



# A KÖNYV MINT

William Morris kézműves esztétikája

# GÓTIKUS KATEDRÁLIS

## BEVEZETŐ

Amikor az épületek és a könyvek kapcsolata kerül szóba, legtöbb esetben azt a baljós jövődölést szokás felidézni, amelyet Claude Frolo főesperestől, *A párizsi Notre-Dame* egyik szereplőjétől hallunk: *Ceci tuera cela*. „Ez elpusztítja amazt.”<sup>1</sup> A jóslat szerint a hordozható, gazdaságosabb és egyre inkább hozzáférhető papíralapú Bibliákban megvan a lehetőség, hogy leváltsák a kőből emelt Bibliákat.<sup>2</sup> Isten igéje hatékonyabban átvihető az írott (és egyre inkább nyomtatott) szavakon keresztül, mint a faragott kő és az ólomüveg elavult médiatechnikai segítségével. Victor Hugo 1831-es műve a későközépkor ideológiai és valláspolitikai válságát a gutenbergi mediális eltolódásból eredezteti, miközben maga a regény is hasonló mediális átalakulás közepette jelent meg: az 1830-as években ment végbe az a papírgyártás-forradalom, amely szintén a könyv és olvasás újragondolásához vezetett.<sup>3</sup> Hugo regényében a könyv az építészetet meghaladó médiumként jelenik meg, és megírásakor a könyv médiuma ténylegesen a fénykorát élte. Amikor pedig ugyanennek az évszázadnak a végén a saját válságát éli, a csatornán túl a könyv éppen az építészethez, azon belül is a gótikus építészethez fordul segítségért.

William Morris, a viktoriánus kor hivatalos polihistora és felbujtója mindig is azt feltételezte, hogy építészet és könyvdizájn szimbiózisban élnek. Ahogy egy emblemikus szövegrészletben írja:

Ha megkérdeznének arról, hogy mi a Művészet legfontosabb alkotása, és az a dolog, amelyre leginkább vágyhat az ember, azt mondanám: egy szép Ház. Ha pedig további kérdésként meg kellene neveznem a fontossági sorrendben következő alkotást, és azt, amelyre ezt követően vágyhat az ember, azt mondanám: egy szép Könyv. A jó házak és jó könyvek önbecsülésben és tisztaságban történő élvezete számomra az élvezetnek az a végpontja, amelyre korunkban minden emberi társadalomnak törekednie kellene.<sup>4</sup>

Tapéták, faliszőnyegek, ólomüveg ablakok, textíliák, bútorok és betűtípusok tapasztalt dizájnereként, valamint a középkori kéziratok és épületek archeológusaként és oltalmazójaként Morris erre a két médiumra nem a (vallási) jelentés-előállítás és -továbbítás nézőpontjából tekintett, hanem inkább a *craft* és a *design* gyakorlatain keresztül. Kézműves jártassága anyagközponturn szemléletre kötelezte: azért, hogy képes volt (olykor virtuálisan, olykor a szó szoros értelmében) visszabontani könyveket és épületeket azok konkrét összetevőire, azaz tipográfiára, iniciáléra, dekorációra, pergamenre vagy papírra, tintára és kötésre, illetve kőre, fára és téglára, Morris ezekre az összetevőkre a múlt anyagi és tárgyi maradványaiként tekintett, amelyek a középkor különböző dizájntechnikáit foglalják magukban. Gyakorló kézművesként és autodidakta régész-történészként Morris sikeresen elkerül-

te a történeti vizsgálódások két fő bukratóját: vizsgálati tárgyát nem változtatta anyagtalán ideológiákká és üzenetekké, és nem maradt meg a fizikai tárgyak pusztá analitikus leírásánál. A középkor gótikus építészetéről és kéziratos kultúrájáról szóló írásai különböző kézműves gyakorlatokat és intézményi kereteket tesznek láthatóvá, és ezzel azt a mindennapi kultúrát tárják fel, amelybe mind a könyvek, mind az épületek be voltak ágyazva.<sup>5</sup>

A következőkben a kézművesség és dekoráció morrisi elgondolásait mutatom be, mindezt az építészet és könyvdizájn összefonódásain keresztül. A gondolatmenet három fő szempontjának mindegyike a *craft* és a *design* problematikus – pontosabban: Morrisnál problémaként megjelenő – viszonyát érinti. Az első a szerzőség kérdésével foglalkozik, a második a stílus és az építőanyagok viszonyával, míg a harmadik a helyreállítás (*restoration*) problémáját vizsgálja, majd annak javasolt alternatíváját, az újraélést (*reenactment*) vagy jelenlévővé tételt vázolja röviden. E három lépésön keresztül azt kívánom bemutatni, hogy Morrisnak a dekorálásról alkotott anyagközpontú képe miként befolyásolta azt, ahogy a történelemről gondolkodott, továbbá azt, hogyan körvonalazódik mindennek a háttérben a kézművesség morrisi esztétikája.

## SZERZŐSÉG: tervezők vs. építők

Erwin von Steinbach, a strasbourgi székesegyház egyik építőmesterének sírjánál tett látogatásakor Goethe leborult a „nagy építőmester” előtt, aki szerinte azon kevesek közé tartozott, akiknek megadatott, „hogy lélekben megalkossanak egy eszmét, méltót a bábeli toronyhoz”, miközben sikerült „ezer segítő kézre lelni”<sup>6</sup> álmuk megvalósításához. Goethe számára, aki ezt az imába hajló ajánlást 1773-ban írta, a gótikus katedrális a zseniális építész lelkéből származó látomásként jelenik meg: anyagi valósága csakis e látomás kifejeződéseként nyer értelmet. E logika szerint az építők fizikai munkája mindössze járulékosan viszonyul ehhez az eredetként értett eszméhez.

Nem meglepő, hogy a katedrális építési munkálatai vagy a tényleges külseje helyett Goethe a színpalak mögötti alkotó iránt érdeklődik. Mivel 1800 körül az irodalom befogadását egyre inkább a szerzőség intézménye határozta meg,<sup>7</sup> Goethe számára nem okozott nehézséget, hogy az építészetet is hasonlóképpen közelítse meg, hiszen ő volt az, aki önmagát a szerzőség új diskurzusának központi alakjává stilizálva „az első modern értelemben vett szerzővé”<sup>8</sup> vált. Igazodva az 1800 körül uralkodó olvasási gyakorlathoz, amelyben az irodalom írott vagy nyomtatott valóságát elnyomta a szöveg mögé „hallucinált” szerzői hang és a hang-

hoz társított szerzői portré,<sup>9</sup> Goethe figyelmen kívül hagyta az építőköveket, hogy azokon túl megláthassa a szerző alakjára mint anyagtalán eredetre visszavezetett kreatív látomást. Mi több, ezt a (később a romantikus hermeneutika bevett gyakorlatává váló) eljárást olyan tárgyon hajtotta végre, amely merőben különböző lejegyzőrendszerhez tartozott. Ez a szerzői szerep az irodalomban (médiá)történetileg ugyanis csak úgy jöhetett létre és válhatott uralkodóvá, hogy az írás és az olvasás korábban külön kezelt infrastruktúrája egy személyben egyesült,<sup>10</sup> a középkori szerzőség építészeti fogalma tehát ennek megfelelően csakis a tervezés és építés viszonyán keresztül értelmezhető. Goethe azonban rövidebbre zárta a kérdést azzal, hogy „modernizált” középkorképében a szerzőség egyedül a tervezés függvénye. Mivel azonban a gótikus katedrálisok építése nem egyszer évszázadokon ível át, és különböző céhek és mesteremberek kollektív munkájának eredménye, egy egyéni szerző vagy építő kijelölése még abban az esetben is teljesen elvétené a célját, ha (helytelenül) a konstrukció folyamatában csakis az emberi tényezőnek tulajdonítanánk cselekvőképességet (*agency*).<sup>11</sup> Azzal, hogy a modern szerzői szerepet visszavetítette a középkorra, Goethe figyelmen kívül hagyja azon maradványok lényegi idegenségét, amelyek a középkort múltként implementálják.

A viktoriánus Anglia két leghíresebb és legsajátosabb középkorászánál, William Morrisnál és mesterénél, John Ruskinnál teljesen eltérő állásponttal találkozunk. Ruskinnak a velencei gótikáról írt, „körül köre”<sup>12</sup> haladó, háromkötetes művében, a *Velence köveiben* a gótikus építészet a munkafolyamat olyan szerveződésekként jelenik meg, amelyre a szerzőség 1800 körül megszilárduló intézménye alkalmazhatatlanná válik.

A gótika hat fő jellemvonása közül, amelyeket Ruskin könyvének leghíresebb, *A gótika természete* című fejezetében taglal, az első kettő a vadság (*savageness*) és a változatosság (*changefulness*),<sup>13</sup> a tervezés és a kivitelezés viszonyát írja le. A vadság, azaz a hibázás konstrukciós elvé emelése,<sup>14</sup> valamint a változatosság, azaz a folyamatos eltérések generálta növekedés képzetének egysége kizárólag a *craft* és a *design* szimbiózisának köszönhetően jöhet létre.<sup>15</sup> E szimbiózis felismerése Ruskint arra ösztönzi, hogy újragondolja építés és építőmunkás viszonyát. Szerinte a gótikus építészet csakis úgy érthette el a maga esztétikai nagyságát, hogy az építőmunkások a munka rájuk eső részét szabadon végezheték, ami Ruskinnál annyit tesz, hogy a kivitelezés szintjén nem kötötte őket semmiféle klasszicista tökéletességszémény. A gótikus építészet ezzel elkerülte azt a hibás feltevést, amely mind a klasszicista (és mintája, a klasszikus) építészet, mind pedig a kortárs viktoriánus ipar alapjául szolgált, jelesül azt, hogy „az egyik ember gondolatai kivitelezhetők

és kivitelezendők egy másik ember keze által”.<sup>16</sup> A hagyományosan munkamegosztásnak nevezett képzetet Ruskin azzal cáfolta, hogy „valójában nem a munka az, amely megoszlik, hanem az ember”.<sup>17</sup>

