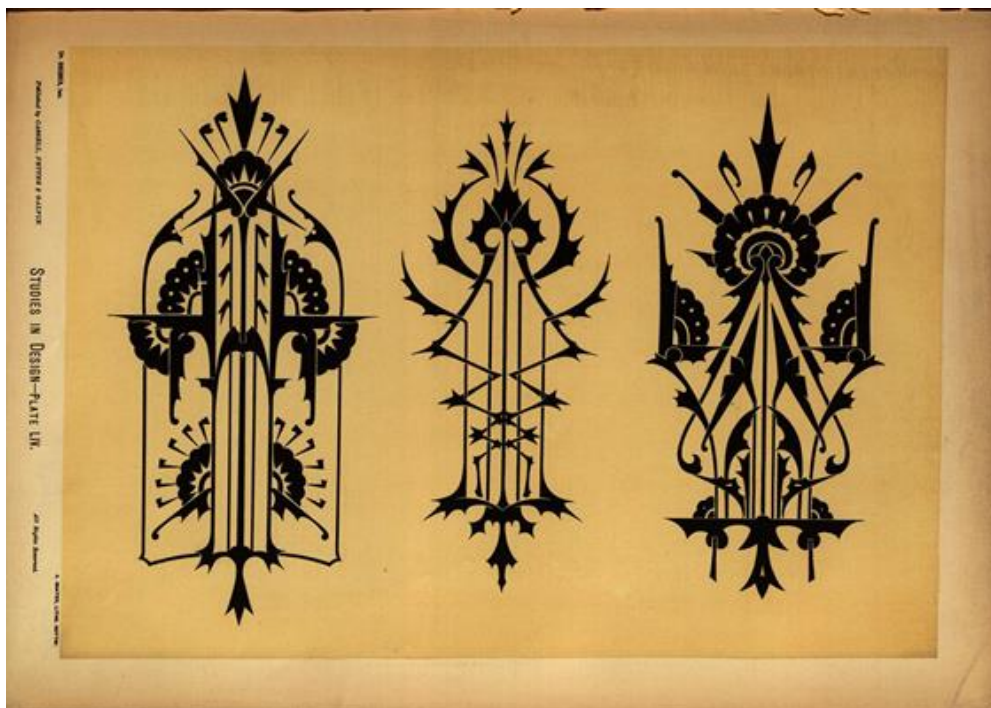
In: AOD. 185, 154. ábra.

Letöltve:

<https://archive.org/details/albumofnineteen/page/185/mode/1up>

Utolsó letöltés: (02/20/2025)

37. kép



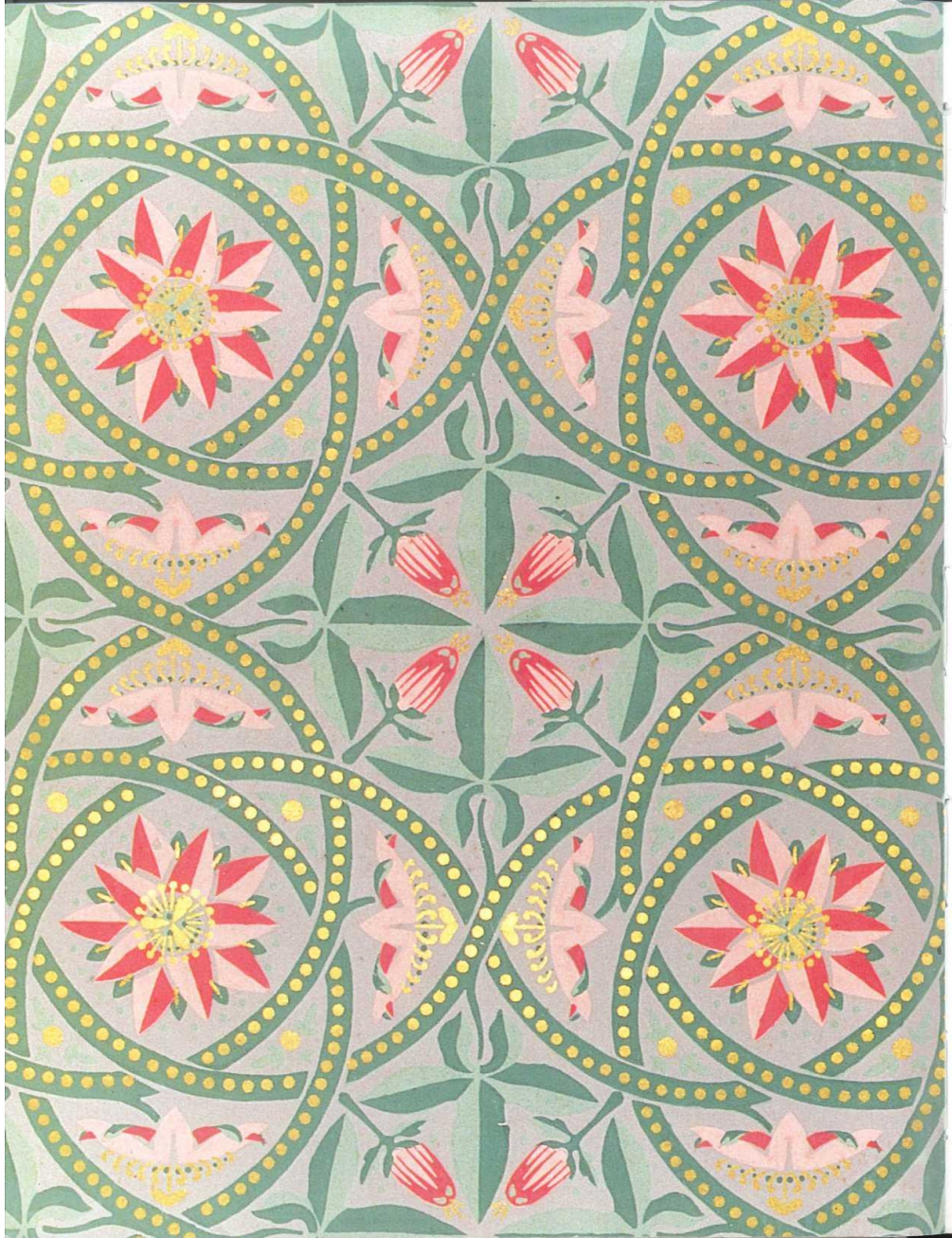
Christopher Dresser: Studies in design, powderings minták (1876)

„A falakon "powderings"-ként (dekoratív stencilminta) használható díszek, tervezte
Christopher Dresser”

(A. Goater litográfiája). In.: Studies in design, London, Cassell, Peter and Galpin 1876,
LIV. tábla. Letöltve: <https://archive.org/details/Studiesdesign00Dres/page/n9/mode/1up>

(Utolsó letöltés: 02/12/2025)

38. kép

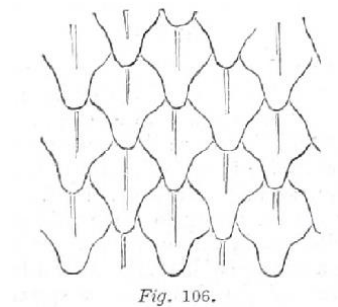


**Christopher Dresser: Tapéta terv golgotavirág motívumokkal
William Woollams & Co. cég számára (1863)**

Tapéta. 1863. március. Public Record Office, London.

In: Halén, Widar: Christopher Dresser: A Pioneer of Modern Design. London, Phaidon Press Limited, 1993.9, 2. kép.

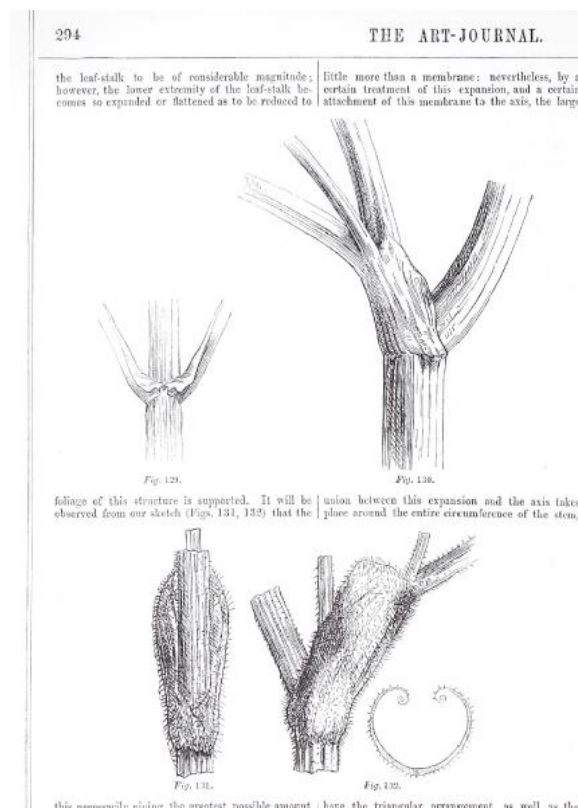
39. kép



Christopher Dresser: Mikroszkópos ábra egy pálma (Sagus) terméséről (1858)

Botany as Adapted to the Arts, Art Journal, 20 (1858). Part. VIII. 238.

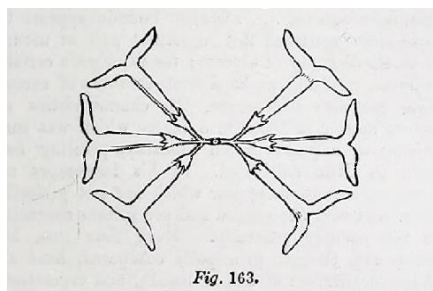
40. kép



**Christopher Dresser: Heracleum sphondylium és Angelica archangelica
növények illusztrációja (1858)**

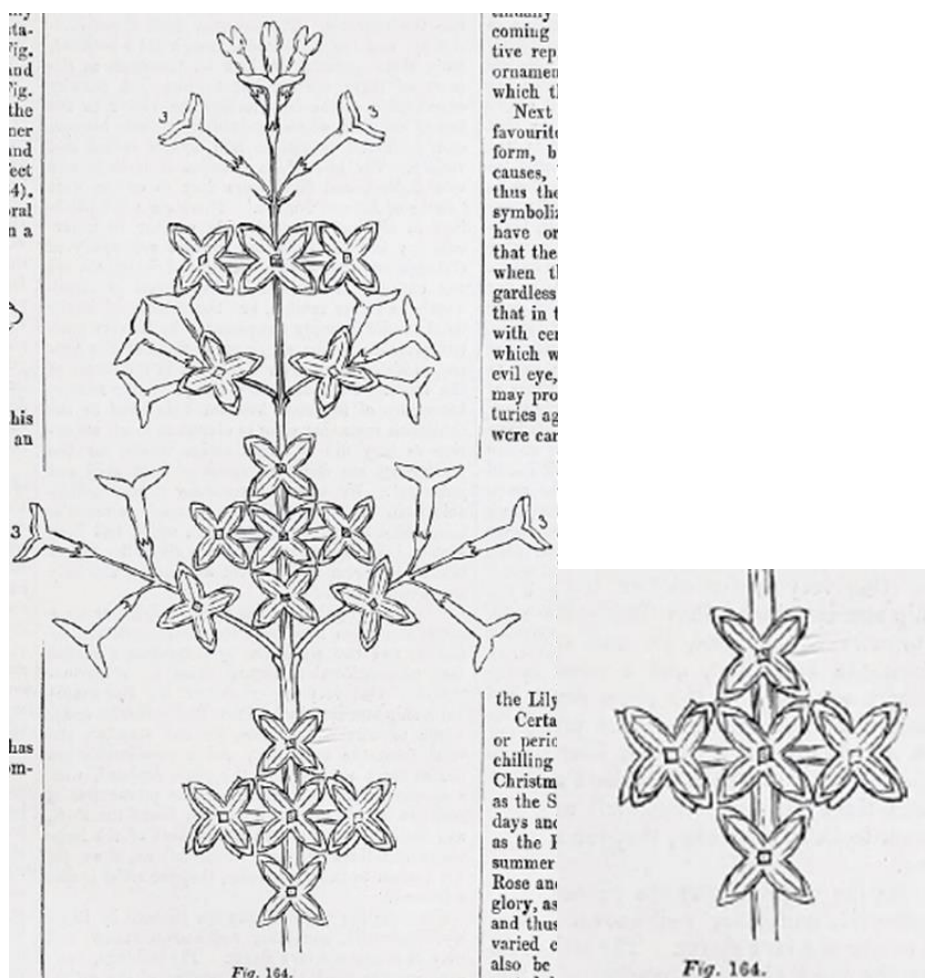
Botany as Adapted to the Arts, Art Journal, 20 (1858) Part. IX.294.

