

UNIVERZA V LJUBLJANI
BIOTEHNIŠKA FAKULTETA
ODDELEK ZA KRAJINSKO ARHITEKTURO

Matjaž GAŠPERLIN

ROMANTIČNOST V OBLIKOVANJU VRTOV

DIPLOMSKO DELO

Univerzitetni študij

Ljubljana, 2010

UNIVERZA V LJUBLJANI
BIOTEHNIŠKA FAKULTETA
ODDELEK ZA KRAJINSKO ARHITEKTURO

Matjaž GAŠPERLIN

ROMANTIČNOST V OBLIKOVANJU VRTOV

DIPLOMSKO DELO
Univerzitetni študij

ROMANTICISM IN GARDEN DESIGN

GRADUATION THESIS
University studies

Ljubljana, 2010

Diplomsko delo je zaključek univerzitetnega študija krajinske arhitekture. Opravljeno je bilo na Oddelku za krajinsko arhitekturo Biotehniške fakultete Univerze v Ljubljani.

Diplomsko delo je odobrila študijska komisija Oddelka za krajinsko arhitekturo in za mentorja diplomskega dela imenovala prof. dr. Davorina Gazvodo.

Komisija za oceno in zagovor:

Predsednik: prof. Alojzij Drašler
Univerza v Ljubljani, Biotehniška fakulteta, Oddelek za krajinsko arhitekturo

Član: prof. dr. Davorin Gazvoda
Univerza v Ljubljani, Biotehniška fakulteta, Oddelek za krajinsko arhitekturo

Član: prof. dr. Ana Kučan
Univerza v Ljubljani, Biotehniška fakulteta, Oddelek za krajinsko arhitekturo

Datum zagovora: 23.08.2010

Naloga je rezultat lastnega raziskovalnega dela. Podpisani Matjaž Gašperlin se strinjam z objavo svoje naloge v polnem tekstu na spletni strani Digitalne knjižnice Biotehniške fakultete. Izjavljam, da je naloga, ki sem jo oddal v elektronski obliki, identična tiskani verziji.

Matjaž Gašperlin

KLJUČNA DOKUMENTACIJSKA INFORMACIJA

ŠD	Dn
DK	UDK 712.3.035 (043.2)
KG	romantika/zgodovina vrtno umetnosti/angleški krajinski slog/pitoreskni slog
AV	GAŠPERLIN, Matjaž
SA	GAZVODA, Davorin
KZ	SI-1000 Ljubljana, Jamnikarjeva 101
ZA	Univerza v Ljubljani, Biotehniška fakulteta, Oddelek za krajinsko arhitekturo
LI	2010
IN	ROMANTIČNOST V OBLIKOVANJU VRTOV
TD	Diplomsko delo (univerzitetni študij)
OP	IX, 75 str., 28 sl., 27 vir.
IJ	sl
JI	sl/en
AI	Diplomsko delo se ukvarja z izražanjem romantičnosti v vrtni umetnosti. V ta namen želi najprej ugotoviti, kako je do pojava in razvoja romantičnega gibanja sploh prišlo in kako se je izražal na drugih umetnostnih področjih. Ker je romantično obdobje produkt tako socialnih razmer na koncu 18. in v začetku 19. stoletja kot tudi postopnega razvoja proti romantičnemu občutenju sveta, je treba za dobro razumevanje romantike raziskati obe omenjeni področji. Prehod iz klasicizma v romantiko je bil neposredno povezan z razvojem človekovega mišljenja in njegovega zaznavanja narave. Za ta razvoj je bilo ključno obdobje pitoreskne estetike, skozi katerega so šle v 18. stoletju vse umetnosti. Pitoreskno gibanje je nagovarjalo čut vida, za razliko od razuma, na katerega se je obračala klasicistična umetnost. Novo zaznavanje narave se je že v obdobju pitoreskne estetike močno izražalo tudi v vrtni umetnosti, kjer se je prek krajinskega gibanja, kot nasprotovanje togemu baroku, pričela uveljavljati slikovita krajina. Pitoreskno gibanje je še stopnjevalo načela angleškega krajinskega sloga in se utelešalo v različnih oblikah vrtov, ki so bili ustvarjeni po vzoru krajinskih slik oz. idealiziranih krajinskih prizorišč. V romantičnih vrtovih so bila upoštevana načela sestavljanja krajin, uporabljena v krajinskem slikarstvu ter uporabljeni elementi, ki so bili opredeljeni kot pitoreskni oz. so imeli pitoreksne značilnosti. Pitoreskna načela so se predvsem po koncu obdobja romantike prenesla v številne javne mestne parke, ki so tekom 19. stoletja nastajali po Evropi in Združenih državah. Drugi način prenosa pa se je zgodil v oblikovanju zasebnih vrtov ob enodružinskih hišah. Ta prenos je bil zelo pomemben tudi za kasnejšo vrtno tvornost. Ker sta razvoj pitoreskni načel in njihova integracija v romantične krajine neposredno povezana s človekovim zaznavanjem narave in ustvarjene krajine, se romantične krajine še danes ljudem zdijo nadvse privlačne.