Manapság mindig igyekszünk elválasztani a kettőt. Azt akarjuk, hogy az egyik ember folyton gondolkodjon, a másik pedig folyton dolgozzon, majd az egyiket úriembernek, a másikat munkásnak nevezzük. Míg a munkásnak is gyakran kellene gondolkodnia, a gondolkodónak pedig gyakran dolgoznia, és mindkettőnek úriembernek kellene lennie a szó legjobb értelmében. A dolgok jelenlegi állása szerint mindkettő úriemberhez méltatlan, az egyik irigylit, a másik lenézi testvérét: a társadalom pedig beteges gondolkodókból és nyomorúságos dolgozókból áll.<sup>18</sup>

E logika szerint egyik tevékenységet sem szabadna a másik figyelembevétel nélkül űzni: „[A] gondolkodás csakis a munka által válhat egészségessé, és a munka csakis a gondolkodás által válhat örömtelivé: a kettő nem választható el büntetlenül.”<sup>19</sup> Ami itt némileg homályosan a gondolkodás és munka különbségeként jelenik meg, az lényegében a *design* és *craft*, vagyis a papíron történő tervezés és az építőanyagokkal végzett kivitelezés viszonyát írja le. Mivel az építőknek nem kellett rendszerszinten előírt szabályt követniük, a rájuk eső munkafeladatban lehetőségük nyílt a két művelet összehangolására.<sup>20</sup> Emellett az egész konstrukciós folyamat a munkamegosztás olyan modelljéül szolgál, amely nem a viktoriánus (tehát modern) automatizálás Ruskin által megvetett logikáját követi: az építők különböző céheket, vagyis különböző mesterségeket képviseltek, amelyek kiegészítették egymás munkáját és technikáit. A gótikus épület, azaz a tervezés és kivitelezés „harmonikus együttműködés[ének] műalkotása”<sup>21</sup> esetében hasztalan egy „nagy építőmester” átfogó kreatív látomásai, rejtett jelentés, azaz *grand design* után kutatni, ugyanakkor nem is a szerző nélküli művészet modelljéről, hanem a kollektív és kooperatív alkotásfolyamatáról van szó: a *craft* és *design* összekapcsolódásáról az egyéni munkafolyamatban, valamint a hierarchikusan nem, feladatkörükben azonban eltérő kváziszerzők együttműködésében. A későbbiekben Morrisnál látni fogjuk, hogy a kézműves szerzőség azonban újabb ágens, a nem emberi építőanyag közreműködését is magával vonja.

Morris gótikus építészettről alkotott nézeteit Ruskin munkássága alapjaiban határozta meg. Később Morris magányomdájá, a Kelmscott Press *A gótika természete* fejezetet külön kötetben adta ki, és Morris előszava a „szerző egyik legfontosabb írásának” nevezte, „amelyet a jövőben a század nagyon kevés szükségszerű és kikerülhetetlen kijelentései között tartanak majd szá-

mon”.<sup>22</sup> Az, hogy ez a gazdagon díszített zsebkönyv maga is a gótikus *design* emlékműveként szolgál, nem véletlen, hiszen a könyv és épület összefonódására Morris életművében számtalan példát találunk.

Ahogy a materiális filológia képviselői felhívták rá a figyelmet, éppen a középkori kéziratok azok a médiumok, amelyek a leglátványosabban ellenállnak a tisztán hermeneutikai és szövegközpontú interpretáció műveleteinek, így nem véletlen, hogy a filológiai munka újragondolásának elkerülhetetlenségére is leggyakrabban a kéziratok irodalom apropóján reflektáltak.<sup>23</sup> A Gutenberg előtti idők „kötetei” és különféle írott dokumentumai a Ruskin és Morris által jellemzett gótikus katedrálisokra emlékeztetnek.<sup>24</sup> A katedrálisokhoz hasonlóan, amelyeket több generáció együttes munkája hozott létre, ezek az írásra használt felületek is folyamatos körforgásban voltak, amely újabb és újabb átalakításoknak vetette alá őket.<sup>25</sup> Nem egyszer gazdagon díszítették, illusztrálták és kommentálták azokat, sőt magát az írást is folyton lekoparták és megújították, hiszen a pergamen ritka és drága mivolta sajátos, „újrahasznosító” íráshasználatot tett szükségessé. Ezek a dokumentumok írnokok és illusztrátorok, miniátorok és rubrikátorok összehangolt munkájának az eredményeként jöttek létre, és fizikai artefaktumokként próbára teszik mind a szövegközpontú elemzést (hiszen az anyagi elrendezés és a gazdag ornamentika gyakran kijátssza az ún. írott tartalmat),<sup>26</sup> mind pedig a hermeneutikai interpretációt (hiszen a gyakran írástudatlan „szerzőkkel” képzetlenség dialógust létesíteni).

Morris számára, aki nemcsak avatott olvasója (és irodalomtörténeti örököse) volt a középkori mesék és románcok műfajának, hanem a bibliográfus tekintetével is bírt, a két aspektus – „az ornamentals és a történet iránti szeretet [the love of ornament and the love of story]”<sup>27</sup> – összefonódása egyértelműen megnyilvánult. A középkori kéziratokról tartott előadásaiban lehetetlen nem észrevenni a hangsúlyosan anyag- és tárgyközpontú szóhasználatot: írásaiban a kéziratokat a „szépség szembeűnő darabjaiként”,<sup>28</sup> „anyagi termékeként”<sup>29</sup> és „kézzelfogható tárgyakként”<sup>30</sup> említi. Ez a nézőpont még inkább uralkodóvá válik, amikor a korabeli könyvhasználatról ír:

Csakis a könyvek jelenkori bősége készíti a könyvek szellemi részének [spiritual part] kedvelőit arra, hogy irántuk érzett szeretetüket azzal mutassák ki, hogy úgy bánnak velük, ahogyan egyesek a legközelebbi cimborájukkal: hétköznapi durvasággal beszélnek hozzájuk, szeretetteljesen, mégis durván megfeddik őket minden apró hiúságukért, mivel úgy érzik, hogy túl jól ismerik egymást, és a közöttük lévő kötetek túl erős ahhoz, hogy azt az efféle külső bánatma-

zás elszakíthassa. Tanúja voltam, ahogy emberek éppen így ragadták meg hön szeretett könyvbarátjukat, [...] és addig feszítették hátra annak kötését, amíg bele nem roppant a gerince; látam, amint ismerős oldalait az öklükkel ütlegelték, számfűlesre hajtogatták, koszos asztalon arccal lefelé fordították, tintával foltot ejtettek rajta, majd azt a hüvelykujjakkal elkenték [...]. Ez a viselkedés talán megbocsátható, de csakis azon az alapon, hogy a silány munkák utilitarista termelésének áramlata, amely modern korunk átka, elsöpörte a könyvkészítőt, és manapság kevés könyv érdemel figyelmet a megjelenésbeli hibáin kívül.<sup>31</sup>

Ebben a – Morrisra egyébként nagyon is jellemző – kifakadásban a „könyvek szellemi része” és a „külső bántalmazás” viszonya a legfeltűnőbb: a két aspektust ugyan kategorikusan különválasztja, mégis összefüggést feltételez a közöttük. Adorno hasonló tematikájú – és hangnemében némiképp egyező – írásával<sup>32</sup> ellentétben azonban Morris elkerüli az Adornóra jellemző és ma már talán kissé meghaladott kultúrkritikai perspektívát. Adorno ugyanis a (könyv)tárgyak átalakulása mögött a bennük tárolt ideák, azaz a „szellemi rész” és végső soron az olvasás hanyatlását feltételezi. Morris ezzel szemben éppen azokat figurázza ki, akik – Goethe templomlátogatásához hasonlóan – csakis ezen anyagtalan ideák iránt érdeklődnek, és közben megfeledkeznek a közvetítő közegről: hiszen az anyag rongálása nem „szellemi” érdektelenségből fakad, hanem éppen e szellemi rész iránt érzett szeretetből, amelynek kimutatása a rongálás. De ami ennél is fontosabb, hogy az olvasásmódok történeti eltéréseinek feltárásakor Morris a viktoriánus és középkori könyvhasználat közötti eltéréseket a nyomdatechnikai sokszorosíthatóságra vezeti vissza: beszámolója szerint a könyvek „szellemi oldalának” előtérbe kerülését és dominanciáját – egyidejűleg külső „bántalmazásukkal” – a technikai sokszorosíthatóság idézte elő. Ezzel helyezi szembe a középkori könyvhasználatot, amely során a könyvtárgy mindenkor egyedisége nem csak az óvatos bánásmódot követelte meg, de egyben a szerzőségről is más képet mutat:

Amikor Oxenford lelkése „hús feketebe és vörösbe kötött könyvből” felemelt egyet, amikor az egyetem hallgatója gondos szertartással leemelte a kötetet a könyvespolcra, amely az irodalom közös készletét tartogatta, amikor a korai reneszánsz tudósa eladta a legjobb kabátját azért, hogy megvehesse a bálványozott klasszikus Vindelin vagy Jenson által nyomtatott kiadását, mindegyiküknek kézzelfogható műalkotással volt dolguk, amely tisztességes külsejével

[comely body] alkalmas volt arra, hogy élőhelyet [habitation] biztosítson a hozzájuk szóló halott embernek: a kézműves, az írnok, az illusztrátor és a nyomdász, akik előállították, közvetlenül, művészekként dolgoztak rajta, és nem legyártották, mint a kereskedő vagy a gépezet.<sup>33</sup>

Noha Morrisnál is hallatszik valamiféle szerzői hang, erre a „halott emberre” a könyv azonban nem sírként borul, hanem annak lakhelyeül (*habitation*) szolgál. Ezt a halott embert paradox módon eleve életben tartja „a kézműves, az írnok, az illusztrátor és a nyomdász”, akik létrehozták ezt a „kézzelfogható műalkotást”, amelyben ez az ember nem halottként nyugszik, hanem élőként *lakozik*. Ez a látszólag jelentéktelen szófordulat fontos belátást rejt: ebben az összefüggésben a megszólaló szerző életét nem az olvasói hangkölcsonzés vagy arcadás (azaz a megszólítás aktusa vagy a szerzői portré fikciója) biztosítja, hanem az élőhelyként szolgáló „természetes” *közeg*. Az előbbi perspektíva ugyanis annak következménye, hogy a könyv „szellemi oldalát” részesítik előnyben. Morris számára, aki gyakorló kézművesként egyaránt avatott ismerője volt a könyvtervezés, a tipográfia, a kalligráfia és az illusztrálás gyakorlatainak, ismeretlen volt az az előfeltevés, amely a „holt betű” / „élő hang” ellentétpárjában fejeződik ki.<sup>34</sup> A könyv tervező dizájnműveletek és kézműves gyakorlatok során előállított tárgysága az, amely a szerzői megszólalás lehetőségfeltételét egyáltalán biztosítja. Az írott mű szerzője így semmiképpen sem a műalkotás eredetpontjaként jelenik meg, hanem egy összetett hálózat cselekvőjeként, amely kölcsönös függésben áll más műveletekkel és azok végrehajtóival. Az élet lehetőség-feltételeként értett „kézzelfogható” médium pedig „gondos szertartással” használandó – más szóval az olvasás a könyvtárgy kézbevitelével kezdődik.