41. kép



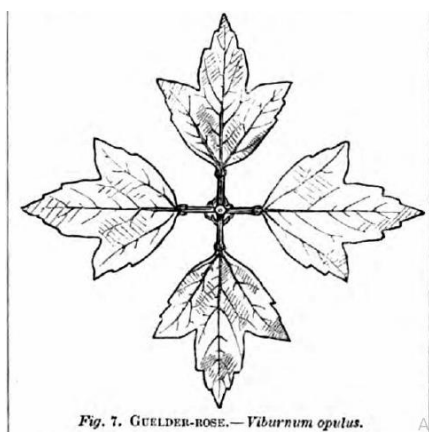
Christopher Dresser: Botany as Adapted to the Arts, Art Journal, 20 (1858) Part.
X.363, 163. ábra.

42. kép és részlete 43. kép



Christopher Dresser: Botany as Adapted to the Arts, Art Journal, 20 (1858) Part.
X.363, 164. ábra. és részlete

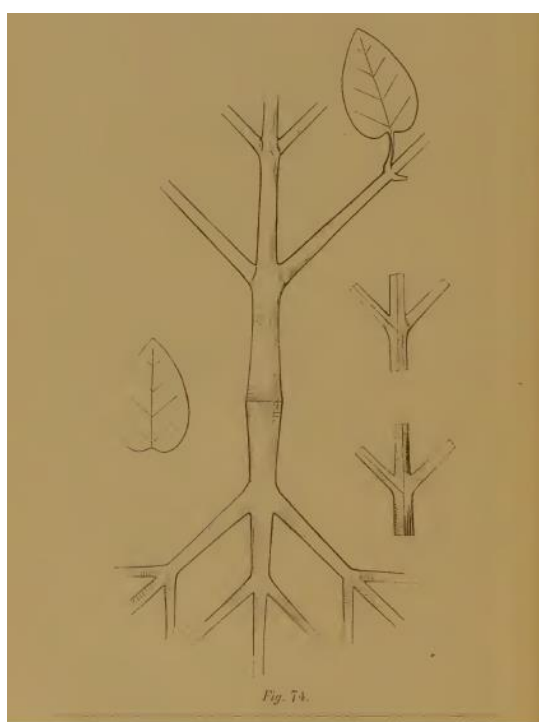
44. kép



Christopher Dresser: Botany as Adapted to the Arts, 19 (1857)

Part. I. 18. 7-es képe. Guelder-Rose (Viburnum Opulus).

45. kép

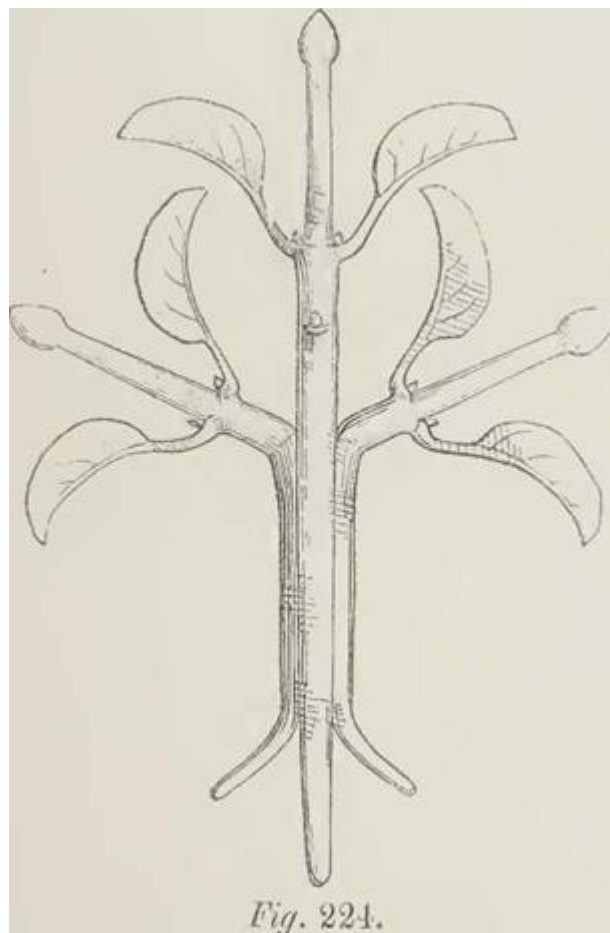


**Christopher Dresser: Ideális ábra,
amely azt mutatja, hogy a levelek erei a normál ágak és
a gyökér ágai azonos szögben hagyják el a szülőágot (1859)**

In: UIV, 1859, 34, 30. pont 74. ábra. Letöltve:

<https://archive.org/details/unityinvarietyas00dres/page/34/mode/1up> Utolsó letöltés:
(02/20/2025)

46. kép



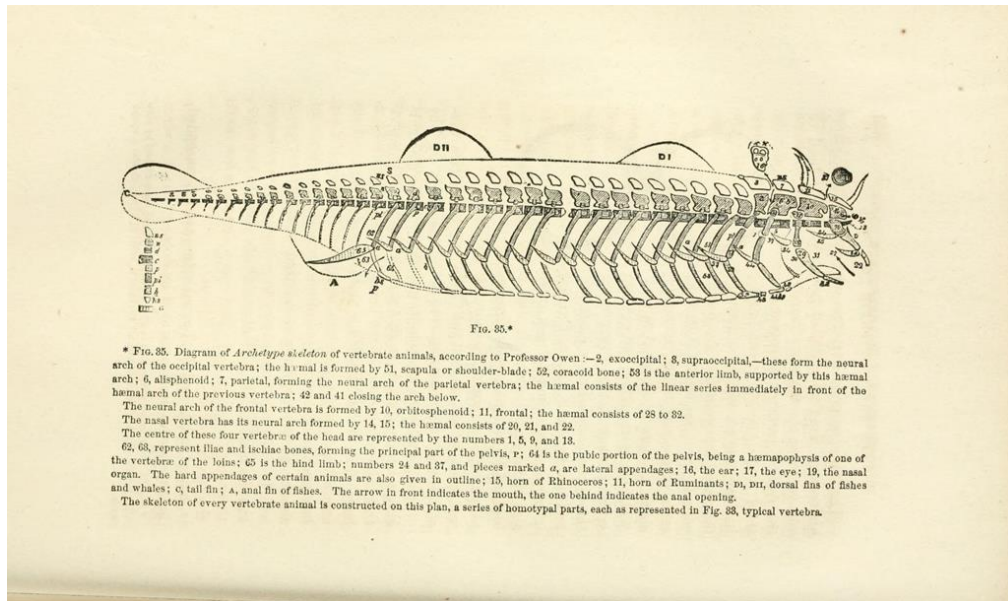
Christopher Dresser: Egy ideális növény (1859)

„Dr. M Cosh azt állítja, hogy azok a szögek, amelyeknél az ágak eltérnek a törzstől, és azok, amelyeknél a gyökerek eltérnek a gyökértől, egyenlőek; ami tovább erősíti a gyökerek és a szárok közötti egységet.” (31. tétel). In: UIV, 1859, 107,184. pont. 224. ábra. Letöltve:

<https://archive.org/details/unityinvarietyas00dres/page/107/mode/1up>

Utolsó letöltés: (02/20/2025)

47. kép



Richard Owen gerincesek archetípusát (*Archetype skeleton*) ábrázoló rajza (1848)

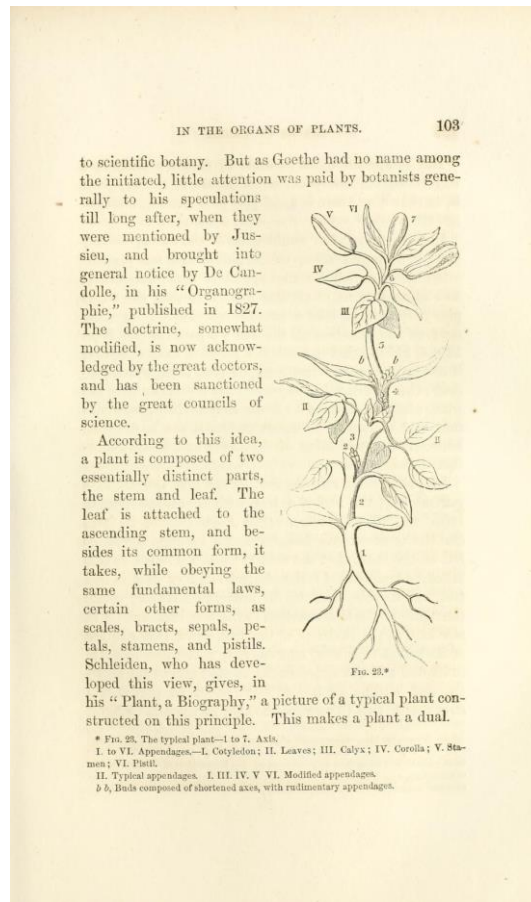
In: McCosh, James – Dickie, George: Typical Forms and Special Ends in Creation. Edinburgh, Constable 1856, 180. A rajz eredeti megjelenése: Owen, Richard: On the archetype and homologies of the vertebrate skeleton London, John Van Voorst, 1848.

Plate II, fig. 1. kihajtható betétlapon.

Letöltve: <https://archive.org/details/typicalformsspe00mcco/page/180/mode/1up>

(Utolsó letöltés: 02/12/2025)

48. kép



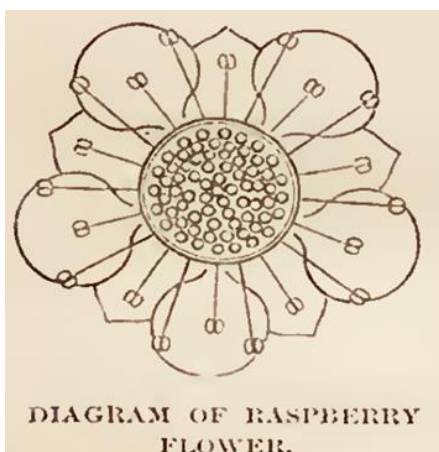
Matthias Jacob Schleiden: Tipikus (typical plant) növény (1848)

In: McCosh, James – Dickie, George: Typical Forms and Special Ends in Creation. Edinburgh, Constable 1856, 103 A rajz eredeti megjelenése: Schleiden, Matthias Jacob: Die Pflanze und ihr Leben. Populäre Vorträge. Leipzig, Engelmann, 1848, Tafel IV. ahol *Urpflanze* –ként (Ősnövényként van említve) majd ennek fordításában: Henfrey, Arthur: The plant, a biography in a series of popular lectures. London, Bailliere, 1848, Pl. IV. Utóbbiból vette át az itt látható illusztrációt McCosh 1856-ban.

Letöltve: <https://archive.org/details/typicalformsspe00mcco/page/103/mode/1up>

(Utolsó letöltés: 02/12/2025)

49. kép



Lindley, John:

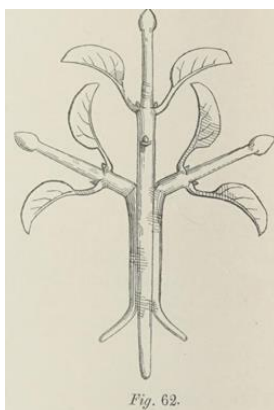
A málna virágjának diagrammja (1854)

In: The symmetry of vegetation; an outline of the principles to be observed in the delineation of plants: being the substance of three lectures delivered to the students of practical art, at Marlborough House, in November, 1852. London, Chapman and Hall, 1854. 48, 95. pont. Letöltve: <https://archive.org/details/symmetryvegetat00lind/page/48/mode/1up> (Utolsó letöltés: 02/12/2025)

50. kép



(61. ábra)



Christopher Dresser: Ideális alapforma és Ideális növény (1859)

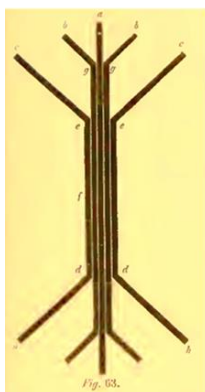
„Egy növényt egyszerű formájában - vagyis amikor egy tengelyből (amelynek egyik része felfelé, másik része lefelé halad) és függelékeiből áll (61. ábra) - szintén tekinthetjük egyednek, vagy tökéletes, vagy teljes növénynek; ekkor azt mondjuk, hogy a növény növekedésével ez az egyed megsokszorozódik, és így a szülő a növekedés révén megismétli önmagát (62. ábra).”