KEY WORDS DOCUMENTATION

DN Dn
DC UDC 712.3.035 (043.2)
CX romanticism/history of landscape design/English landscape garden /
picturesque garden
AU GAŠPERLIN, Matjaž
AA GAZVODA, Davorin
PP SI-1000 Ljubljana, Jamnikarjeva 101
PB University of Ljubljana, Biotechnical Faculty, Department of Landscape
Architecture
PY 2010
TI ROMANTICISM IN GARDEN DESIGN
DT Graduation Thesis (University Studies)
NO IX, 75 p., 28 fig., 27 ref.
LA sl
AL sl/en
AB Graduation Thesis is concerned with the research of romanticism in the art of gardening. For this purpose it firstly tries to establish, what lead to the development of the Romantic Movement and how it influenced other arts. Romantic Movement arose under the influence of the social circumstances in the end of the 18th and at the beginning of the 19th century and also as the result of the gradual development towards the romantic perceiving of the world. To be able to fully understand the Romantic period both of these areas must be researched. The transition from the classicism to romanticism was gradual and depended on the human perception of nature. The Picturesque period was crucial for this development. The Picturesque movement appealed on the sense of sight, rather than the mind, which classicism tried to appeal on. This new perception of nature manifested very strongly in the landscape gardening of the Picturesque period. In the English landscape movement it expressed itself as the resistance against the rigidness of the baroque and represented itself in the more natural, picturesque landscape. The Landscape movement formed different sub-courses. The most widely imitated of all of them was the Impressionistic garden. Romantic gardens used the principles of composing landscapes that were being used in picturesque landscape painting. Romantic gardens also comprised objects, which were defined as being picturesque or had picturesque characteristics. Picturesque principles were being used in designing numerous public parks of the 19 century in Europe and the United States. The principles were also used in private gardens of the one-family house. This transition of the picturesque principles into private gardens was very important for the development of the garden design in later periods. In some ways the principles are being used even in modern garden design.

KAZALO VSEBINE

	str.
Ključna informacijska dokumentacija	III
Key word documentation	IV
Kazalo vsebine	V
Kazalo slik	VIII
Slovarček	IX
1 UVOD	1
1.1 OPREDELITEV PROBLEMA	1
1.2 DELOVNA HIPOTEZA	2
1.3 CILJI NALOGE	2
1.4 METODE DELA	2
2 ROMANTIKA	3
2.1 IZVOR IN RAZVOJ POJMA ROMANTIKA	3
2.2 SPLOŠNE ZNAČILNOSTI ROMANTIČNEGA OBDOBJA	4
2.3 SOCIOLOŠKI POGLED NA OBDOBJE ROMANTIKE	4
3 RAZMERJE MED ROMANTIČNOSTJO, POETIČNOSTJO IN PITORESKNOSTJO	6
3.1 IZVOR IN POMEN BESEDE PITORESKNO	6
3.2 SUBLIMNO, LEPO IN PITORESKNO	6
3.3 RAZMERJE MED ROMANTIČNOSTJO IN PITORESKNOSTJO	11
3.4 RAZMERJE MED ROMANTIČNOSTJO IN POETIČNOSTJO	17
4 PREGLED ROMANTIČNE IN PITORESKNE UMETNOSTI	19
4.1 LITERATURA	20
4.1.1 Pitoreskna literatura	20
4.1.2 Romantična literatura	21
4.2 SLIKARSTVO	21
4.2.1 Pitoreskno slikarstvo	21
4.2.2 Romantično slikarstvo	23
4.3 GLASBA	26
4.4 ARHITEKTURA	26