## A DEKORÁCIÓ ÖKOLÓGIÁJA: stílus vs. építőanyag

Ahogy Morris a könyv mint „természetes” *közeg* anyagi összetevőiről vagy a *craft* és *design* gyakorlatairól tanúskodó tárgyról ír, az sok tekintetben hasonlít arra, ahogyan magáról a dekorációról vélekedik. A könyvdizájn arany szabálya Morris szerint az, hogy „az ornamensnek legalább annyira a könyvoldal részét kell képeznie, mint magának a betűnek, [...] és *szervezetív* [architectural] kell válnia”.<sup>35</sup> Az általa leírt dekoratív tárgyak hasonlóképpen képezik a tágabb környezetük részét. Ez az egyik oka annak, hogy Morris, noha elismeri pozitív oktatási értéküket, alapve-

tően szkeptikus a múzeumokkal kapcsolatban. Azzal, hogy a kiállított tárgyakat „darabonként” mutatják be, a múzeumok szerinte kiszakítják azokat az eredeti közegükből: „a múzeumot valamiféle melankólia veszi körül: felhalmozott darabkái micsoda történeteket mesélnek az erőszakról, a pusztításról és gondatlanságról”.<sup>36</sup> Morris a múlttal való találkozás alternatív útját szorgalmazza:

Néha lehetőségük nyílik arra, hogy a régi művészetet sokkal közvetlenebb [intimate], sokkal gyengédebb úton tanulmányozzák, a saját földünk emlékműveinek alakjában. [...] amikor kijutunk ebből a füstös világból, odakinn vidéken láthatjuk atyáink műveit, még *életben* a puszta természetben, amelybe *beleszótták* őket, és amelynek teljes mértékben a részét képezik: hiszen ha valahol, akkor az angol vidéken, azokban az időkben, amikor az emberek törődtek az efféle dolgokkal, *teljes szimpátia* volt az emberek művei és a föld között, amelyre építették azokat.<sup>37</sup>

A felvázolt kulturálisörökség-turizmus előnyben részesül a múzeumlátogatással szemben, hiszen a vidék emlékművei még fenntartják a szimbiotikus kapcsolatot azzal a közeggel, amelybe „beleszótták” őket. Morris számára a dekoráció sikere mindig az elért „szimpátia” mértékétől függ.

Morris ökológiai nézetei alapvetően anyagközpontú belátásokból erednek, vagyis az építőanyagok megkerülhetetlen affordanciájából<sup>38</sup> indulnak ki. Szerinte annak, hogy a viktoriánus építészek képtelenek versenyre kelni a régebbi korok építészeteivel, az az oka, hogy kizárólag a stílus absztrakt elveire összpontosítanak, és figyelmen kívül hagyják az építőanyagok jelentőségét.

Tudjuk persze – és ezt nincs értelmé tagadni –, hogy korunkban a stílus olyan kíváncsi, amelyre mindenki törekszik, és amelyet nagyon kevesen érnek el. Úgy vélem, hogy semmitől sem várható jobban, hogy ténylegesen élő stílushoz vezessen, mint mindenké elótt az anyag megfelelő használatának figyelembe vételétől – ez egyfajta elengedhetetlen előfeltétel. Ami azt illeti, nem látom, hogyan lehetnének képesek bármi másra, mint a múlt ilyen és olyan stílusainak örökös és eklektikus utánzására, hacsak nem kezdünk odafigyelni a minket körülvevő anyagokra.<sup>39</sup>

Morris szerint maga az építészet is csak az építőanyagokon keresztül határozható meg: „Az Anyag nyilvánvalóan az építészet alapja, és talán nem lenne nagy tévedés az építészetet a megfelelő anyagokkal végzett

megfelelő építkezésként meghatározni.”<sup>40</sup> A stílus (ami ebben a kontextusban felcserélhető a dekoráció és ornans szavakkal)<sup>41</sup> nem valami olyan, amit a munkafolyamat elótt kell rögzíteni, hanem magából az építőanyaggal való kapcsolatfelvételtől tör a felszínre: „ha [...] az épületek a kezdettől a befejezésig ezen az eleven módon épülnének”, akkor „ebből fakadna [arise] maga a stílus”.<sup>42</sup> Morris elveti a stílus és dekoráció hagyományos képzetét, vagyis azt, hogy a dekoráció természeténél fogva járulékos tényező lenne. Mint „az ember munka közben érzett gyönyörének kifejeződése”,<sup>43</sup> a dekoráció nem az elkészült termékre *alkalmazott* utólagos (vagy ahogy a stílus kapcsán láttuk: előzetesen kijelölt) művelet, hanem a *craft* folyamatából fakadó „testi és szellemi gyönyör”<sup>44</sup> megnyilvánulása. Ez a gyönyör azonban nem valami szubjektív érzet, amelyet a tárgyba vetít az adott szerző. Sokkal inkább annak a megosztott cselekvőképességnek az eredménye, amelyet egyrészt az építőanyagot aktívan alakító, kézműves munkát végző test, valamint ezt a testet egyidejűleg aktívan korlátozó építőanyag affordanciája határoz meg.

[M]inden anyag, amelyekből a háztartási termékeket kidolgozzák, előír bizonyos megkötéseket [limitations], amelyeken belül a kézművesnek dolgoznia kell. [...] Kezdetől fogva érteniük kell, hogy ezek a megkötések a különböző mesterségekben közel sem a szépség akadályai. Éppen ellenkezőleg, ezek elérésének ösztönzői és segítői, és akik terhesnek találják őket, nem születtek kézművesnek, és azok a korok, amelyek meg akarnak tőlük szabadulni, hanyatló korok.<sup>45</sup>

Ez az ösztönzés és gyönyör az anyag megkötéseiből ered, abból, ahogyan a kézműves keze a használt eszközökhöz, valamint a vele megmunkált anyaghoz illeszkedik. Az inspiráció és kompozíció Shelley-féle romantikus szembeállítására érvénytelenné válik Morris gyönyörrelvű kézműves esztétikája felől,<sup>46</sup> ahol a munka hajtóerejét elsősorban az idegen test ellenállása biztosítja. Nem véletlen, hogy az építőanyagokról tartott előadásában Morris már az elején kijelenti, hogy nem kíván azokról a (gipszhez hasonló) könnyen alakítható anyagokról beszélni, amelyek mindenféle építészeti „fineszt” lehetővé tesznek annak köszönhetően, hogy minimális ellenállást mutatnak.<sup>47</sup>

Mindez a dekoratív tárgy és közege viszonyában válik relevánssá. Ahogy a stílus a megfelelő anyag megfelelő használatából fakad, az épület akkor tesz szert eleven stílusra, ha „természetes” közegéből emelkedik ki, és annak részét képezi. Ez a szimbiózis azonban csak is a megfelelő helyi alapanyagok használatából eredhet: „A vidéket járva számos példát találni a pusztai vidéki alapanyagokból, gyakran a mező egyszerű köve-

iből épített minden tekintetben jó, közönséges vidéki épületekre, és igazán nagy élvezet látni azt a hozzáértést, amellyel ezeket fölépítették.”<sup>48</sup> Morris később hozzát teszi: „Ez kétségkívül azért alakulhatott így, mert az ezeket építő emberek a hagyománynak megfelelően elsajátították azon építőanyagok legjobb használati módjait, amelyeket szerencséjükre *kénytelenek voltak* használni [were forced to use]: az anyagokat, amelyek körülvették őket a mezőn és az erdőben, amelyek között éltek az életüket.”<sup>49</sup>

Az ezekhez hasonló szövegrészek alapján Morrisset valamiféle naiv természetkultusszal vagy népi/vidéki romantikával szokás összefüggésbe hozni. Ezzel szemben fontosabbnak és célravezetőbbnek tartom felhívni a figyelmet a Morris által vázolt bonyolult összefüggésrendszerre környezet, alapanyag és *design* között. Amint írja, ezek az emberek „kénytelenek voltak” kimondottan ezeket a helyi alapanyagokat használni, környezetük tehát megkötésként (*limitation*) jelenik meg. Ebből két dolog következik. Egyrészt, ha figyelembe vesszük, hogy Morris kifejezetten a „gót” és „északi” népek iránt érzett szimpátiát, ahol a „durvaság” (*savageness*) nem csak a mindennapos munkavégzésben, de a zord időjárás és a nehezen megművelhető anyagok terén is az élet részét képezte, akkor látható, hogy a természetről alkotott képe bonyolultabb holmi természetkultusznál, amely az emberi és nem emberi probléma nélküli szimbiózisát feltételezné. A természetes (vagy nem emberi) közeg ellenállásként működik, azaz az ember ugyan részét képezi, de egyszerre le is válik róla.<sup>50</sup> Másrészt láthatjuk, hogy a közeg ellenállása éppen azt a szerepet tölti be, mint amelyet a mintatervezésben az anyagi és technikai megkötések: a szépség elérésének ösztönzését. Ha pedig a szépség nem más, mint a „munka közben érzett” „testi és szellemi gyönyör” kifejeződése, akkor a nehézség, az ellenállás és a megkötések a gyönyör forrásaiként szolgálhatnak. Ebből látszik, hogy Morrisnál a dekoráció a járulékos stílus hagyományos képzete helyett sokkal inkább olyan vitális energiaként íródik le, amely az erő kifejtés során tör felszínre. Nem véletlen, hogy a viktoriánus munkakörülményekről tartott szónoklataiban a gyönyörteli munka leírását éppen a dekoratív művészeteken keresztül, és annak szókinccsével adta: „el kell kezdenünk felépíteni az élet ornamentális részét [ornamental part of life]”,<sup>51</sup> vagyis a gyönyörteli munkán alapuló életet. Ezt máshol „állati élet [animal life]”<sup>52</sup> kifejezéssel illeti, ugyanis a munkában lelt gyönyör mintáját a létfenntartó tevékenységekben találja meg: az étkezésben, a testmozgásban és az utódnemzésben.<sup>53</sup> Társadalomképében tehát az „ornamentális” élet az élvezettel végzett munkán alapuló közösséget jelöli, miközben ez az élet a nem emberi tartományokra is kiterjed. Morris gyakran visszatérő szófordulata, az „élet szépsége [the beauty of life]”<sup>54</sup> pél-

dául a munka és a gyönyör viszonyát tágabb ökológiai kontextusba emeli:

Ez [a munka] a természet legnagyobb ajándéka, hiszen minden embernek, sőt, úgy tűnik, minden dolognak dolgoznia kell. Így nemcsak a kutya lel gyönyörre a vadászatban, a ló a futásban, és a madár a repülésben, de azt a gondolatot is természetesnek véljük, amikor elképzeljük, hogy a föld és maguk az elemei [*the very elements*] is örvendeznek, miközben a számukra kiszabott munkájukat végzik. A költők pedig már [régóta] beszélnek a mosolygó tavaszi mezőkről, a tűz örvendezéséről, és a tenger számtalan nevetéséről.<sup>55</sup>

A dekoráció tárgyát és környezetet összekötő szerepe megjelenik Morris középkori kéziratokról mint „kézelfogható műalkotásokról” alkotott nézeteiben is. Egy helyütt Morris megjegyzi, hogy ha a kora középkorból semmilyen műalkotás nem maradt volna fenn a kéziratokon kívül, akkor e kéziratok díszített oldalai alapján még így is a művészet nagy korszakának tarthatnánk.<sup>56</sup> Ezzel egyrészt azt állítja, hogy a díszített kéziratok önmagukban is kiemelkedő művészeti alkotások. Másrészt, ha összevetjük további szövegrészekkel, itt arról is szó van, hogy a díszített könyv milyen mediális visszacsatolási műveleteket képes lehetővé tenni, ami azt is sugallhatja, hogy a kéziratokon keresztül hozzáférhetővé válhat az elveszettnek hitt iparművészeti korpusz.

Tudatában annak, hogy ezek a kéziratok egy tágabb környezet részét képezték, Morris a dizájnról irányuló olvasás sajátos formáját szorgalmazza: „A [13.] század végén és a következő század elején, e rövid időszakban a Jelenések könyvéből számos másolat készült, amelyeket bőségesen illusztráltak képekkel, és amelyek a gótikus dizájn legjavára szolgálnak példákkal, és látszólag bemutatják számunkra azt, hogyan néztek ki a kor freskói Európa északi részén.”<sup>57</sup> Vagy máshol: „Ezek a díszített könyvek [...] külön jelentőséggel bírnak a zordabb és nedvesebb éghajlatokon, ugyanis megőrizték számunkra azt a dizájnt, amely valaha a templomaink és középületeink falát borította az érett középkor egész ideje alatt.”<sup>58</sup>

Ahelyett, hogy a középkori kéziratok „szellemi oldalára” helyezné a hangsúlyt, Morris az anyagi felszínre és díszítésre összpontosít, azaz a könyvtárgyat tágabb mediális- és dizájnökológia részeként kezeli, amely során a könyvlepről egyenesen a freskóra vagy a kőfalak ornamentikájára ugrik. Ez a dizájnorientált olvasás a médiaelmélet egyik alaptételét példázza: egy médium tartalma mindig egy másik médium.<sup>59</sup> A könyvoldal tehát nem reprezentációs vagy narratív, de nem is szemantikai elven tanúskodik a múlt-

ról: mivel ugyanolyan díszíthető felületként működik, mint a kőfal, képes a múltbeli dizájn (azaz az előállítás technikáinak és gyakorlatainak) közvetlen jelenlétéről a visszacsatolás egy tágabb közegre.

## MINDENNAPOK: helyreállítás vs. újrarájátszás

Morris kézműves beállítottsága nyomot hagyott történeti gondolkodásán is. Ellentétben a történelemszemléletéről alkotott két leggyakoribb képpel – amelyek vagy a medieválisizmusból vagy a protomarxista utópistaként ábrázolják – Morris történelemhez való viszonya elsősorban a dekoratív művészetek terén végzett tevékenysége, valamint a tárgyról alkotott nézetei tükrében értelmezendő. Számára a dekoratív művészetek történeti jelentősége alapvető fontosságú, hiszen ezek nemcsak „kapcsolódnak az egész történelemhez”, hanem „biztos tanítói annak”.<sup>60</sup>

A tárgyi leletek határozzák meg a történeti koncepciókat, hiszen ezek a tárgyak mind be voltak ágyazva a korabeli mindennapok kulturális gyakorlataiba. Amikor egyik előadásában a South Kensington (a mai Victoria & Albert) Múzeumban kiállított tárgyakról beszél – Morris egyébként tanácsadóként közreműködött a múzeum textilgyűjteményének beszerzési munkájában –, hallgatóságát arra kéri, hogy „vegyék figyelembe, hogy mik ezek a csodaszép tárgyak, és hogyan készítették őket: valójában nem túlzásból és nem is jelentés nélkül használom a »csodaszép« szót, amikor ezekről beszélek. Ezek a dolgok csupán a letűnt korok közös háztartási eszközei, és ez az egyik ok, amiért olyan kevés van belőlük, és olyan gondosan óvják őket. Közös dolgok – és nem ritkaságok – voltak a maguk idejében, amelyeket az eltérés és elrontás félelme nélkül használtak, mi mégis csodaszépnek nevezük őket.”<sup>61</sup> Ahogy az épületek és falvak kapcsán hangsúlyozta az eredeti környezetet, amelybe „bele vannak szőve”, úgy Morris a tárgyakról szólva sem siklik át a nekik közeget biztosító mindennapi kulturális gyakorlatok fölé. A középkori zoltároskönyvek olvasása során például külön felhívja a figyelmet arra, ahogy ezek a könyvek magukban foglalják a különböző kulturális gyakorlatokat, amelyekre használták őket, és amelyeket egyidejűleg feljegyeztek.

Ebben az időszakban, a teológiai és filozófiai értekezéseken, a herbáriumokon, bestiáriumokon és hasonlókon kívül a leggyakrabban azzal a könyvvel találkozunk, különösen a gazdagon

díszített alakjában, amely nem más, mint a zoltároskönyv, amelyet a templomokban használtak éneklésre, és amelyekhez általában járul egy kalendárium, és minden esetben a szentek litániája. Egyébként ez a kalendárium, mind ebben, mind a következő századokban szerfelett érdekes, hiszen betekintést nyújt *háztartási elfoglaltságokba*.<sup>62</sup>

Morris éles határt von a krónikákból származó írott történelem és a múlt tárgyi maradványaiban foglalt kulturális mindennapok történelme között – a kettő közül egyértelműen az utóbbi mellett teszi le a voksát. Ahogyan figyelmeztet: „Azt sem szabad elfeledniük, hogy amikor az emberek azt mondják, hogy pápák, királyok vagy császárok építettek ilyen meg olyan épületeket, az pusztán szokásmondás. Ha belepillantanak a történelemkönyveikbe, hogy megtudják, ki építette a westminsteri apátságot, a konstantinápolyi Hagia Szophiát, azok azt válaszolják, III. Henrik és Justinianus császár. Ők tették volna? Vagy inkább hozánk hasonló emberek, kézművesek, akik nem hagyták hátra a nevüket, sem mást, csakis a munkájukat?”<sup>63</sup>

A Történelem megszövegezőivel, vagyis a történetírókkal és krónikásokkal szemben Morris a könyvek anonim véseteit és a könyvek díszítését részesíti előnyben, amelyek az ezeket a tárgyakat létrehozó kézműves szakértelmét és jártasságát, tehát a nem konceptualizált (és ideologizált) technikákat jelenítik meg. Kézműves archeológiája arra törekszik, hogy felfedje a „valódi történelem mozgását, amely azóta is tart a vásári látványosságunk felszíne mögött”,<sup>64</sup> tehát a mindennapok anyagi kultúráját a viktoriánus kor – narratív és szövegalapú – historizmusának vásári látványossága háttérben. A múlt Morris-féle *korszertelen* megközelítését most két dizájnprojektje felidézésén keresztül mutatom be. Az első az építészethez kötődik, a második a könyvtervezéshez.

Morris alapító tagja volt az 1877-ben alapított és máig működő *Society for the Protection of Ancient Buildings*-nek (SPAB). A társaság megalapítását a viktoriánus Angliában a helyreállítás (*restoration*) építészeti gyakorlatának virágzása váltotta ki, amely tevékenységet a társaság hevesen ellenzett. Szemben a műtárgyak és műemlékek modern konzerválási eljárásával, amely leginkább apró javításokból, az „egyszerű és egyértelmű karbantartás”<sup>65</sup> műveleteiből állt, és amely a szóban forgó tárgy anyagi felszínét hivatott megőrizni, a helyreállítás viktoriánus gyakorlata leggyakrabban az épület feltételezett „eredeti” állapotának visszanyerését célozta, azaz az épület drasztikus átépítését jelentette.