In: UIV.1859, 26. 26-27. pont. 61-62. ábra

Letöltve:

<https://archive.org/details/unityinvarietyas00dres/page/26/mode/1up>
(Utolsó letöltés: 02/17/2025)

51. kép



Christopher Dresser: Egy ideális alakzat (1859)

Dresser ezen az ábrán az analógias vagyis felfelé és lefelé is szimmetrikus központi részből álló tengelyt ábrázolta. Az új tengelyek előállítása során a növény, növekedésével megsokszorozza az eredeti prototípust; ezzel analóg módon rügyként is ezt teszi, hiszen a rügyek növekedéssel ágakká válnak. UIV.1859, 27. o. fig. 63. Letöltve:

<https://archive.org/details/unityinvarietyas00dres/page/27/mode/1up> (Utolsó letöltés: 02/17/2025)

18.

52

O. Jh.

Assesores gravissimi,

Lehrer Christian Drosser // professor of botany in the depart-
ment of science and art, London, handelt sich um ein vater-
länd. für die Naturgeschichte.

- 1) *Passiflora* *spicata*: *Passiflora* of Botany, n. hairy is Vandy as deduced from the vegetable kingdom.
- 2) *Passiflora* *spicata*: morphological question in organs of the body, even *Passiflora* of *Passiflora* is a *Passiflora* of the *Passiflora*.
- 3) *Passiflora* *spicata* is *Passiflora* of *Passiflora*.
- 4) *Passiflora* *spicata* of *Passiflora* *spicata* is the *Passiflora* of *Passiflora* and not, 1) *Passiflora* *spicata*.
- 5) *Passiflora* *spicata* of *Passiflora*.

5) 66 kļūda ar šķuram.
 Ja šķuram kļūst ar rādītāja kārta ar šķuram rādītāja kārta.
 Šķuram kārta, bet ar šķuram ar rādītāja kārta, šķuram
 kārta ar šķuram kārta kārta, šķuram ar šķuram kārta.
 Šķuram kārta kārta kārta ar šķuram kārta.

Engelshausen

Trans. 13 July 1859.

Letting

v. 2. 2.

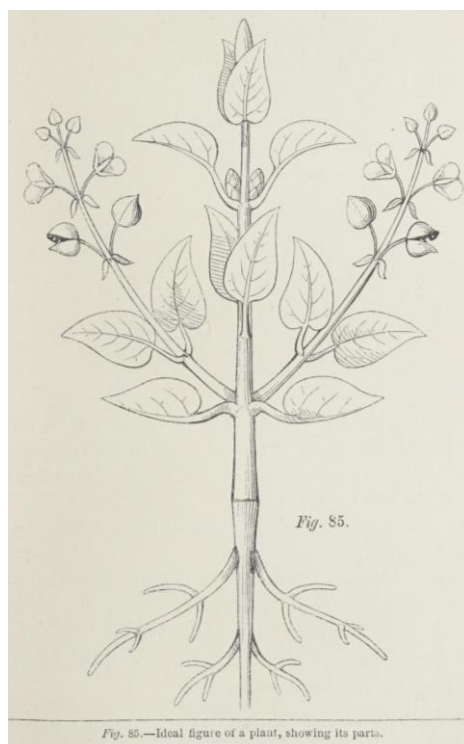
A. D. den 18^{de} Sept^r 1842
Köpenhamn

J. O.

JU.1859. 52.r. (1859)

A Karl Gotthelf Lehmann (1812-1863), docensnek filozófia kar intézményvezetőjének küldött, a jénai doktori beadványt tételesen felsoroló és Karl Wilhelm Göttling (1793-1869) dékán által aláírt német nyelvű kísérő lap; melyen említésre kerül, hogy Dresser a londoni Department Of Science And Art, botanika professzoraként pályázik.

53. kép

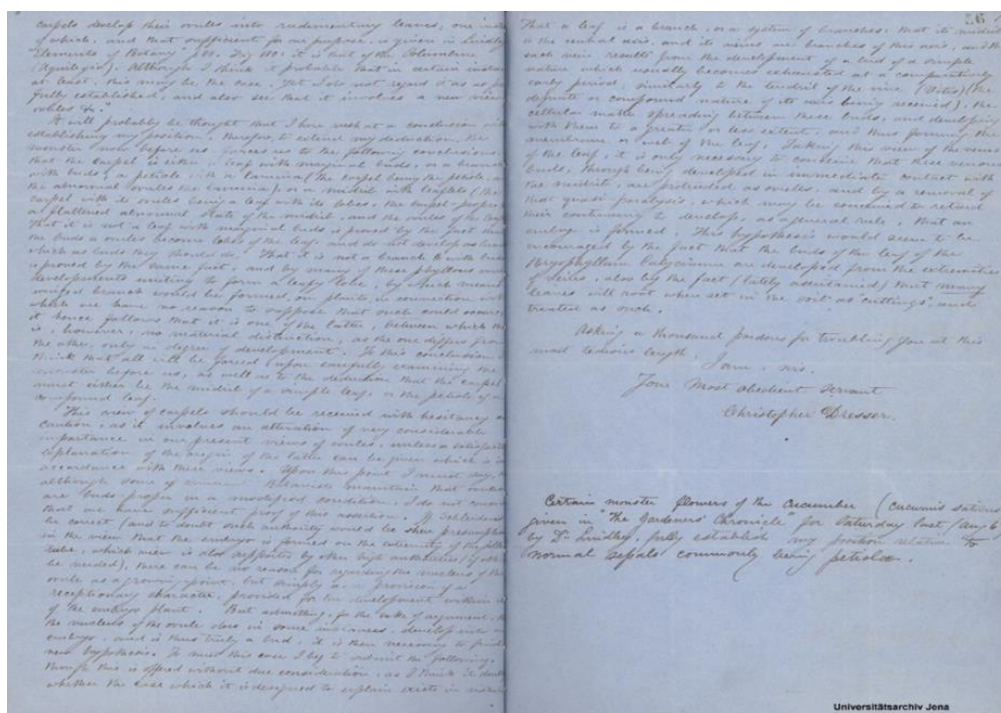


**Christopher Dresser: Egy növény ideális alakzata, amelyen a növény részei láthatók
(1859)**

UIV.1859, 41.37. pont, 85.ábra. Letöltve:

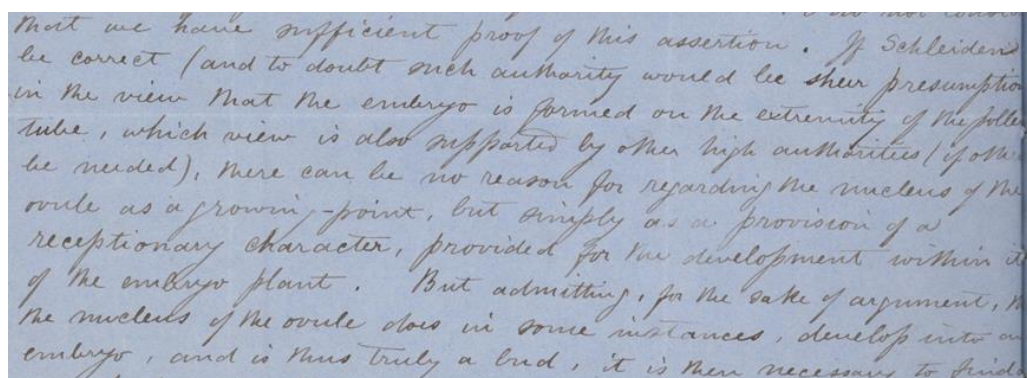
<https://archive.org/details/unityinvarietyas00dres/page/41/mode/1up> (Utolsó letöltés: 02/17/2025)

54. kép



JU.1859. 55v-56. Christopher Dresser jénai doktori címért beadott 7 oldalas kézírásos botanikai tanulmányának két lapja (1859) Bal oldalt a Schleident említő sorral, jobb oldalt látható Dresser aláírása.

55. kép



JU.1859. 55.v. Christopher Dresser jénai doktori címért beadott 7 oldalas kézírásos botanikai tanulmányának részlete. Jobbra fent az első sor utolsó előtti szavától kezdődik a Schleident említő részlet: Ha Schleidennek igaza van (és egy ilyen szaktekintély megkérdőjelezése, annak a nézetnek a feltételezése, hogy a növényi embrió a pollentömlő végződésében formálódik, mely nézetet bizonyos más kiemelkedő szaktekintélyek is támogatnak, ha még szükség lenne másokra) (...) (If Schleiden be correct (and to doubt such authority would be their presumption in the view that the embryo is formed on the extremity of the pollen tube, which view is also supported by other high authorities (if other be needed), there can be no reason for regarding the nucleus of the ovule as a growing-point, but simply as a provision of a receptionary character, provided for the development within it of the embryo plant. But admitting, for the sake of argument, that the nucleus of the ovule does in some instances, develop into an embryo, and is thus truly a bud, it is then necessary to find out whether the case which it is proposed to explain exists in nature

56. kép



Bryophyllum Calycinum illusztráció Matthias Jacob Schleiden könyvében (1848)

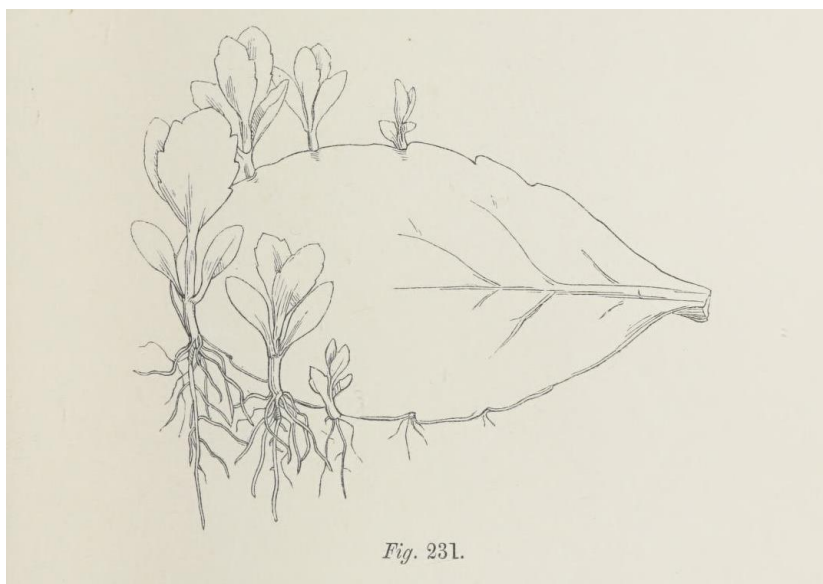
In: Matthias Jacob Schleiden: Die Pflanze und ihr Leben. Populäre Vorträge. Leipzig: Engelmann, 1848. Tafel III.fig. 5. Az angol fordításban itt látható: Henfrey: The plant, 1848.