5	OBDOBJE ROMANTIKE V VRTNI UMETNOSTI	29
5.1	RAZMERJE MED ANGLEŠKIM KRJINSKIM SLOGOM IN PITORESKNIM SLOGOM	29
5.2	NASTANEK NGLEŠKEGA KRAJINSKEGA VRTA	30
5.3	VLOGA DREVES V ROMANTIČNI KRAJINI	33
5.4	ROMANTIČNA VRTNA PRIZORIŠČA	35
5.4.1	Ferme ornee	36
5.4.2	Brownov tip krajine	37
5.4.3	Vrt predstav	38
5.4.4	Impresionistični vrt	39
6	ZNAČILNOSTI ROMANTIČNE VRTNE UMETNOSTI	43
6.1	GLAVNE ZNAČILNOSTI ANGLEŠKEGA KRAJINSKEGA SLOGA IN PITORESKNEGA SLOGA	43
6.2	TIPI ROMANTIČNIH KRAJIN	43
6.3	POJMI	44
6.4	PROSTORSKI ELEMENTI IN PROSTORSKE ZNAČILNOSTI	45
6.5	KOMPOZICIJSKA NAČELA	46
6.6	PRENOS ROMANTIČNO-PITORESKNIH NAČEL	49
7	ROMANTIČNI JAVNI PARKI 19. STOLETJA	50
7.1	TIPI JAVNIH PARKOV GLEDE NA NASTANEK	50
7.1.1	Javne promenade	50
7.1.2	Pravi javni parki	50
7.2	NOVONASTALI JAVNI PARKI 19. STOLETJA	51
7.2.1	Evropska celina	51
7.2.2	Britansko otočje	53
7.2.3	Združene Države Amerike	53
7.2.4	Ponazoritev prenosa oblikovalskih načel romantičnega obdobja v oblikovanje javnih parkov	54
8	ROMANTIČNOST V ZASEBNIH VRTOVIH OD KONCA ROMANTIČNEGA OBDOBJA DO MODERNIZMA (1850-1910)	57
8.1	PRENOS PITORESKNIH NAČEL V OBLIKOVANJE VRTOV V DRUGI POLOVICI 19. STOLETJA	57
8.2	SOCIALNO KULTURNE RAZMERE V DRUGI POLOVICI 19. STOLETJA	57
8.3	NOVONASTALI ZASEBNI VRTOVI V ANGLIJI V DRUGI POLOVICI 19. STOLETJA	59

9	ROMANTIČNOST V ZGODOVINSKIH PARKIH IN VRTOVIH NA SLOVENSKEM	64
10	OCENA ROMANTIČNEGA OBDOBJA	69
11	SKLEP	71
12	POVZETEK	73
13	VIRI	74
	ZAHVALA	