Morris szerint a „helyreállítás” végzetes gyakorlata [...] több kárt tett a régi épületeinkben, mint az azt megelőző három évszázad forradalmainak erősz-

ka, (utilitarianizmusak nevezett) hitvány kapzsisága, és pedáns megvetése”.<sup>66</sup> Az épületek erőszakos átalakítása megszünteti azon szerepüket, hogy „mind a művészet, mind a történelem feljegyzései”<sup>67</sup> legyenek, azaz eltörzti az anyagi felületüket, amely palimpszesztiként magán viseli teljes építészeti történetüket: „[E]zeket a régi épületeket évszázadról évszázadra változtatták és tetek hozzájuk, gyakran gyönyörűen és mindig történeti módon. A puszták értékük nagy részben ebben rejlett: szinte mindig el kellett szenvedniük az elhanyagolást, gyakran az erőszakot (mely utóbbi a történelem olyan része, amely közel sem érdektelen) [...]”.<sup>68</sup>

Ezen épületek történeti (vagy régészeti) értéke abban áll, hogy konkrét anyagi felszínük megőriz minden apró változást, legyen az a hagyományos értelemben történelmi (háború, rongálás) vagy mindennapi eredetű (karbantartás, elhanyagolás). Így tanúságtételük nem olyan szelektív, mint ahogy azt Morris az általa gyanúval kezelt krónikák vagy történelemlények esetében feltételezi. A tisztán történeti szempontokon azonban túllép akkor, amikor a helyreállítás gyakorlatát a korábban már szóba hozott ökológiai szempontok szerint marasztalja el. Miként az épület és a környezete közötti szimbiózis kulcsfontosságú számára, Morris az éghajlati hatásoknak is lényegi szerepet tulajdonít abban a folyamatban, ahogy a régi épületek patinája keletkezik. Míg szerinte a helyreállítók számára „egy épület viharvert [weather-beaten] felszíne értéktelen, amelytől a lehető leghamarabb meg kell szabadulni”,<sup>69</sup> Morris ezt a „természetes eróziót [natural weathering] [...] csodálatosnak, elvesztését végzetesnek”<sup>70</sup> tartja. Azzal, hogy az épületeket egyaránt „a természet és a történelem részének”<sup>71</sup> tekinti, Morris a műemlékek *tisztán kulturális* státusát kérdőjelezi meg. Ha az épületek építőanyagukon keresztül lényegi kapcsolatban állnak az őket körülvevő közeggel, „történetüket” pedig az éghajlat és az emberi tettek egyaránt befolyásolják, akkor világos, hogy Morris olyan modellben gondolkodik, amely cáfolja a tizenkilencedik században uralkodó, és a modernségre alapvetően jellemző történelemfelfogást, mely szerint a történelem és kultúra kizárólag az emberi cselekvőképesség terméke, és szigorúan elválasztandó a tisztán természeti szférától.

Helyreállításra vonatkozó bírálatainak azonban van még egy oldala, amely inkább a *craft* és *design* már körüljárt szempontrendszer felől közelít. Morris felismerte a kapcsolatot a gyakorlat és az uralkodó ideológia között: úgy tartotta, hogy a helyreállítás a tizenkilencedik században uralomra jutó, „szinte egyfajta új érzékként”<sup>72</sup> fellépő történeti tudatból nőtt ki:

Hiszen a régóta hanyatló Építészet kihalt, legalábbis populáris művészetként, éppen amint a középkori művészet ismerete megszületett.

A tizenkilencedik század civilizált világának így pedig nincs saját stílusa a különböző századok stílusainak széleskörű ismerete közepette. Ebből a hiányból és nyereségből együtt megszületett az emberek fejében a régi épületek Helyreállításának furcsa ötlete. Egy furcsa és igen végzetes ötlet, amely már a nevével is arra utal, hogy egy épületet lehetséges megfosztani történelmének ezen vagy azon részétől – vagyis az életétől – és ujjunkat egy tetszőleges pontra szegezhetjük, és mégis megtarthatjuk történetinek, élőnek, éppen úgy, ahogy valaha állt.<sup>73</sup>

A Morris-féle történelmi fejlődés logikája szerint a középkori művészet „ismerete”, vagyis a reflektív történeti tudat a populáris művészet halálával jött létre. A populáris művészet az, amelyet „a megfelelő anyaggal végzett megfelelő építésnek”,<sup>74</sup> vagyis az „ornamentális építkezés”<sup>75</sup> művészetének nevezett, ahol az ornámens a „munkában lelt gyönyör”<sup>76</sup> kifejeződése, amely gyönyört az építőanyag megkötései váltanak ki. Az így létrehozott épületek „egyszerűen csak felépültek anélkül, hogy az őket felépítő emberek szelleme és keze között bármiféle közvetítő lett volna”.<sup>77</sup> A megfelelő kézműves jártasság elvesztése az építészet „pedáns” és „akadémiai”<sup>78</sup> vizsgálatát eredményezte, amely a stílusok vizsgálatára épült. Ez a stílusközponturnak megközelítés azonban képtelen meglátni a „valódi történelmet”, amely az építőanyagok használatában és a kézműves jártasságokban nyilvánul meg, mivel kizárólag az alkotó szellemre és a tervrajzként értett dizájnról összpontosít, ezzel történeti felfogása szükségszerűen statikus marad. Épületei kizárólag absztrakt elvekhez igazodnak, ezzel puszták „utánzattá” silányulnak, amelyeket „egy tetszőleges pontra szegez[tek]”. Ennek eredményeképpen az épületeket a „tökéletesség eszmei állapotába”<sup>79</sup> visszaállítani kívánó helyreállítás elkerülhetetlenül kudarcra van ítélve, ugyanis a helyreállítók figyelmen kívül hagyják az anyagi történelmet és a kivitelezés eljárásait, azaz az építés kézműves dimenzióját. „Mármint a helyreállítók [...] azt képzelik, hogy manapság bármelyik eszes építész könnyedén és sikeresen megbirkózik a régi munkával, és hogy amíg minden más megváltozott körülöttük (mondjuk) tizenharmadik század óta, a művészet nem változott, és a munkásaink képesek a tizenharmadik században alkotottal megegyező művet előállítani.”<sup>80</sup> Máshol a helyreállítást sújtó bírálatát egyetlen kérdésbe sűríti: „Árulják el nekem tehát, hogy ettől a [viktoriánus nyomorban tengődő] embertől életének melyik szakaszában várható el, hogy nekilásson utánozni a tizennegyedik századi céhek szabad kézműveseinek munkáját, és minőségileg egyenrangú művet hozzon létre?”<sup>81</sup>

A múlt megközelítésének Morris-féle alternatívája tisztán kirajzolódik egy olyan dizájnprojektnél, amely



újabb kapcsolódási pontokat teremtett az építészet és könyvdizájn között. Morris sokoldalú életművének utolsó nagy vállalkozásáról, a Kelmscott Press nevű magánnyomdájában végzett kiadói és dizájneri tevékenységéről van szó.

A Kelmscott Press, amelyet egyesek a gótikus megújulás (*Gothic Revival*) alapvetően építészeti mozgalma utolsó állomásának tartanak,<sup>82</sup> a későviktoriánus könyvtervezés mértékadó vállalkozása volt. 1891 és 1898 között a korai nyomtatás technikáihoz visszatérő nyomdában Morris társaival közösen ötvenhárom gondosan szerkesztett, gazdagon díszített kötetet adott ki, köztük Shakespeare, Malory, Spencer, Keats, Shelley, Rossetti, valamint maga Morris műveit. Ezek közül került ki a viktoriánus könyvművészet magnum opusa, a *Kelmscott Chaucer* is, Chaucer műveinek egy kötetbe rendezett első összkiadása.

A kötet Morris élethosszig tartó *Arts & Crafts* tevékenységének végső, emblematikus kifejeződése. Négy évig tartó előállításra olyan technikák és a hozzájuk tartozó mesterségek megújítását ölelte fel, mint a kézi-sajtó és a gótikus betűtípus, valamint azokat a „megfelelő alapanyagokat”, mint a disznóbőrből készült kötés, növényi és állati eredetű tinta, valamint borjúbőrből készült pergamen (*vellum*), mely utóbbi beszerzésekor Morris érdekellentétbe került a Vatikánal.<sup>83</sup> Mivel a kéthasábos elrendezés nem tette lehetővé, hogy a már korábban tervezett betűtípusaikat (*Golden, Troy*) használják, Morrisnak új betűtípust kellett terveznie külön ehhez a kiadványhoz, amely így nem véletlenül kapta a *Chaucer* nevet. A kötet előállítása minden szempontból kooperatív munka volt, ugyanis Morris tervezte a betűtípust, az ornamentikát, valamint az ő keze nyomát viseli az általános *design*, Edward Burne-Jones készítette az illusztrációkat, amelyeket aztán Robert Catterson-Smith „fordított le”<sup>84</sup> a fametszetnek megfelelő vastag körvonalú rajzokra.

Amikor a kötet elkészült, Burne-Jones egyenesen „zsebkatedrálisnak”<sup>85</sup> nevezte: az épület és könyv szimbolikus összefonódása, valamint Chaucer és Morris bonyolult viszonyát így egyetlen kifejezésbe sűrítí. Amikor a különböző Chaucer művek kötetbeli elrendezése merült fel kérdésként, Morris a kronologikus elrendezés helyett „tisztán szerkezeti [purely architectural]”<sup>86</sup> elvekre alapozva a *Canterbury meséket* helyezte a kötet elejére. Ez a mű maga is egy épület, a canterburyi katedrális előtt tett tiszteletadás: ez az a gótikus katedrális, amelynek szépségétől a fiatal William Morris extázisszerű állapotba került, amikor apjával oda látogattak,<sup>87</sup> és amelynek „helyreállító” munkálatai ellen felnőttként röpiratokat írt. Felmerülhet a spekulatív kérdés: a *Kelmscott Chaucer* testésíténé-e meg azt a katedrális, amelyet Chaucer hősei a történetben sohasem érnek el?