Pl. Ill. Fig. 5. Letöltve:

<https://www.biodiversitylibrary.org/item/46231#page/410/mode/1up>

(Utolsó letöltés: 02/17/2025)

57. kép



Bryophyllum Calycinum illusztráció Christopher Dresser könyvében (1859)

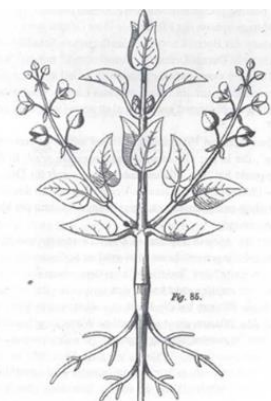
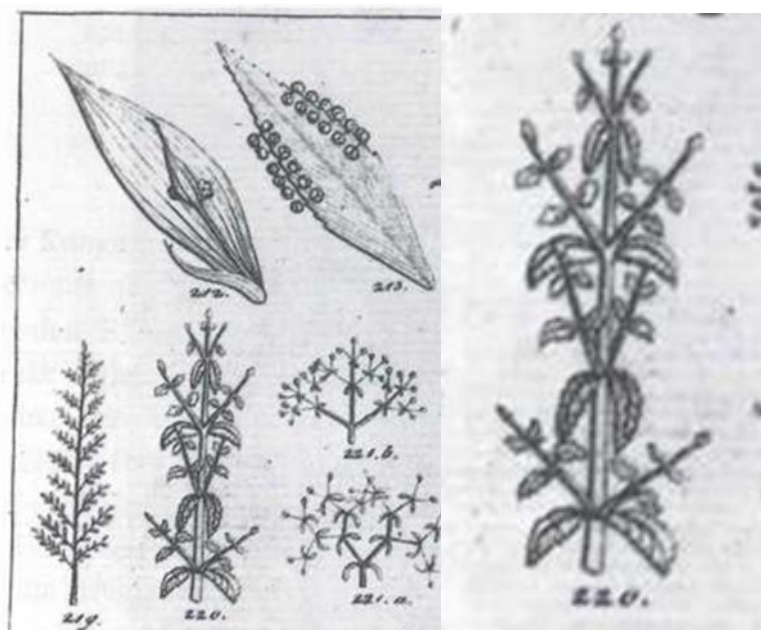
UIV. 1859. 186. pont, 111, 231. ábra. Letöltve:

<https://archive.org/details/unityinvarietyas00dres/page/111/mode/1up>

(Utolsó letöltés: 02/17/2025)

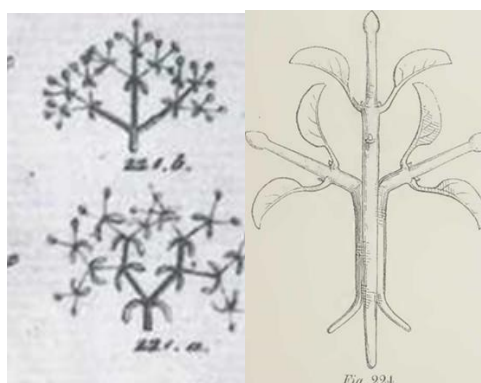
58. kép és két részlete 58/a és 58/b

58/a



53. kép

58/b



45. kép

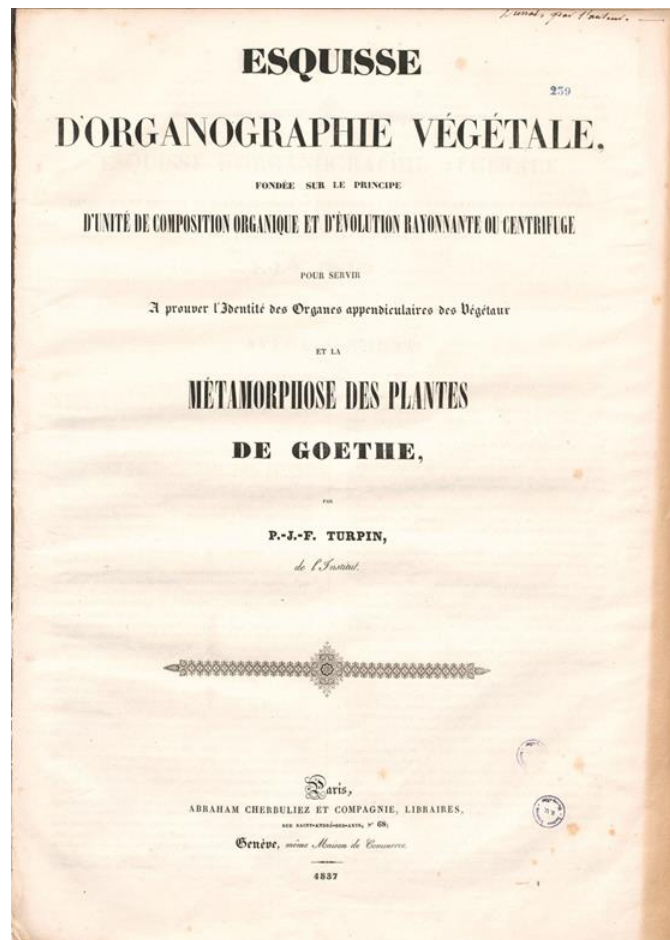
August Johann Georg Karl Batsch: A növényvilág természetrajzának alapjai (1801) és az ehhez kapcsolódó motívumok Dressernél (53, 45. kép)

In: Batsch, August Johann Georg Karl: Grundzüge der Naturgeschichte des Gewächs-Reichs. Ein Handbuch für Lehrer auf Gymnasien, und für Naturfreunde zum eignen Unterricht. Weimar, Verlag des Industrie Comptoirs, 1801. In: Waenerberg Tafel V. Foto: British Museum (Natural History), London. 88, Abb. 48A 220. ábra Dresser ideális növény ábrázolására volt hatással (lásd: 53. kép), 221a,b ábrák hatottak Dresser növényi alapforma ábrázolására (lásd: 45. kép) Letöltve:

<https://www.google.hu/>

books/edition/Grundz%C3%BCge_der_Naturgeschichte_des_Gew%C3%A4chsreichs/Tafel_V_48A_220_221a_b_221c_222_223_224_225_226_227_228_229_230_231_232_233_234_235_236_237_238_239_240_241_242_243_244_245_246_247_248_249_250_251_252_253_254_255_256_257_258_259_260_261_262_263_264_265_266_267_268_269_270_271_272_273_274_275_276_277_278_279_280_281_282_283_284_285_286_287_288_289_290_291_292_293_294_295_296_297_298_299_300_301_302_303_304_305_306_307_308_309_310_311_312_313_314_315_316_317_318_319_320_321_322_323_324_325_326_327_328_329_330_331_332_333_334_335_336_337_338_339_340_341_342_343_344_345_346_347_348_349_350_351_352_353_354_355_356_357_358_359_360_361_362_363_364_365_366_367_368_369_370_371_372_373_374_375_376_377_378_379_380_381_382_383_384_385_386_387_388_389_390_391_392_393_394_395_396_397_398_399_400_401_402_403_404_405_406_407_408_409_410_411_412_413_414_415_416_417_418_419_420_421_422_423_424_425_426_427_428_429_430_431_432_433_434_435_436_437_438_439_440_441_442_443_444_445_446_447_448_449_450_451_452_453_454_455_456_457_458_459_460_461_462_463_464_465_466_467_468_469_470_471_472_473_474_475_476_477_478_479_480_481_482_483_484_485_486_487_488_489_490_491_492_493_494_495_496_497_498_499_500_501_502_503_504_505_506_507_508_509_510_511_512_513_514_515_516_517_518_519_520_521_522_523_524_525_526_527_528_529_530_531_532_533_534_535_536_537_538_539_540_541_542_543_544_545_546_547_548_549_550_551_552_553_554_555_556_557_558_559_560_561_562_563_564_565_566_567_568_569_570_571_572_573_574_575_576_577_578_579_580_581_582_583_584_585_586_587_588_589_590_591_592_593_594_595_596_597_598_599_600_601_602_603_604_605_606_607_608_609_610_611_612_613_614_615_616_617_618_619_620_621_622_623_624_625_626_627_628_629_630_631_632_633_634_635_636_637_638_639_640_641_642_643_644_645_646_647_648_649_650_651_652_653_654_655_656_657_658_659_660_661_662_663_664_665_666_667_668_669_670_671_672_673_674_675_676_677_678_679_680_681_682_683_684_685_686_687_688_689_690_691_692_693_694_695_696_697_698_699_700_701_702_703_704_705_706_707_708_709_710_711_712_713_714_715_716_717_718_719_720_721_722_723_724_725_726_727_728_729_730_731_732_733_734_735_736_737_738_739_740_741_742_743_744_745_746_747_748_749_750_751_752_753_754_755_756_757_758_759_760_761_762_763_764_765_766_767_768_769_770_771_772_773_774_775_776_777_778_779_780_781_782_783_784_785_786_787_788_789_790_791_792_793_794_795_796_797_798_799_800_801_802_803_804_805_806_807_808_809_810_811_812_813_814_815_816_817_818_819_820_821_822_823_824_825_826_827_828_829_830_831_832_833_834_835_836_837_838_839_840_841_842_843_844_845_846_847_848_849_850_851_852_853_854_855_856_857_858_859_860_861_862_863_864_865_866_867_868_869_870_871_872_873_874_875_876_877_878_879_880_881_882_883_884_885_886_887_888_889_890_891_892_893_894_895_896_897_898_899_900_901_902_903_904_905_906_907_908_909_910_911_912_913_914_915_916_917_918_919_920_921_922_923_924_925_926_927_928_929_930_931_932_933_934_935_936_937_938_939_940_941_942_943_944_945_946_947_948_949_950_951_952_953_954_955_956_957_958_959_960_961_962_963_964_965_966_967_968_969_970_971_972_973_974_975_976_977_978_979_980_981_982_983_984_985_986_987_988_989_990_991_992_993_994_995_996_997_998_999_1000 Utolsó letöltés: (02/20/2025)

59. kép



Turpin botanikai atlaszának címlapja (1837)

Turpin, Pierre Jean François: *Esquisse d'organographie végétale fondée sur le principe d'unité de composition organique et d'évolution rayonnante ou centrifuge pour servir à prouver l'identité des organes appendiculaires des végétaux et la métamorphose des plantes de Goethe* (A növényorganográfia vázlata: a szerves összetétel egységén és a sugárirányú vagy centrifugális fejlődés elvén alapul; a növények függelékszerveinek azonosságát és Goethe növényeinek metamorfózisát hivatott bizonyítani). In: *Oeuvres d'histoire naturelle de Goethe comprenant divers mémoires d'anatomie comparée, de botanique et de géologie traduits et annotés par Ch.-Fr. Martins; avec un atlas in-folio contenant les planches originales de l'auteur, et enrichi de trois dessins et d'un texte explicatif sur la métamorphose des plantes*, par P.-J.-F. Turpin, Paris, Cherbuliez, 1837, Atlasz.

Letöltve: https://ged.scdi-montpellier.fr/florabium45/jsp/bium/num/view_diaporama_report.jsp?recordId=documents:BIU_DOCUMENTS:110&volumeIndex=1 (Utolsó letöltés: 02/17/2025)

60. kép



P.-J.-F. Turpin: Bryophyllum calycinum levele (13-as számmal jelezve) (1804)

Részlet az 1. képből; Turpin Az ideális növény típusa, függelékszervekkel című rajzából

61. kép



Christopher Dresser: Esthajnalcsillag; az este botanikai stilizált hangulata.

Színek és a növények fázisai (1862)

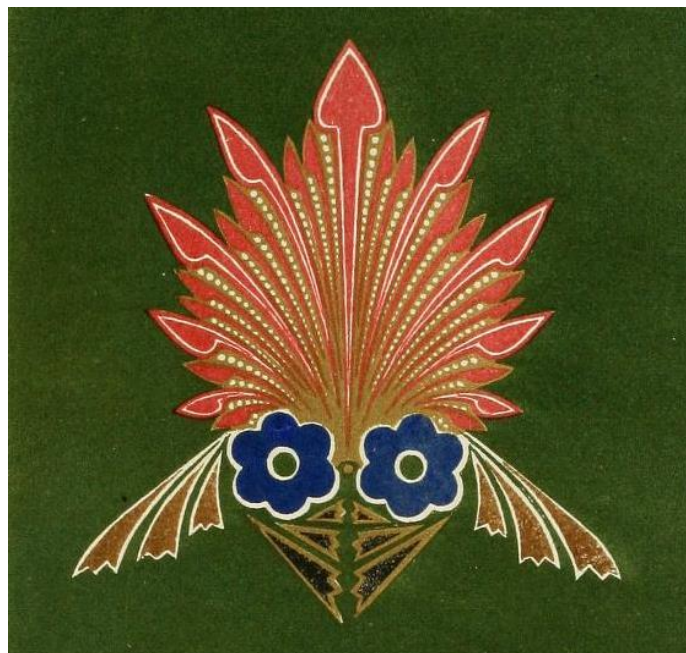
In: AOD, XVI. tábla. Kromolitográfia. Példa a „gondolat dekoratív formákkal való kifejezésére”

(AOD,173.) Letöltve:

<https://archive.org/details/albumofnineteent00unse/page/n218/mode/1up>

(Utolsó letöltés: 02/17/2025)

62. kép



Christopher Dresser: A hobgoblin (kobold) (1862)