KAZALO SLIK

	str.
Slika 1: Tipičen pitoreskni prizor z značilnimi pitoresknimi elementi	10
Slika 2: Romantična stavba s pravilnim razmerjem elementov lepega in pitoresknega	14
Slika 3: Stourhead	15
Slika 4: Anton Karinger, Kotski zaliv	16
Slika 5: Claude Lorrain, Landscape with Aeneas at Delos; Salvator Rosa, River Landscape with Apollo and the Cumean Sibyl	22
Slika 6: Joseph Mallord William Turner, The 'Fighting Temeraire' tugged to her Last Berth to be broken up; Nicolas Poussin, Winter	25
Slika 7: John Constable, Dedham Vale; Caspar David Friedrich, Wanderer above the Sea of Fog	25
Slika 8: J.C. Loudon: preureditev obstoječega parka po pitoreskni načelih	29
Slika 9: Claude Lorrain, Landscape with Dancing Figures	32
Slika 10: Salvator Rosa, Sketching the Banditi	32
Slika 11: Thomas Gainsborough, Beech Trees in Wood at Foxley; Thomas Gainsborough, La Foret	34
Slika 12: Primer <i>ferme ornee</i> , vasica La Hameu, Mali Trianon, Versailles	37
Slika 13: Park Petworth	38
Slika 14: Knightova pretvorba vrta predstav v impresionistični vrt	41
Slika 15: Značilni prostorski elementi	47
Slika 16: Značilna romantična prizorišča	48
Slika 17: Vrt v Muskau	48
Slika 18: Tlorisi pitoreskni vrtov	55
Slika 19: Tlorisi javnih parkov 19. stoletja, ki so nastali v romantičnem duhu	56
Slika 20: Načrt za vrt ob predmestni hiši po J.C. Loudonu	59
Slika 21: Prirodna angleška krajina v vrtu Lawn Garden	60
Slika 22: Hidcote Manor Garden	62
Slika 23: Hestercombe Garden	62
Slika 24: Folly Farm in dvorišni vrt na posestvu Goddard	63
Slika 25: Park ob dvorcu Dol	66
Slika 26: Vrt ob Vili Ferrari, Štanjel	67
Slika 27: Vrt ob Vili Ferrari, Štanjel	67
Slika 28: Primeri vrtnih ureditev Ilse Fischerauer	68

SLOVARČEK

romantika

1. evropska umetnostna smer v prvi polovici 19. stoletja, ki poudarja zlasti subjektivnost, čustva, domišljijo
2. čustveno poudarjena idealizacija stvarnosti

romantičnost

lastnost, značilnost romantičnega

romanticizem

1. odnos do sveta, v katerem prevladujejo čustva, domišljija, nestvarnost; romantizem
2. evropska umetnostna smer v prvi polovici 19. stoletja, ki poudarja zlasti subjektivnost, čustva, domišljijo; romantika: predhodniki romanticizma

romantizem

1. odnos do sveta, v katerem prevladujejo čustva, domišljija, nestvarnost
2. evropska umetnostna smer v prvi polovici 19. stoletja, ki poudarja zlasti subjektivnost, čustva, domišljijo; romantika: opredelitev romantizma

1 UVOD

Romantika je opredeljena kot duhovno, kulturno in umetnostno gibanje, ki se časovno umešča v obdobje industrijske revolucije. Pojavila se je na prehodu iz razsvetljenstva v nove, k realizmu usmerjene čase. Obdobje, v katerem je bila najvplivnejša, so zaznamovali številni zgodovinski preobrati ter revolucije in posledično sta se revolucionarno mišljenje in romantičen, iracionalen pogled na svet uveljavila tudi v literarni, glasbeni in likovni umetnosti. Vsej romantični umetnosti so skupni ustvarjalna subjektivnost, čustvenost, dramatičnost, razmah fantazije, usmeritev v prvinsko naravo, zagledanost v preteklost in eksotiko. Ta romantična načela so se izrazila tudi v arhitekturi, za katero je bilo značilno ponovno uveljavljanje arhitekturnih značilnosti preteklih slogovnih obdobj in vrtni umetnosti, ki je pogosto črpala neposredno iz krajinskega slikarstva. Tako se je tudi v Angliji, kjer je bilo romantično gibanje na področju krajinskega ustvarjanja najmočnejše, najprej uveljavila v krajinskem slikarstvu, kasneje pa še v krajinskih ureditvah t.i. angleškega parka. Na romantično ustvarjanje v vrtni umetnosti so imeli velik vpliv tudi romantična poezija, teorija in t.i. krožna potovanja, ki so bila tekom 17. stoletja med Angleži zelo modna in priljubljena. Pod vplivom raznih področij umetnosti so v Angliji nastale številne ter raznolike vrtno ureditve, ki so služile kot vzor vrtnemu ustvarjanju sočasnih in kasnejših obdobj v Evropi in Ameriki ter so bile utelešene tako v obliki javnih parkov, kot tudi v obliki zasebnih vrtov.