Az efféle spekulációk helyett azonban jelentősebb, hogy a „zsebkatedrális” a kézművesség azon eszménye szerint készült, amelynek eminens megvalósulását Morris a gótikus építészet kooperatív munkafolyamatában látta. Ahelyett, hogy a szerző Chaucer hangját utánozná és irodalmi hagyománykövetője lenne,<sup>88</sup> továbbá ahelyett, hogy a szöveg eredeti változatát próbálná a kor filológiájának megfelelően *helyreállítani*, Morris azt a könyvészeti közeget, azt az „élőhelyet” alkotja újra, amelyben Chaucer szövegei egyáltalán megelevenedhetnek. Ez egyrészt azon „megfelelő építőanyagok” segítségével jöhet létre, mint a gótikus betűtípus és a borjúbőrpergamén, valamint a chauceri késői középgangol nyelvezet felelevenítése. Másrészt, ez annak a céhszerű könyvészeti műhelynek és a benne zajló kooperatív kézműves munkának az újrajátszását (*reenactment*)<sup>89</sup> is jelentette, amelyben a kötet mintájául szolgáló korai nyomtatott kötetek létrejöttek. A maga anyagi, mediális és mindennapi közegébe ágyazott múltbeli alkotás jelenlétévé tétele egyet jelent a létrehozását biztosító teljes *design* jelenet újrajátszásával. Ez a jelenlétévé tétel a tárgyak és technikák anyagi cselekvőképességéből (*agency*) és affordanciájából indul ki, így az azokat figyelmen kívül hagyó „helyreállítás” alternatívájául szolgál. Míg a helyreállítás minden esetben egy mesterségesen kijelölt időszak identikus rekonstrukciójára, azaz „pedáns” imitációjára törekszik, addig az újrajátszás mindig eseti, nem ismételtető egyszeri tett, amely a gyakorlatok és technikák színre vitelével újat alkot, a múltbeli tényezőket elemi idegenségét mégsem zárja ki sohasem a folyamatból, sőt a maga ösztönzésére fordítja azt. Ebben az értelemben pedig mindenképpen generatív folyamatot jelöl, amely nem teljes reprodukcióra törekszik, hanem a dekoráció praxisainak akár „tökéletlenül” kivitelezett újrajátszásával hozza létre a tudás és szépség új formáját.

## ÖSSZEZÉS

Morris szerint az építkezés és könyvtervezés gótikus modelljei tehát a *design* és a *craft* tökéletes ökonómiáját jelentik. A szerzőség szempontjából olyan modellel szolgálnak, amelyben folytonos az építkezésből a tervezésbe való átmenet, és fordítva. Az építőanyagok hangsúlyozzák saját anyagi valóságukat, ezzel nyilvánvalóvá téve környezeti és kulturális beágyazottságukat. Az időbeliség szempontjából pedig azért jelentősek, mert folytonos keletkezésben álló létmódjuk a rekonstrukció, a helyreállítás és az imitáció hasztalanságát szemlélteti. Ezek az itt művilég szétválasztott szempontok Morris írásaiiban összefonódnak: a kézművesség anyagi aspektusai például az imitáció akadá-

lyát is jelentik, ahogy a folyamatos keletkezésük az oka annak, hogy nem eredeztethetők egy egyéni szerzőtől.

Talán nem túlzás azt állítani, hogy Morris, az auto-didakta középkorász és kézműves iparművész pályafutása során felismert valamit abból, hogy a középkori kultúra – szemben például a XIX. századdal, amely az újkori metafizika uralma alatt állt – közelebb állt a jelenlétkultúrákhoz, mint a jelentéskultúrákhoz.<sup>90</sup> Míg máshol ez például az eucharisztia katolikus és református szertartása közti különbségben nyilvánul meg,<sup>91</sup> hasonló belátásokra lelünk Morris azon szövegrészletében, ahol a középkori misztériumjátékokról ír. Ahogy írja, a misztériumjátékok alkotói és résztvevői „látták” az eseményeket és „hittek” abban, hogy a megjelenített Isten éppen úgy cselekedne, ahogy az számukra megjelenik.<sup>92</sup> A vallási szertartások és misztériumjátékok tehát még nem távolítják el a megjelenített eseményeket azzal, hogy tudatosítanak a közöttük lévő történeti/metafizikai távolságot, és ezzel reprezentációként fognak fel őket. Minden egyes esemény az adott rituálé vagy vallási történet testi és szellemi újrajátszása, tényleges jelenlevővé tétele. Túlzás lenne azt állítani, hogy Morris műtvonatköztatására problémamentesen ráhúzható lenne a gumbrechtli jelenlétfogalom, és ez nem is lehet a cél, az azonban feltűnő rokonság, hogy mindkét szerző úgy érvel a testi belebocsátkozás jelentősége mellett, hogy korának világképével a középkori kultúrát állítja szembe.<sup>93</sup> Ebből Morrisra vonatkozóan két következtetést vonhatunk le.

Egyrészt a vele kapcsolatban sokat emlegetett *anakronizmus* inkább nietschei *korszerűtlenségnek* tűnik. Azaz a viktoriánus mediealizmusban elfoglalt helye attól válik kitüntetetté, hogy nem historizálni vagy imitálni kívánta a középkori kultúra alkotásait, hanem – a *craft* és *design* gótikus egységén, az építőanyagok jelentőségén és a mindennapi gyakorlatokba való beágyazottságon keresztül – belátta, hogy a jelenlétkultúra eminens megtapasztalása leginkább testi gyakorlatok és technikák újrajátszásán, jelenlevővé tételén keresztül történhet, és nem a tizenkilencedik században intézményesült (és végső soron: értelmezésközpontú) történetírói műveleteken. Más szóval, a jelenlétkultúra leginkább a jelenlét effektusait mozgósító műveleteken keresztül ragadható meg.

Másrészt a Morris által propagált kézművesség ebből a nézőpontból válik jelentéssé. Morris számára a dekoráció kézműves gyakorlatai a múlttal való kapcsolatfelvétel elsődleges módozataiként jelennek meg. A dekoratív művészetek a történelem „biztos tanítói”,<sup>94</sup> vagyis az anyagi világba beágyazott gyakorlatokként megelőzik a történeti konceptualizálást vagy elbeszélést. A kézműves nem úgy végzi a munkáját, hogy előzetesen történeti munkákat búj, hanem az „öntudatlan értelem művészete”<sup>95</sup> szerint dolgozik, miközben „halott emberek vezetik a kezét, még akkor is,

amikor elfeledi, hogy azok valaha is léteztek”.<sup>96</sup> A dekoratív művészetek, és rajtuk keresztül a kézműves alakja így hasonló okokból kerül kitüntetett szerepbe Morrisnál, mint amiért napjaink kultúratudománya tanúsít növekvő érdeklődést a kulturális gyakorlatok iránt.<sup>97</sup> A dekoráció gyakorlatai, az építészetben és a könyvdizájnban egyaránt, olyan kulturális praxisokra utalnak, amelyek „kisebb művészetekként” éppen a mindennapok és a „magas” művészet határán állnak, és ezzel magát a határvonást kérdőjelezik meg. Olyan gyakorlatokat (*habitus*) jelölnek, amelyek végrehajtójuk „második természetévé” váltak<sup>98</sup>, és amelyek így a reflexív („akadémiai” és „pedáns”) történeti tudás alternatívájaként a performativitás logikáját követő implicit, testi tudást képviselik, következtetésképpen egy másfajta történeti tudás lehetőségét ígérik.

Ha pedig ehhez hozzátesszük, hogy ennek a kézműves munkának a hajtóereje az a testi és szellemi gyönyör, amelyet a tárgyak anyaga és a test találkozása határoz meg, akkor a múlttal való kapcsolatfelvétel „kézműves” módja eredendően esztétikai. Ez azonban nem a tizenkilencedik század előtt intézményesült normatív esztétikát, és nem is a hermeneutika által konceptualizált történeti tapasztalatot jelenti, amely a műalkotásokkal való szembesülések eseményeiben tárul fel, hanem talán inkább egy úgynevezett szómaesztétikai perspektívát körvonalaz, amelyben új, nem reflexív módon válik megkülönböztethetetlené az esztétikai élmény és a múlttal való találkozás.<sup>99</sup>

William Morris korszerűtlensége ugyan sok szempontból elidegenítette őt a viktoriánus kortól, a testi belebocsátkozás, tárgyak és anyagok cselekvőképességének, valamint az érzéki gyönyör szerepének hangsúlyozása azonban mind olyan szempontok, amelyek miatt életműve napjainkban különös érdeklődésre tarthat számot. Morris azonban nemcsak a viktoriánusok, hanem egyben a „moderne” kritikusa is volt: a modern haladáseszményen alapuló történelemképpel szemben egy jóval statikusabb modellben gondolkodott, amely mindemellett ökológikusabb is, hiszen az emberi és nem emberi (gyönyörteli) együttműködésén alapul. Ennek részletes kidolgozása lehet a következő feladat. ■ ■ ■