In: AOD, XVII/1. tábla. Kromolitográfia példa az estéhez kapcsolódó képzelte lény (kobold; hagyományos szimbolikus forma) ábrázolására. Letöltve: <https://archive.org/details/albumofnineteent00unse/page/n224/mode/1up> Utolsó letöltés: (02/20/2025)

63. kép



Christopher Dresser: Egy másik formája a szörnyek (1862)

In: AOD, XVIII/1. tábla. A 62. kép stilizált átirata. Letöltve: <https://archive.org/details/albumofnineteent00unse/page/n226/mode/1up> Utolsó letöltés: (02/20/2025)

64. kép



**Christopher Dresser: A repülés (fel és leszállás) érzetének
növényi formákkal stilizált ábrázolása (1862)**

AOD, XXI/1. tábla. Letöltve:

<https://archive.org/details/albumofnineteent00unse/page/n232/mode/1up?q=XIX>

Utolsó letöltés: (02/20/2025)

65. kép

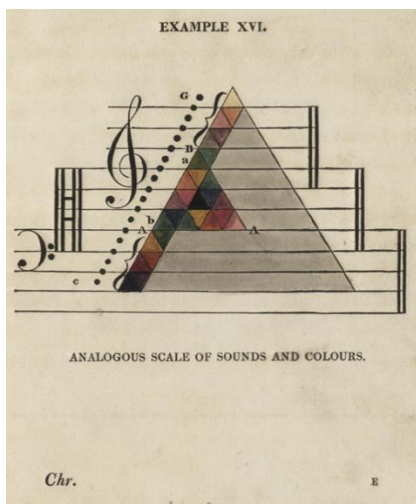


**Christopher Dresser: Josiah Wedgwood & Sons váza,
az „Igazság, Szépség és az Erő” motívumával (1867. március 20.)**

Hengeres váza, transzfernyomott mintával, agyag 25,4 cm, 2,5 kg. Magángyűjtemény

In: Durant, Stuart: Christopher Dresser. London, Academy Editions.1993. 102

66. kép

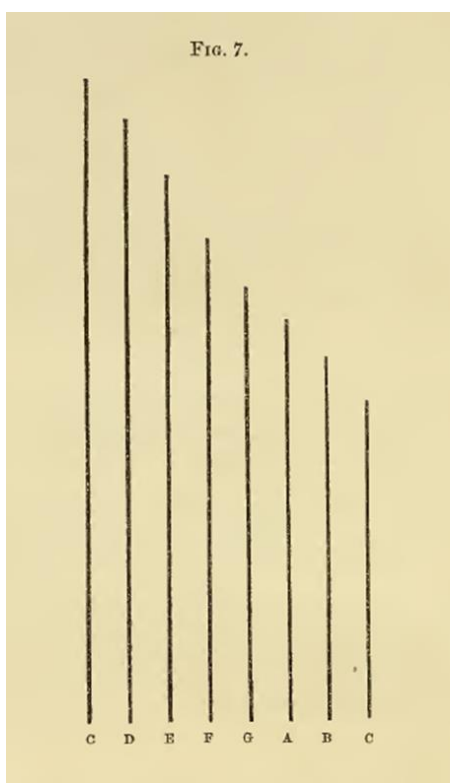


George Field: A hangok és színek analóg skálája (1817)

In: Field, George: Chromatics: or an Essay on the Analogy and Harmony of Colours. Valpy, London, 1817,33
figure1.6 A rajzon a színspektrum és az alapoktáv összehasonlítása látható. Letöltve:

https://archive.org/details/gri_33125012258899/page/33/mode/1up Utolsó letöltés: (01/20/2025)

67. kép



A hangok ábrázolása vonalakkal (egy oktáv) (1862)

In: AOD, 46.7. ábra. Letöltve:

<https://archive.org/details/albumofnineteent00unse/page/46/mode/1up>

Utolsó letöltés: (01/20/2025)

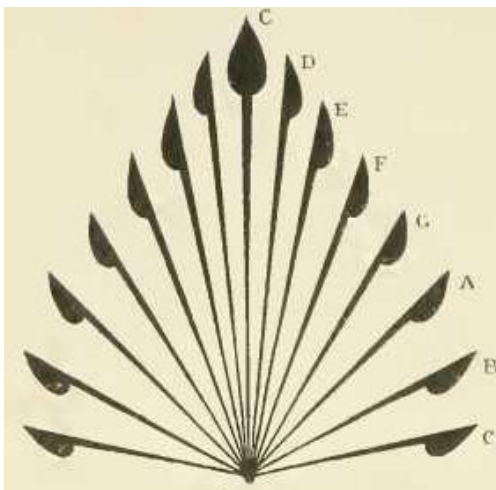
68. kép



Anthemion, az Erechtheion ión frízének részlete

Athén, Kr. e. 421-406 körül.

69. kép

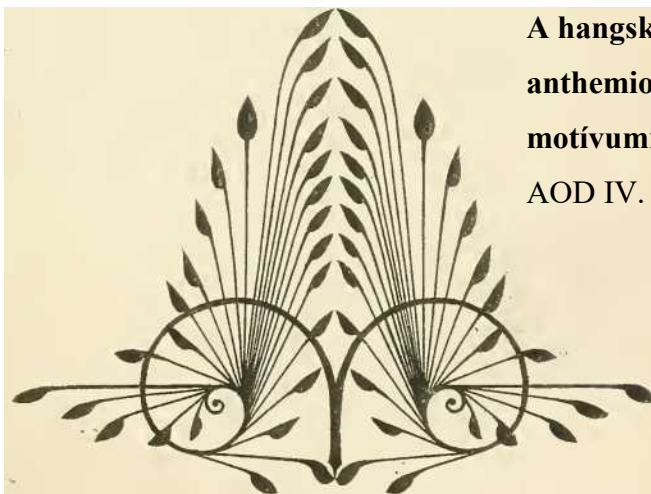


A hangskála szimmetrikus motívuma, mint antik anthemion vagyis díszítő elem formájába rendezve (1862)

In: AOD, IV. Tábla/ 1. ábra. Letöltve:

<https://archive.org/details/albumofnineteent00unse/page/n68/mode/1up> Utolsó letöltés: (01/20/2025)

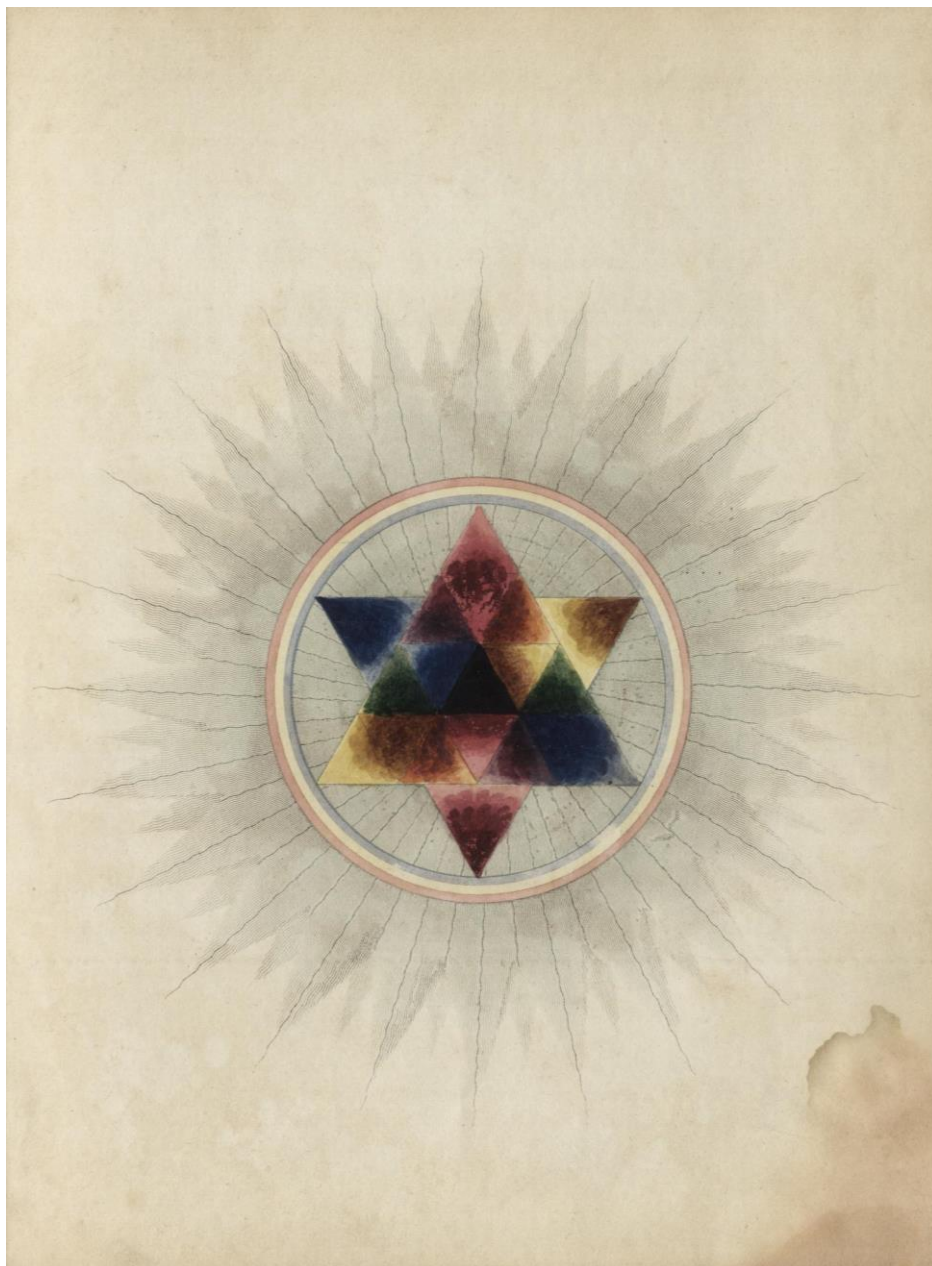
70. kép



A hangskála szimmetrikus motívuma anthemionként, díszítő elem spirális (volutás) motívummal kiegészítve (1862)

AOD IV. Tábla/ 2. ábra.

71. kép

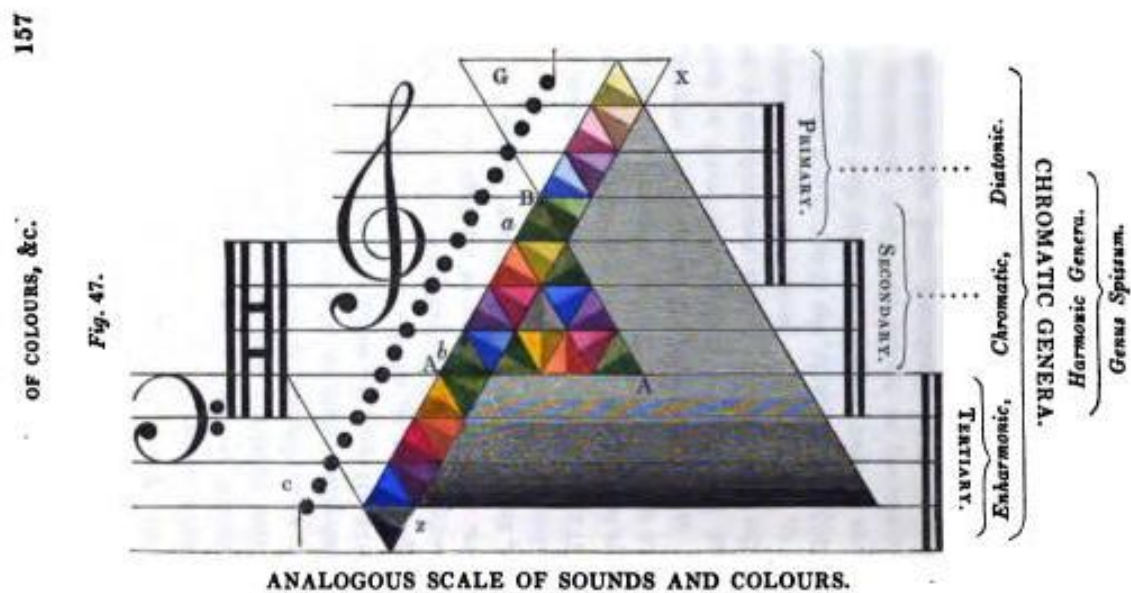


George Field: Elsődleges harmóniák (1817)

In: Field, George: Chromatics: or an Essay on the Analogy and Harmony of Colours. Valpy,
London, 1817, XII. Tábla. Letöltve:

https://archive.org/details/gri_33125012258899/page/n32/mode/1up

Utolsó letöltés: (01/20/2025)



George Field: A hangok és színek analogikus skálája (1839)

In: Field, George: Outlines of analogical philosophy being a primary view of the principles, relations and purposes of nature, science, and art. London, C. Tilt, 1839. II. Kötet, 157, 47. ábra. Letöltve:

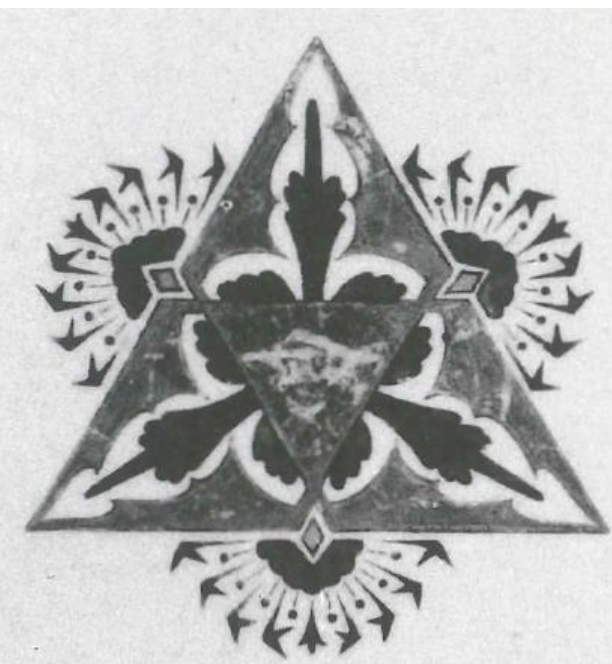
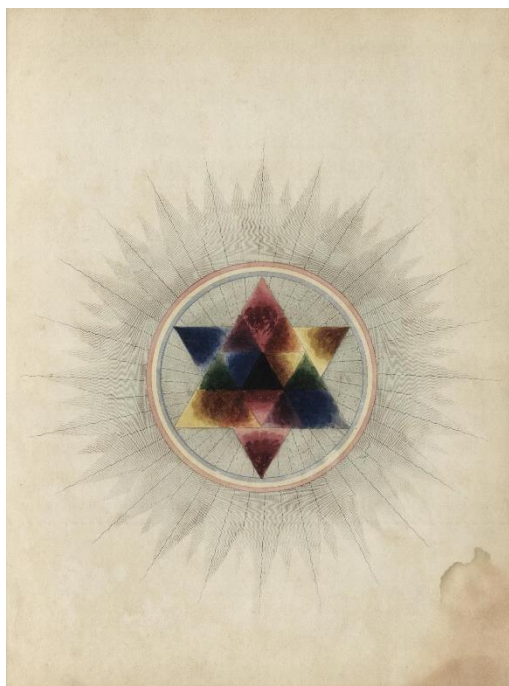
<https://books.google.com.fj/books?id=6UAIAAAAQAAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q=157&f=false> Utolsó letöltés: (01/20/2025)

73. kép és részlete, alatta példa Field (71. kép) és Dresser azonos motívumhasználatára

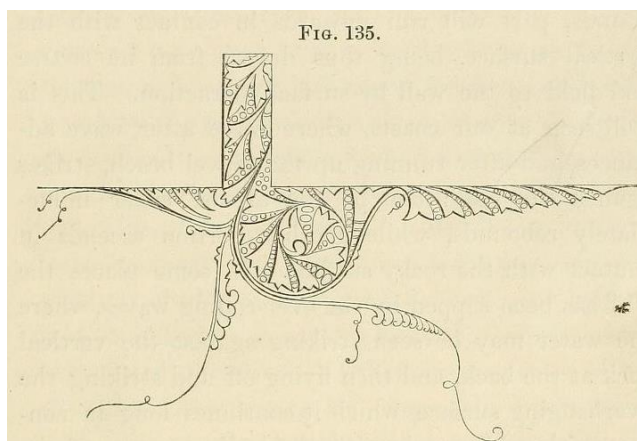


Christopher Dresser: Vacsoratányér (1867. március 19.)

Josiah Wedgwood & Sons. étkészlet, Március 19. 1867. Nikolaus Pevsner Papers, Getty Center for the History of Art and the Humanities, Los Angeles, California.. In: Halén, Widar: Christopher Dresser Pioners of Modern Design 1993, 127, 137. Tábla,



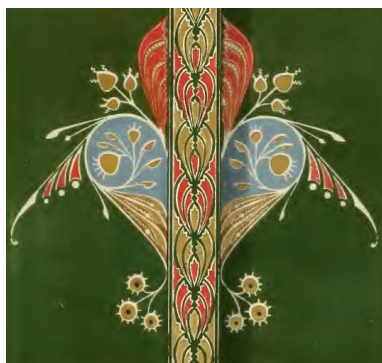
74. kép



AOD 169, 135. ábra (1862)

Letöltve: <https://archive.org/details/albumofnineteent00unse/page/169/mode/1up>

75. kép



AOD, XVII. tábla, 2. ábra (1862)

Dresser az itt látható ábrával kapcsolatban (AOD,170-171) leírja a vitális energia példáit amint a víz fröccsen vagy a hullám visszaverődik a partról. Letöltve:

<https://archive.org/details/albumofnineteent00unse/page/n224/mode/1up> Utolsó letöltés: (01/20/2025)

76. kép



AOD, XXIII. tábla, 2. ábra

Dresser a 170-171.o. (AOD) leírja a vitális energia példáit, amint a víz fröccsen, a hullám visszaverődik a partról, a teáskanálon megtapad a folyadék. Letöltve:

<https://archive.org/details/albumofnineteent00unse/page/n224/mode/1up> Utolsó letöltés: (01/20/2025)

I. TÁBLA: Analógiák a spirálisan feltekeredő formák ábrázolására

61. kép (napszak), 64. kép (repülés), 75. kép (víz), 76. kép (víz), 70. kép (hang)



61.



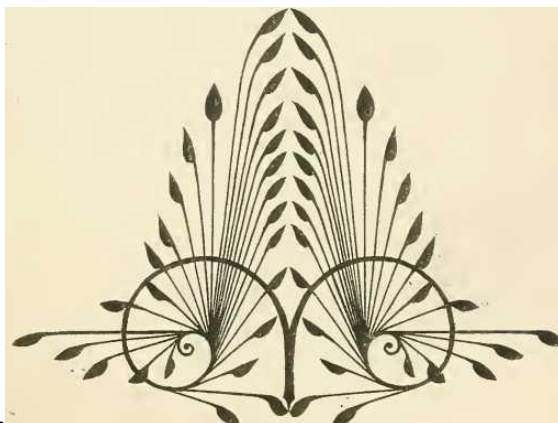
64.



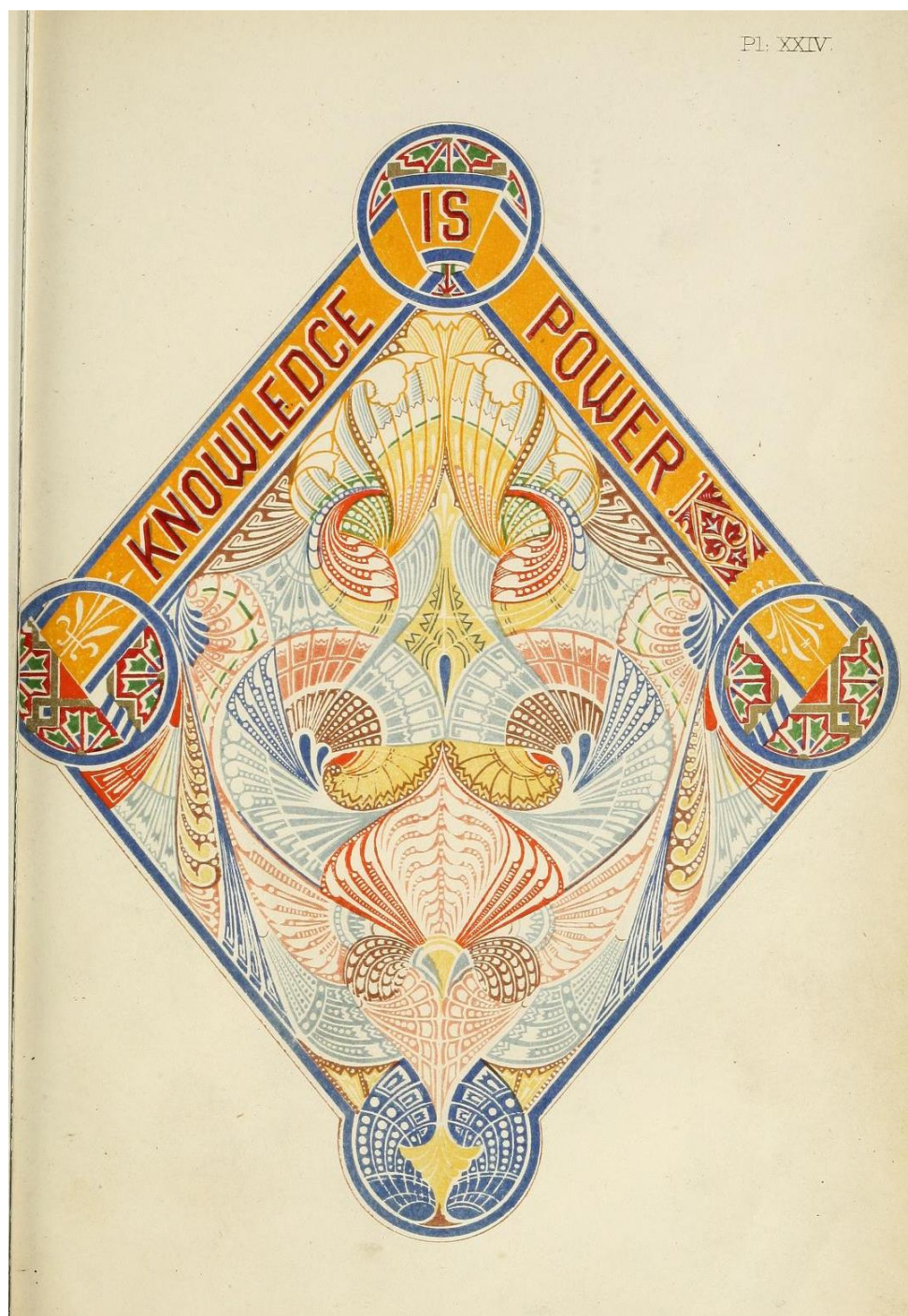
75.



76.



70.



Christopher Dresser: "Knowledge is Power" (1862)

In: AOD, XXIV Tábla, Kromolitográfia. „A kompozíció e formájának analógiája az üvegre kristályosodott víz, az ablakon lévő jégvirág, és nem a növény bármely része” AOD,184.

Letöltve:

<https://archive.org/details/albumofnineteent00unse/page/n246/mode/1up?q=+XVIII>

Utolsó letöltés: (01/20/2025)

78. kép



**Christopher Dresser: Frízdíszítő
minta (1873)**

„Egy körülbelül tizennégy láb magas
szobába illő fríz. Új stílusú, díszítés
amely a téli ablaküveg fagyától
származtatható.”

Az idézet a később megjelent 1876-os
SID-ből származik, amelyet a fenti
illusztráció nagyobb méretű újra
közléséhez csatolt. Lásd: SID, 1876,
XXIV. tábla, a kép: POD.,1873,157,
183.kép. Letöltve:

<https://archive.org/details/principlesofdeco00dresuoft/page/157/mode/1up>

Utolsó letöltés: (02/19/2025)

79. kép

MODERN ORNAMENTATION



**Christopher Dresser: Ablaküvegfestmény-minta
(1886)**

„Nem történelmi stílusokat követ, hanem a téli ablaküveg
fagyából származott.”