- 1 Victor Hugo, *A párizsi Notre-Dame*, Antal László (ford.) Európa, Bp., 1986, 200. Ld. még 202–236.
- 2 Ez a szövegrész továbbá az 1990-es évektől kezdve a digitális szöveg / nyomtatott könyv kapcsolatáról folytatott viták kedvelt hivatkozási pontja.
- 3 És amelyet Balzac *Elvesztett illúziókja* dokumentál. Vö. Lothar Müller, *Weisse Magie. Die Epoche des Papiers*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 2014, 215–228.
- 4 William Morris, *Some Thoughts on the Ornamented Manuscripts of the Middle Ages* [1892] = *The Ideal Book. Essays and Lectures on the Arts of the Book by William Morris*, William S. Peterson (szerk.), University of California Press, Berkeley, 1982, 1.
- 5 Idősebb lánya, egyben művei összkiadásának szerkesztője, May Morris valószínűleg erre a múlthoz fűződő sajátos viszonyra utalt, amikor azt írta róla: „Sohasem tekintett magára régészként, mégis elképesztő tudással bírt a múlt mindennapi szokásairól; ösztön volt ez nála, második látóképesség.” May Morris, *Introduction = The Collected Works of William Morris 1 (The Defence of Guenevere, The Hollow Land)*, May Morris (szerk.), Longmans Green, London, 1910, xvj.
- 6 Johann Wolfgang v. Goethe, *A német építőművésztől* [1773] = *Irodalmi és művészeti írások*, Pók Lajos (szerk.), Európa, Bp. 1985, 271.
- 7 Friedrich A. Kittler, *Szerzőség és szerelem*, Zselér Anna (ford.), Prae 2014/4, 35, 41, 43.
- 8 Uo., 49.
- 9 Uo., 57.
- 10 Uo. 46. Ehhez vö. Kelemen Pál, *Mi volt előtte? Kittler filológiája*, Partitúra 2014/1, 11–18, különösen 14–16.
- 11 A szerzői szerepet Kittler még az 1800 körüli időszak szerzőközpontú irodalomfelfogásában is a működésben lévő lejegyzőrendszerek termékeként mutatja be. A szerző modern alakja mint a műalkotás létrejöttének egyedüli és tulajdonképpeni ágensét a kittleri perspektíva már a szerzőség „fénykorában” is megkérdőjelezi, miközben láthatóvá teszi azt a folyamatot is, amelynek során ezt a konstrukciót visszavetítették korábbi lejegyzőrendszerek termékeire. Vö.: „[A] kialakuló irodalomtudomány a 19. században abban volt érdekelt, hogy megkerülje ezt az érdektelenséget, és még ott is érdeklődjön a szerzők iránt, ahol a »szerző-funkció« történetileg egyszerűen nem létezett.” Uo., 35.
- 12 John Ruskin, *Preface to the First Edition = The Stones of Venice I.* [1851], *The Complete Works of John Ruskin IX*, E. T. Crook – Alexander Wedderburn (szerk.), George Allen, London, 1903, 4. Ruskin háromkötetes művének létezik egy századfordulós magyar fordítása: John Ruskin, *Velence kövei I–III.*, Geőcze Sarolta (ford.), MTA, Bp., 1897. Ez a fordítás azonban nem tartalmazza az idézett előszót. A továbbiakban minden Ruskin-passzust saját fordításban idézek.
- 13 Az építészet mai szaknyelvében ez a két sajátos ruskini fogalom, mármint a *savageness*, és a *changefulness az imperfection* és a *variety* terminusának felel meg. Vö. Lars Spuybroek, *The Sympathy of Things. Ruskin and the Ecology of Design*, Bloomsbury Academic, London, 2016<sup>2</sup>, 39–41. Noha Ruskin egy életen át tartó vonzalom és tudós érdeklődés fűzte a gótikához, Spuybroek rendkívül eredeti kötetéig az építészelméleti diskurzus hagyományosan „diletánsként” utalt rá, és nem sok hitelt adott a szavainak. (Ehhez ld. Spuybroek, 2, 29.) Ennek az előítéletnek a kritikátlan átvételét még a legújabb magyar Ruskin-hivatkozásokban is feltehetjük: „Meg kell jegyeznünk, hogy Ruskin történeti állításait ma már talán egyetlen komoly művészettörténész sem ismerné el legitimnek, ahogy következtetéseit és próféciait is rendre megcáfolta az azóta eltelt idő.” Darida Veronika, *A nosztalgia művészete / A művészet nosztalgija*, Kijárát, Bp., 2015, 18.
- 14 Ruskin a hibázást mint a szépség eléréséhez vezető konstruktív műveletet a gótikában mind a *craft*, mind a *design* szintjén meglátta: a vad északi építők nem törekedtek a letisztult szimmetriára az ornamentika szintjén, ahogy az átfogó dizájn szintjén is megengedett volt a diszharmónia, amint arról például a chartes-i katedrális tornyai tanúszkodnak.
- 15 Ehelyett nem cél Ruskin gótikaképének részletes bemutatása. Ehhez ld. pl. Spuybroek, 1–51.
- 16 John Ruskin, *The Nature of Gothic = The Stones of Venice II.* [1853], *The Complete Works of John Ruskin XX*, E. T. Crook – Alexander Wedderburn (szerk.), George Allen, London, 1904, 200.
- 17 Uo., 196.
- 18 Uo., 201.
- 19 Uo.
- 20 Ahogy az építés Spuybroek érvel: „Amikor egy mai építés rajzot készít, annak minden részlete ki van dolgozva, azaz a rajz *preskriptív*: a különböző arányokról, elől- és hátulnézetekről és keresztmetszetekről készült rajzok geometriailag teljesen meghatározzák az egész tárgyat. Ezzel szemben a gótikus építésznek csak nemrégiben mondtak búcsút a tiszta mesterségnek [craft], ezért rajzokat nem csak papíron láthatunk, hanem fába vésvé és kőpadlóba faragva egyaránt. A legtöbb rajzot papíron készítették [ . . . ] amelyek gyorsan megsemmisültek, de néhányuk fennmaradt pergamenen, és ezekből látszik, hogy nagyrészt átfogó tervrajzok voltak. Nem minden épült meg, ami a papíron szerepelt: a rajzok lényegükönél fogva *deskriptívek* voltak. [ . . . ] Találunk tehát rajzokat papíron, de bizonyos tekintetben a fában és a kőben is, és ezek közül minden technikát meghatározott csoport testesített meg, céhek a maguk törvényeivel és véleményükkel, és sem ezek a csoportok, sem a technikáik nem hierarchikusan illeszkedtek egymáshoz.” (Spuybroek, 7.) Más szavakkal: „Az az elképzelés, hogy a fizikai munka legalább annyira része a designnak, mint amennyire rajzolás és felvázolás része a vévésnek és a faragásnak: röviden a *munka benne van a designban*, és a *design a munkában* – a vadság tehát a változatosságban és vice versa. (Uo., 6.)
- 21 William Morris, *Gothic Architecture* [1889] = *Artist, Writer, Socialist I.*, May Morris (szerk.), Russel & Russel, Oxford, 1936, 266.
- 22 William Morris, *Preface to the Nature of Gothic*, by John Ruskin [1892] = Uő, *Artist, Writer, Socialist I.*, 292.
- 23 Ehhez ld.: Stephen G. Nichols, *Materiális filológia – mi végre?*, Vadas András (ford.) = *Metafilológia 2. Szerző, könyv, jelenetek*, Kelemen Pál – Kulcsár Szabó Ernő – Tamás Ábel – Vaderna Gábor (szerk.), Ráció, Bp., 2014, 456–483.
- 24 Önéletrajzi művében erre maga Ruskin is utal. „Hiszen az igazán szépen illuminált miscellány maga a mesebeli katedrális tele festett ablakokkal, amelyeket összefűztek azért, hogy az ember a zsebében hordhassa, és vele együtt a zenéjét és a benne található összes ima áldását.” John Ruskin, *Praeteria* [1885–1889] = *The Complete Works of John Ruskin XXXV*, E. T. Crook – Alexander Wedderburn (szerk.), George Allen, London, 1908, 491.
- 25 „Ezenkívül minden kézirat, különösen az illuminált, olyan előállítási helyet reprezentál, ahol különféle specialisták egymástól függetlenül dolgoztak, és mind képesek voltak arra, hogy megváltoztassák a szöveget vagy a kísérőanyagokat – mindegyikük különböző módon.” Nichols, 459.
- 26 Vö. Nichols, 477–479.
- 27 *Ornamented Manuscripts*, 2.
- 28 Uo.
- 29 Uo., 1.
- 30 William Morris, *The Woodcuts of Gothic Books* [1892] = *The Ideal Book*, 26.
- 31 *Ornamented Manuscripts*, 1.
- 32 Theodor W. Adorno, *Könyvészeti tücskök, bogarak*, Király Edit (ford.), Nappali Ház 1995/1., 12–18.