Dresser, Christopher: Modern Ornamentation, Being a
Series of Original Designs: For the Patterns of Textile
Fabrics, for the Ornamentation of Manufactures in Wood,
Metal, Pottery, &c.: Also for the Decoration of Walls &
Ceilings and Other Flat Surfaces. B. T. Batsford,
London,1886. IX., Plate 20. Letöltve:

[https://play.google.com/store/books/details/Christopher
Dresser Modern Ornamentation Being a S?id=-
KY7AQAAMAAJ&pli=1](https://play.google.com/store/books/details/Christopher_Dresser_Modern_Ornamentation_Being_a_S?id=-KY7AQAAMAAJ&pli=1) (Utolsó letöltés: 12/22/2024)



Fig. 12.

Christopher Dresser: Az erő, az energia, az erőhatás vagy az életerő egyetlen gondolatának illusztrációja (1873)

„Ebben a fejezetben egy új utakon járó vázlatot adtam meg (12. ábra), amelyben főként *az erő, az energia, az erőhatás vagy az életerő egyetlen gondolatát* igyekeztem megtestesíteni; és ennek érdekében olyan formákat ábrázoltam, amelyeket *a tavaszi bimbók kipattanásakor* látunk, amikor a növekedés energiája a legnagyobb, és különösen olyanokat, amelyeket a dús trópusi *növényzet tavaszi növekedésekor* láthatunk; ugyancsak használtam azokat a formákat is, amelyeket a *madarak bizonyos csontjain* láthatunk, amelyek a repülés szerveihez kapcsolódnak, és amelyek a nagy erő benyomását keltik bennünk, valamint azokat, amelyek bizonyos *halfajok erőteljes hajtóuszonyain* figyelhetők meg.” POD, 1873, 17-18. 12. ábra. (Kiemelés tőlem – G. P.) Letöltve:

<https://archive.org/details/principlesofdeco00dresuoft/page/18/mode/1up>

(Utolsó letöltés: 12/22/2024)

II. TÁBLA: Vitális Analógiák a 80. képhez

Szerves-szervetlen formák (stilizált madárszárnyak és a zenei oktáv szimbolika): 81. kép részlete, ugyanez növényi formákkal kombinálva: 83. kép két részlete, az inspirációs élményt szimbolizáló szervetlen kristályos ornamentika az oktáv motívummal (77. kép részlete) az oktávot ábrázoló szimbolika (69. kép) és az oktáv motívum kristályos szimbolikával kombinált (28. és 65. kép) közös motívumai.



81. kép Josiah Wedgwood & Sons váza

(1867) no.1212. terrakotta palack.

16 cm. magas. Magángyűjtemény In: Halén

1993,103.kép,



81. kép részlete



77. kép részlete



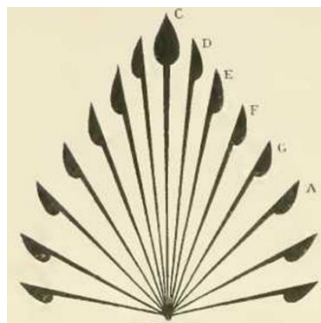
83. kép részlete



83. kép részlete (2.)



28. kép

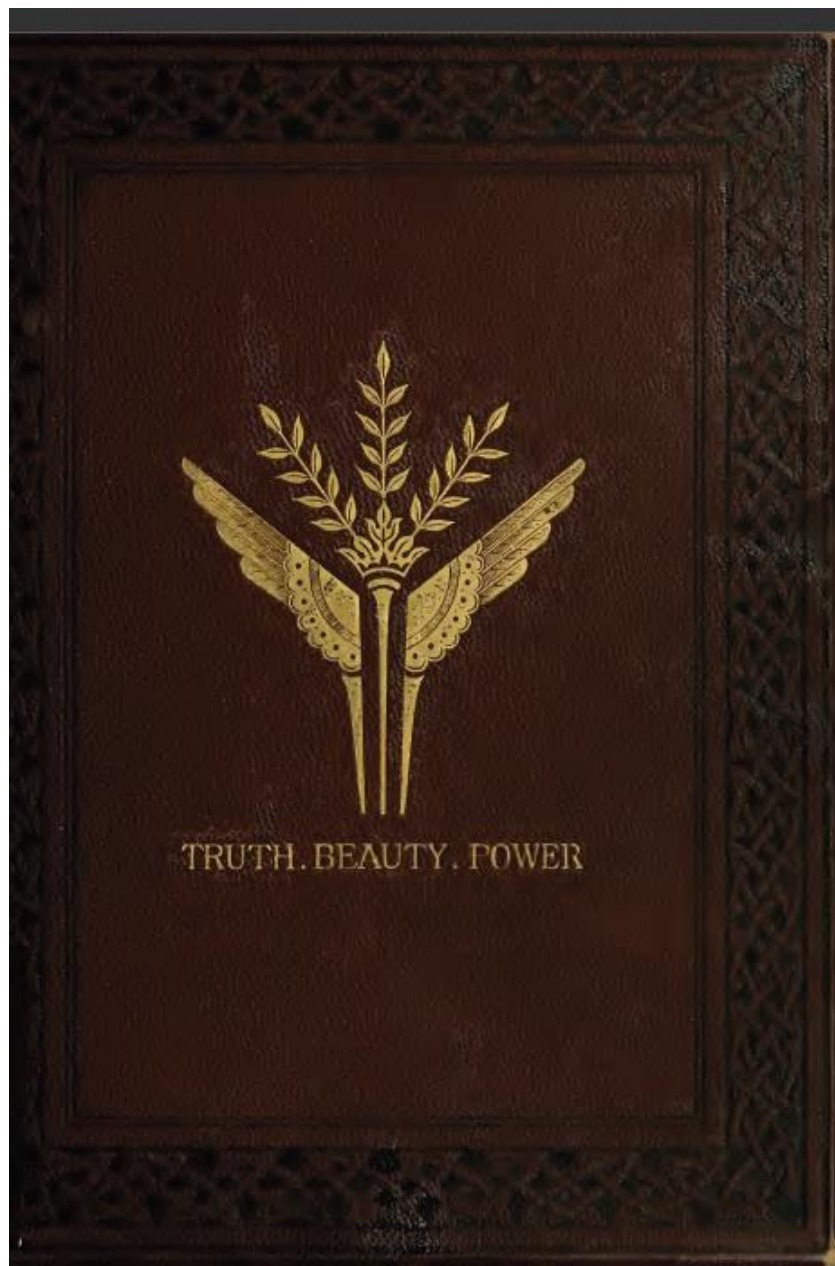


69. kép



65. kép részlete

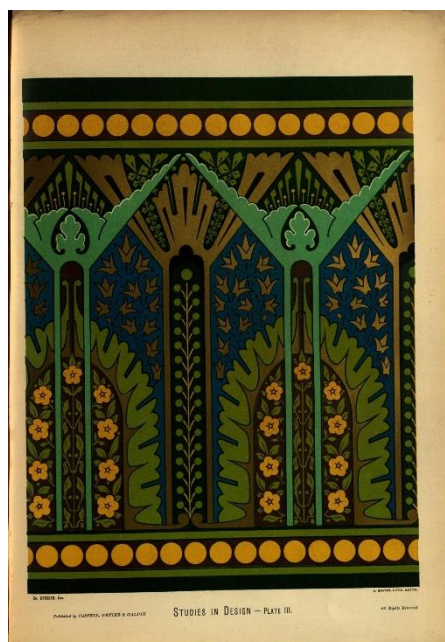
82. kép



Principles of Decorative Design könyvborító (1873)

Vitális növényi és madárszárny motívumokat egyesítő Truth. Beauty. Power jelmondatot tartalmazó emblémával a borítón.

83. kép és részlete



Christopher Dresser: Új stílusú fríz (1876)

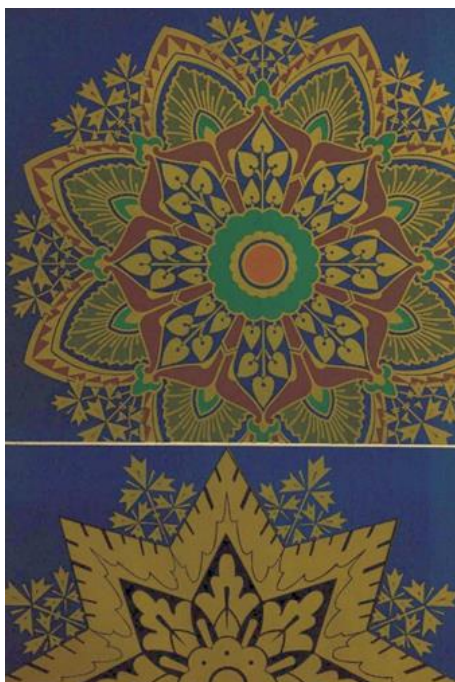
„Ezt egy szoba falának felső része mentén használnák. Mivel részleteiben kicsi, nem szabad magasra helyezni, kivéve, ha megnagyobbítják.”

In: SID 1876, III. TÁBLA. Letöltve:

<https://archive.org/details/Studiesdesign00Dres/page/III/mode/1up>

Utolsó letöltés: (02/20/2025)

84. kép



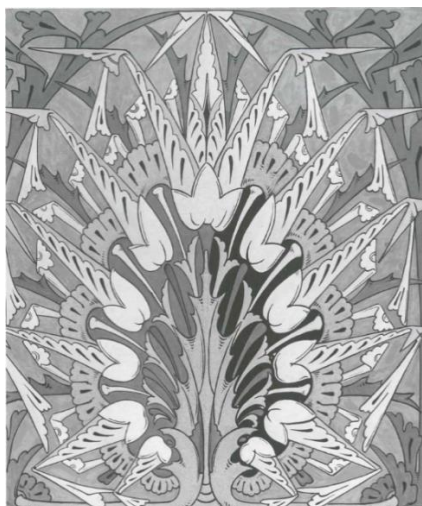
Christopher Dresser: Mennyezetdíszítő minták (1876)

In: SID, 1876, L. (példa a botanikai felülnézeti alapformák dekoratív használatára).

Letöltve: <https://archive.org/details/Studiesdesign00Dres/page/L/mode/1up>

Utolsó letöltés: (02/20/2025)

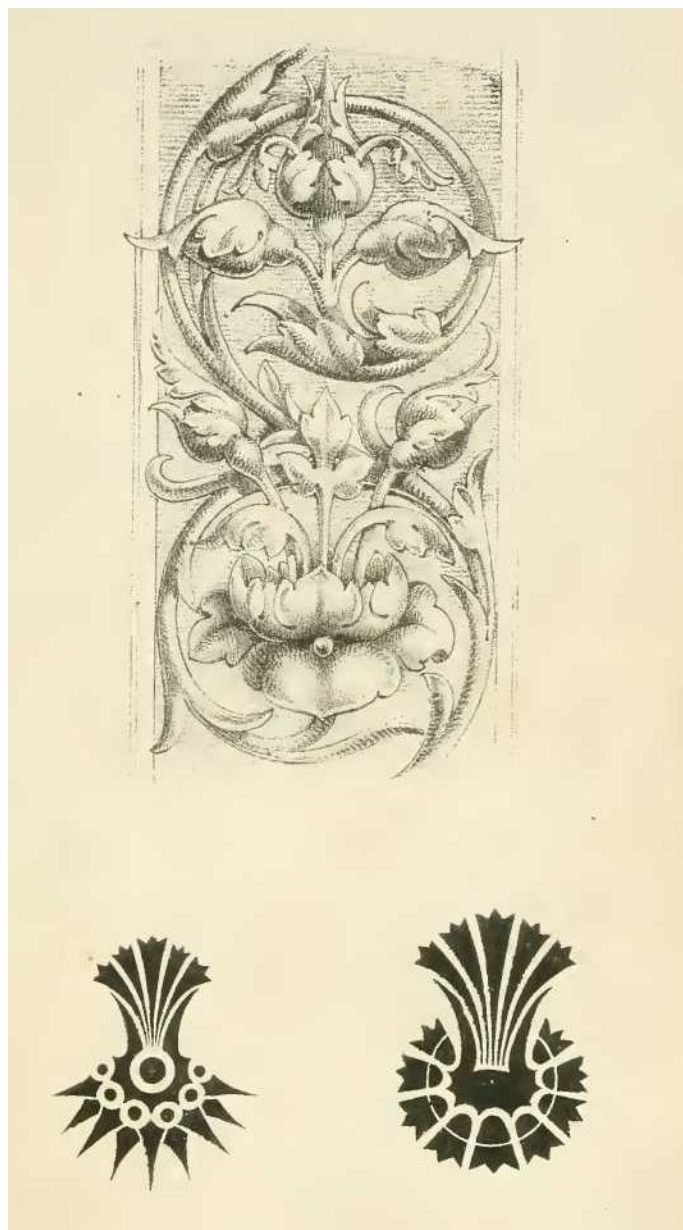
85. kép



Christopher Dresser: Minton & Co. vázához készült minta (1867)

No. 1376., Royal Doulton Minton Archívum, Stoke-on-Trent. In: Halén, 1993, 136, 126 kép.
(példa a kristályos, növényi, állati alapformák dekoratív használatára).