- 33 Uo., 2.
- 34 Ahogyan Morris költészete sem kizárólag a hang és írás viszonya felől válik jelentőssé, hiszen a modern költészet előfutáraként számos verse tipográfiai/kalligráfiai eseményként olvasható, amelyek költői teljesítménye abban nyilvánul meg, ahogyan a papír felületéhez viszonyulnak. Ehhez vö. Jerome J. McGann, *The Black Riders: The Visible Language of Modernism*, Princeton UP, Princeton, 1993, 45–75.
- 35 William Morris, *The Ideal Book* [1893] = *The Ideal Book*, 72–73. (Kiem. K. B.)
- 36 William Morris, *The Lesser Arts* [1877] = *The Collected Works of William Morris 22 (Hopes and Fears for Art. Lectures on Art and Industry)*, May Morris (szerk.), Longmans Green, London, 1914, 17. (Ahelyett, hogy az összkiadás adott kötetére hivatkoznék, minden esetben megnevezem az adott esszét/előadásszöveget a könynyebb visszakereshetőség miatt. Morris értékező művei megtalálhatók az alábbi honlapokon: [www.marxists.org/archive/morris/works](http://www.marxists.org/archive/morris/works), valamint [www.morrisedition.lib.uiowa.edu/diaries.html](http://www.morrisedition.lib.uiowa.edu/diaries.html))
- 37 Uo. (Kiem. K. B.)
- 38 Az affordancia fogalmához ld. James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Taylor & Francis, New York, 1986, 127–143. Morrisnál az építőanyagok anyagi tulajdonságainak hangsúlyozása még nem jelent szemelendő szubsztancializmust: sohasem azt jelenti, hogy bizonyos épületek csakis bizonyos alapanyagból épülhetnek, azt viszont igen, hogy ezek az anyagi tulajdonságok mindig befolyásolják az építés módját és eredményét.
- 39 William Morris, *The Influence of Building Materials upon Architecture* [1892] = *Collected Works 22*, 391–392.
- 40 Uo.
- 41 Arra, hogy ezeket a fogalmakat Morris felsejérelhetően használja, már Nicholas Frankel is felhívta a figyelmet. Ld. Uő, *The Ecology of Decoration: Design and Environment in the Work of William Morris*, *The Journal of Pre-Raphaelite Studies* 2003/12, 71.
- 42 *Building Materials*, 404. (Kiem. K. B.)
- 43 William Morris, *The Art of the People* [1879] = *Collected Works 22*, 42.
- 44 William Morris, *Useful Work versus Useless Toil* [1884] = *The Collected Works of William Morris 23 (Signs of Change. Lectures on Socialism)*, May Morris (szerk.), Longmans Green, London, 1915, 111.
- 45 William Morris, *Some Hints on Pattern-designing* [1881] = *Collected Works 22*, 181.
- 46 Erre korábban már Jerome J. McGann is utalt. Ld. *The Black Riders*, 46.
- 47 *Building Materials*, 392. A gumihoz és a pírmaséhoz hasonló „elasztikus” anyagok 19. századi elterjedése alapjaiban változtatta meg a designról és kézműveségről alkotott viktoriánus elképzeléseket. Ehhez ld. Glenn Adamson, *The Invention of Craft*, London, Bloomsbury, 2013, 75–89. Ennek a folyamatnak később Roland Barthes nyújtja a legpoétikusabb leírását a műanyagról szóló esszéjében. Roland Barthes, *A műanyag = Mitológiák*, Ádám Péter (ford.), Európa, Bp., 1983, 143–146.
- 48 *Building Materials*, 394.
- 49 Uo., 405. (Kiem. K. B.)
- 50 Ez persze nem más, mint a differenciálódás deleuze-i logikájának előszele, amely nem véletlenül vált az ökológiai elméletek kedvelt gondolatalkatává.
- 51 *Useful Work*, 111. „Fel kell építenünk az élet ornamentális részét – annak testi és szellemi, tudományos és művészeti, társadalmi és egyéni gyönyöreit –, amely a szabadon és szívesen vállalt munkán alapszik, azon a tudaton, hogy magunk és felebarátaink hasznára vagyunk.”
- 52 *An Unpublished Lecture of William Morris „How Shall We Live Then?”*; *International Review for Social History*, Vol XVI (1971), 11.
- 53 Éppen ezért szerinte a gyönyört sohasem a játékban vagy a szabadidős tevékenységekben (*leisure*) kell keresni, hanem a létfenntartó munkába kell beépíteni, azaz magát a munkát kell játékként üzni. Vö. *Useful Work*, 106–107.
- 54 William Morris, *The Beauty of Life* [1880] = *Collected Works 22*, 51. skk.
- 55 *The Art of the People*, 42.
- 56 *Illuminated Books*, 10–12.
- 57 William Morris, *Some Notes on the Illuminated Books of the Middle Ages* [1894] = *The Ideal Book*, 12.
- 58 *Ornamented Manuscripts*, 5.
- 59 Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, MIT, Cambridge/Massachusetts, London, 1994 [1964], 305. Ld. még: Friedrich Kittler, *Optikai médiumok*, Kelemen Pál (ford.), Ráció, Bp., 21.
- 60 *Lesser Arts*, 8.
- 61 *Art of the People*, 40.
- 62 *Illuminated Books*, 10. (Kiem. K. B.)
- 63 *Lesser Arts*, 6–7.
- 64 William Morris, *Architecture and History* [1880] = *Collected Works 22*, 315. (Kiem. K. B.)
- 65 *Lesser Arts*, 19.
- 66 William Morris, *The Revival of Architecture* [1888] = *Collected Works 22*, 320.
- 67 *The Beauty of Life*, 69.
- 68 *Lesser Arts*, 19.
- 69 *The Beauty of Life*, 69.
- 70 Uo.
- 71 *Lesser Arts*, 19.
- 72 William Morris, *Manifesto of the S.P.A.B.* [1877] = *Artist, Writer, Socialist I.*, 109.
- 73 Uo., 109–110.
- 74 *Building Materials*, 391.
- 75 *Gothic Architecture*, 266.
- 76 *Art of the People*, 42.
- 77 *Building Materials*, 405.
- 78 Morris a „pedáns” és „akadémiai” jelzőket minden esetben elmarasztalóan használja azokra, akik elsiklanak az anyagok, technikák és mindezek kulturális mindennapokra való beágyazottsága fölött, és csakis az absztrakt elvek és stílusjegyek felől tudják megközelíteni a művészetet. Vö. *Architecture and History*, 297–299, 310, 315.
- 79 *Lesser Arts*, 19.
- 80 *The Beauty of Life*, 69–70.
- 81 *Architecture and History*, 313.
- 82 William S. Peterson, *The Kelmscott Press. A History of William Morris's Typographical Adventure*, University of California Press, Berkeley, 1991, 6.
- 83 Uo., 109.
- 84 A fametszetek készítésében Morris a könyvdíszítés kooperatív jellegének legtitésőbb kifejeződését látta, „ahol a fa-metszőnek művésznek kell lennie, amikor a designer rajzát fordítja le” *Woodcuts of Gothic Books*, 38, ill. 38–40.
- 85 Uo., 164.
- 86 Idézi Peterson, 240.
- 87 Uo., 45. Az idézett levélben az épület megint csak az illuminált kéziratokkal kerül összefüggésbe: „Emlékszem, amikor ifjúként beléptem a canterburyi katedrálisba, azt hittem, hogy a mennyország kapui nyíltak meg előttem. Ugyanígy, amikor először láttam illuminált kéziratot; ezek a gyönyörök, amelyeket felfedeztem magamnak, erősebbek voltak mindennél az életemben.”
- 88 Noha erre is akad példa, ld. pl. Morris *The Earthly Paradise* című művét, amely a *Canterbury Mesék* szerkezetét imitálja.
- 89 Morris maga nem alkotott átfogó fogalmat annak a múltvonatkoztatásnak a megnevezésére, amelyet a nagyon is gyakran használt „helyreállítás” (*restoration*) helyett szorgalmazott. Ennek megnevezésére felváltva használok az újrajátszás és jelenlevővé tétel fogalmakat. Ezek az angol *reenactment* fogalmát jelölik, amely szó szerint újrajátszást, újraélesztést vagy újrajátszást jelent. Robin G. Collingwood *A történelem eszméje* című művének magyar fordításában a *reenactment* újraélelőként szerepel (nem következetesen), ez azonban a Collingwoodra jellemző eszmetörténeti perspektívát idézi, amely szerint „a történelem egyenlő a gondolatok történetével, s a történeti munka lényege a gondolatok újragondolása, jelenben törté-

- nő újraélesztésük és újraalkotásuk” (Erős Vilmos, *Az angol történetírás a 20. században*, Aetas 27. évf. 2012/3, 142.) Ennyiben a fogalom egyezik a collingwoodi alakkkal, azonban Morrisra vonatkoztatva semmiképpen sem gondolati újraalkotást jelöl, hanem tárgyak, technikák és testi gyakorlatok olyan újrajátszását vagy jelenlevővé tételét, amelyre a kortárs gyakorlatlani diskurzusban találunk példákat, ahol ez a gyakorlat a performativitást képviselve a reflexió el-lenpárjaként jelenik meg. (Vö. Kelemen Pál – Kulcsár Szabó Ernő – Tamás Ábel – Vaderna Gábor, *Előszó. További közelítések a filológiához mint kulturális gyakorlathoz = Metafilológia 2*, 9–16, különösen 12.)
- 90 Hans Ulrich Gumbrecht tipológiájához lásd Uő., *A jelenlét előállítása. Amit a jelentés nem közvetít*, Palkó Gábor (ford.), Ráció, Bp., 2010, 67–73. A bevallottan leegyszerűsítő tipológia alapján a (Morrisnál mindig „gótikus”) középkori ember elsődleges referenciapontja a test, és magát minden esetben a világnak a teremtés más lényével egyenrangú részének tekinti, és nem (az újkori szubjektum–objektum paradigmá-  
val kezdődő) külső megfigyelőnek. Ezzel egyidejűleg történelemfelfogása is eltérő, hiszen a romantikában tetőző historizmussal szemben, amely a jövő alakíthatóságát a múltból való tanuláshoz kötötte, a középkori világkép statikus, hiszen az emberi cselekvőképesség nem befolyásolta a világ alakulását, azaz a haladás képzelete ismeretlen volt. Ennek köszönhető, hogy a különböző szertartások vagy előadások során a megjeleníteni kívánt vallási, metafizikai, vagy történelmi valóságot nem reprezentációként, hanem ténylegesen jelenlevő, testet öltött valóságként fogták fel.
- 91 Uo., 30–31.
- 92 *Ornamented Manuscripts*, 4–5. A kijelölések Morrístól származnak, aki ezzel is hangsúlyozta a közvetlenség középkori fontosságát.
- 93 Persze állásfoglalásuk történetileg is eltér: Morris egyrészt a viktoriánus „akadémikus” historizmus és az abból kinövő „helyreállítás”, másrészt a viktoriánus kapitalizmus ellen szólal fel, míg Gumbrecht a nyugati metafizika dominanciája ellen, amely jelentésorientálttá tette az esztétikát.
- 94 *Lesser Arts*, 8.
- 95 Uo., 12.
- 96 *Architecture and History*, 300.
- 97 Ehhez ld. Kelemen Pál – Krupp József – Tamás Ábel (szerk.), *Filológiai közlöny 2015/2* (Mindennapi filológia).
- 98 Pierre Bourdieu, *A gyakorlat elméletének vázlatja*, Napvilág, Bp., 2009, 215.
- 99 Hans Ulrich Gumbrecht, *Hangulatokat olvasni*, Vársári Melinda (ford.), Prae 2013/3, 21. Természetesen a történelmi és esztétikai tapasztalat viszonya a hermeneutikában is kitüntetett helyet foglal el, ott azonban az esztétikai tapasztalatot eleve a történelmi tudás teszi hozzáférhetővé, valamint mindez feloldódik az ebből a tapasztalatból született „applikáció” reflexív ítéletében, bezárva ezzel az egész folyamatot a „tudat” és az „értelmezés” dimenziójába (ld. pl. Hans Robert Jauß, *Esztétikai tapasztalat és irodalmi hermeneutika*, Bernáth Csilla (ford.) = *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Osiris, Bp., 1999, 142).

**Keresztes Balázs** (1990): az ELTE Általános Irodalomtudományi Doktori Programja és párhuzamosan a WWU Münster Graduate School Practices of Literature doktori hallgatója. Disszertációját a késő viktoriánus irodalom és a designelmélet összefüggéseiről írja.