86. kép

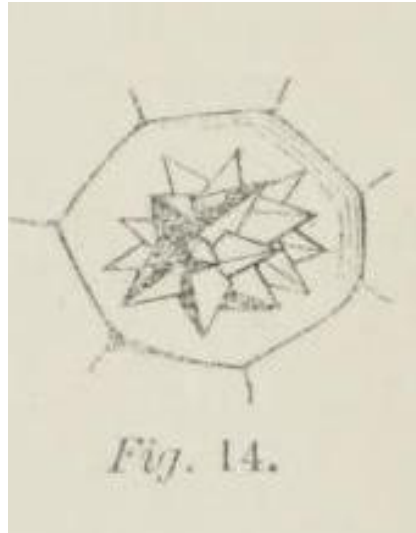


Christopher Dresser: A dekoratív növényi forma mentális átirata (1862)

In: AOD III. tábla, 1., 2., 3. ábra. Letöltve:

https://ia600505.us.archive.org/BookReader/BookReaderImages.php?zip=/30/items/albumofnineteent00unse/albumofnineteent00unse_jp2.zip&file=albumofnineteent00unse_jp2/albumofnineteent00unse_0059.jp2&id=albumofnineteent00unse&scale=1&rotate=0 Utolsó letöltés: (02/20/2025)

87. kép



Christopher Dresser: A cékla (Beta vulgaris) gyökeréből származó sejtek (1859)

Dresser által ismertettett példa arra, ahogy növényi formák Kristályos formákon alapulnak.

UIV. 6. pont, 6. 14. ábra. . Letöltve:

<https://archive.org/details/unityinvarietyas00dres/page/6/mode/1up>

Utolsó letöltés: (02/20/2025)

88. kép



Christopher Dresser: Arab stílusú dísz, mennyezet közepére tervezhető motívum (1876)

SID, 1876, XII.tábla. Letöltve:

<https://archive.org/details/Studiesdesign00Dres/page/XIII/mode/1up> Utolsó letöltés: (02/20/2025)

KÉPJEGYZÉK

1. kép: Pierre Jean François Turpin: Az ideális növény típusa, függelékszervekkel	214
2. kép: A Government School of Design a Somerset House-ban	216
3. kép: William Dyce: A díszítőlemek alapvető vázlatai	217
4. kép: Christopher Dresser: Levelek és virágok a természetből (1856)	218
5. kép: Christopher Dresser: No.17. Clarkia (a 4. kép részlete).....	219
6. kép: Christopher Dresser: No.18. Himalájai lonc (a 4. kép részlete).....	219
7. kép: Richard Redgrave: Szelíd csorbóka tanulmány	220
8. kép: Christopher Dresser: Ábra a tervezőrajzi előadások szemléltetéséhez	221
9. kép: Pirítóstartó, galvanizált (1880 körül)	221
10. kép: Karl Bötticher: Díszített tartóelemek (1852).....	222
11. kép: Hengeres oszlop Heracleum sphondylium növényként ábrázolva (a 10. kép részlete)	222
12. kép: Gottfried Semper: Vázlatlap két öntöttvas oszloppal.....	222
13. kép: Christopher Dresser: Levelek és szárok egyesülése, a Marlborough House-ban tartott botanikai előadásaihoz készült 72 oktatási diagram egyik táblájának részlete (1854-1856)	222
14. kép: Christopher Dresser: Botany as Adapted to the Arts, Art Journal, 19 (1857). Part. VI. 341.....	223
15. kép: Christopher Dresser: Botanikai ábrák csoportja a szárok és a növényi szövetek témakörében (1854-1856).....	224
16. kép: Christopher Dresser: Botanikai diagram, amely a szárok három különböző axonometrikus vetületét ábrázolja (a 15. kép részlete) (1854-1856).....	224
17. kép: Az osztott levelű özsaláta (Smyrnum olusatrum) szárdarabjai, nodális (csomó)zónája és elágazásai (1909)	225
18. kép: Moritz Meurer: A tengely csomóképződményei és a tövének elágazásai. A tengely keresztmetszetei (1909).....	225
19. kép: Gottfried Semper: Egyiptomi Situla és görög Hydria (1863)	226
20. kép: Christopher Dresser: Egyiptomi (a 113. ábrán) és görög víztartó edény (a 114. ábrán) (1862)	226
21. kép: Gottfried Semper: Szimmetrikus képződmények, hópelyhek, sugárirányú kristályos formái (1860-63)	227
22. kép: Cecilia Glaisher: Hókristályok formái (1855).....	227
23. kép: Christopher Dresser: A Dielytra spectabilis virága (1859)	228
24. kép: Augustus Welby Northmore Pugin: Floriated Ornament: A Series of Thirty-One Designs (1849)	228

25. kép: Augustus Welby Northmore Pugin: Dísztányér (1851 körül).....	229
26. kép: Augustus Welby Northmore Pugin: Kenyértányér (1849).....	229
27. kép és részlete felirattal: Christopher Dresser bibliai mondatokat tartalmazó vizeskancsóhoz és mosdótál díszítéséhez készített vázlata (1867 körül).....	230
28. kép: Christopher Dresser bibliai mondatokat tartalmazó vizeskancsó díszítéséhez készített rajza (1867 körül)	231
29. kép: Rekonstrukció Christopher Dresser bibliai mondatokat tartalmazó vizeskancsó díszítéséhez készített rajzával	232
30. kép: Christopher Dresser: Holdkulacs (Moon-flask) madár motívummal díszítve (1867).....	232
31. kép: Christopher Dresser: A tölgy spirális mintát követő levélállása hagyományos rajzon, és botanikai diagramként.....	233
32. kép: Emmanuel Le Maout: Egy ideális, teljesen szimmetrikus virág diagramja (1846)	234
33. kép: Christopher Dresser: A virág ideális alakja (1859).....	234
34. kép: Christopher Dresser: Az elsődleges központi fejlődő erő, amelyet másodlagos fejlődő erőpontok sora vesz körül (1857).....	234
35. kép: Christopher Dresser: Példa az „ember-növény” helyes ábrázolására (1862).....	235
36. kép: Christopher Dresser: Példa a direkt, vagyis helytelen módon arcot imitáló típusra (1862)	235
37. kép: Christopher Dresser: Studies in design, powderings minták (1876).....	236
38. kép: Christopher Dresser: Tapéta terv golgotavirág motívumokkal William Woollams & Co. cég számára (1863)	237
39. kép: Christopher Dresser: Mikroszkópos ábra egy pálma (Sagus) terméséről (1858)	238
40. kép: Christopher Dresser: Heracleum sphondylium és Angelica archangelica növények illusztrációja, (1858)	238
41. kép: Christopher Dresser: Botany as Adapted to the Arts, Art Journal,, 20 (1858) Part. X.363, 163. ábra.....	239
42. kép: Christopher Dresser: Botany as Adapted to the Arts, Art Journal, 20 (1858) Part. X.363, 164. ábra.....	239
43. kép: 42. kép részlete	239
44. kép: Christopher Dresser: Botany as Adapted to the Arts, 19 (1857).....	240
45. kép: Christopher Dresser: Ideális ábra, amely azt mutatja, hogy a levelek erei a normál ágak és a gyökér ágai azonos szögben hagyják el a szülőágat (1859) ...	240
46. kép: Christopher Dresser: Egy ideális növény (1859)	241
47. kép: Richard Owen gerincesek archetípusát (<i>Archetype skeleton</i>) ábrázoló rajza (1848)	242

48. kép: Matthias Jacob Schleiden: Tipikus (typical plant) növény (1848).....	243
49. kép: Lindley, John: A málna virágjának diagrammja (1854)	244
50. kép: Christopher Dresser: Ideális alapforma és Ideális növény (1859)	244
51. kép: Christopher Dresser: Egy ideális alakzat (1859).....	244
52. kép: JU.1859. 52.r. (1859)	245
53. kép: Christopher Dresser: Egy növény ideális alakzata, amelyen a növény részei láthatók (1859).....	246
54. kép: JU.1859. 55v-56. Christopher Dresser jénai doktori címért beadott 7 oldalas kézírásos botanikai tanulmányának két lapja (1859)	247
55. kép: JU.1859. 55.v. Christopher Dresser jénai doktori címért beadott 7 oldalas kézírásos botanikai tanulmányának részlete.	247
56. kép: Bryophyllum Calycinum illusztráció Matthias Jacob Schleiden könyvében (1848).....	248
57. kép: Bryophyllum Calycinum illusztráció Christopher Dresser könyvében (1859).....	248
58. kép és két részlete 58/a és 58/b: August Johann Georg Karl Batsch: A növényvilág természetrajzának alapjai (1801) és az ehhez kapcsolódó motívumok Dressernél (53, 45. kép).....	249
59. kép: Turpin botanikai atlaszának címlapja (1837)	250
60. kép: P.-J.-F. Turpin: Bryophyllum calycinum levele (13-as számmal jelezve) (1804)	251
61. kép: Christopher Dresser: Esthajnalcsillag; az este botanikai stilizált hangulata. Színek és a növények fázisai (1862)	251
62. kép: Christopher Dresser: A hobgoblin (kobold) (1862)	252
63. kép: Christopher Dresser: Egy másik formája a szörnynek (1862)	252
64. kép: Christopher Dresser: A repülés (fel és leszállás) érzetének növényi formákkal stilizált ábrázolása (1862)	253
65. kép: Christopher Dresser: Josiah Wedgwood & Sons váza, az „Igazság, Szépség és az Erő” motívumával (1867. március 20.).....	254
66. kép: George Field: A hangok és színek analóg skálája (1817)	255
67. kép: A hangok ábrázolása vonalakkal (egy oktáv) (1862).....	255
68. kép: Anthemion, az Erekhtheion ión frízének részlete	256
69. kép: A hangskála szimmetrikus motívuma, mint antik anthemion vagyis díszítő elem formájába rendezve (1862).....	256
70. kép: A hangskála szimmetrikus motívuma anthemionként, díszítő elem spirális (volutás) motívummal kiegészítve (1862)	256
71. kép: George Field: Elsődleges harmóniák (1817)	257
72. kép: George Field: A hangok és színek analogikus skálája (1839)	258

73.	kép: Christopher Dresser: Vacsoratányér (1867. március 19.)	259
74.	kép: AOD 169, 135. ábra (1862)	260
75.	kép: AOD, XVII. tábla, 2. ábra (1862)	260
76.	kép: AOD, XXIII. tábla, 2. ábra	260
77.	kép: Christopher Dresser: "Knowledge is Power"(1862)	262
78.	kép: Christopher Dresser: Frízdíszítő minta (1873)	263
79.	kép: Christopher Dresser: Ablaküvegfestmény-minta (1886)	263
80.	kép: Christopher Dresser: Az erő, az energia, az erőhatás vagy az életerő egyetlen gondolatának illusztrációja (1873)	264
81.	kép: Josiah Wedgwood & Sons váza (1867)	265
82.	kép: Principles of Decorative Design könyvborító (1873)	266
83.	kép és részlete: Christopher Dresser: Új stílusú fríz (1876)	267
84.	kép: Christopher Dresser: Mennyezetdíszítő minták (1876)	268
85.	kép: Christopher Dresser: Minton & Co. vázához készült minta (1867)	268
86.	kép: Christopher Dresser: A dekoratív növényi forma mentális átírata (1862)	269
87.	kép: Christopher Dresser: A cékla (Beta vulgaris) gyökeréből származó sejtek (1859)	270
88.	kép: Christopher Dresser: Arab stílusú dísz, mennyezet közepére tervezhető motívum (1876)	271
I.	TÁBLA: <u>Analógiák a spirálisan feltekeredő formák ábrázolására</u>	261
II.	TÁBLA: <u>Vitális Analógiák a 80. képhez</u>	265