Z modernizmom se je množično ustvarjanje zasebnih vrtov po romantičnih načelih večinoma končalo. Kljub temu pa je izraz »romantično« še danes splošno uporabljan, saj se z njim označuje tako človeške lastnosti, kot tudi mnoge značilnosti sodobnega sveta, ki so se zdele že romantiki najbolj privlačne. Tako je mogoče sklepati, da so tudi določene značilnosti zgodovinskih romantičnih vrtnih ureditev sodobnemu človeku še vedno privlačne.

1.1 OPREDELITEV PROBLEMA

Obdobje romantike v vrtni umetnosti je v Sloveniji slabo raziskano področje. Glede na to, da slovenske strokovne literature, ki bi se z obravnavano tematiko ukvarjala, praktično ni, bi bilo mogoče sklepati, da obdobje romantike ni imelo posebnega vpliva na razvoj vrtno umetnosti. Da bi ugotovili, kakšen je bil resničen značaj omenjenega obdobja na področju vrtnega ustvarjanja in ali je imelo obdobje kakšen vpliv na razvoj vrtnega ustvarjanja v sledečih obdobjih, je treba najprej podrobno opredeliti, od kod romantično gibanje sploh izvira in kako se je utelesilo v različnih vrstah umetnosti. Iz splošnih značilnosti umetnostnega obdobja se bo iskal način prenosa romantičnosti v angleški krajinski park 18. in 19. stoletja ter v ostala, kasnejša slogovna obdobja. Iz dobljenih opredelitev in značilnosti bo določeno, kakšen je bil pravzaprav vpliv romantike na krajinsko oblikovanje, v katerih slogovnih obdobjih se je romantičnost v krajinskem oblikovanju izražala in kako se je utelešala v zgodovinskih parkih in vrtovih na Slovenskem.

1.2 DELOVNA HIPOTEZA

Romantika se je skozi stoletja na različne načine izražala v krajinskoarhitekturnih delih. Tako je mogoče določene njene prvine in načela najti že v renesančni in baročni vrtni umetnosti, še preden se je romantika uveljavila kot specifično opredeljeno umetnostno gibanje. V krajinskih ureditvah omenjenih obdobj so se tako pogosto pojavljali gaji različnih rastlin, grote, mostovi, stebrišča, fontane, kipi, balustradne ograje, paviljoni in druge krajinsko-arhitekturne prvine, ki jih danes neposredno povezujemo z obdobjem romantike. To nakazuje, da se je že takratnim vrtnim ustvarjalcem zdelo umeščanje takšnih elementov v svoje ureditve nadvse privlačno. Iz tega lahko sklepamo, da so imeli ljudje skozi zgodovino jasno težnjo doseganja romantičnosti v svojih vrtovih, pa naj bodo to razsežni krajinski parki, ali pa manjši vrtovi ob zasebnih hišah.

1.3 CILJI NALOGE

Iz pregleda zgodovine vrtno umetnosti je treba ugotoviti razvoj romantike v krajinskem oblikovanju. Skladno s tem se določita dve smeri romantike, ki se izražata v vrtni umetnosti:

1. simbol podeželja kot romantičnega prostora, idealizirana krajina,
2. romantične prvine, ki so se pojavljale v krajinskem oblikovanju – grote, paladijanski elementi (mostovi, paviljoni), gaji različnih rastlin itd.

Nadalje določiti, kateri elementi delajo nek krajinski prizor romantičen, katere prvine so v takšnem prizoru prisotne, in na kakšen način jih lahko iz teh prizorov izvzamemo, prenesemo ter ponovno uporabimo, da ne izgubijo svoje funkcije.

Ugotoviti, ali obstajajo možnosti uporabe tradicionalno upodabljanih romantičnih krajinskih prizorov oz. romantičnih prvin v sodobnem krajinskem oblikovanju.

1.4 METODE DELA

Iz teorij filozofov in umetnostih zgodovinarjev, ki obravnavajo estetično naravo ter razlagajo človekovo zaznavanje krajine, se določijo osnovna izhodišča romantične umetnosti. Na podlagi pregleda literature, grafičnega in pisnega gradiva, je treba ugotoviti, kaj pravzaprav so romantična načela, in kako se v vrtni umetnosti izražajo. Hkrati je treba določiti tudi arhitekturne prvine in prostorske kompozicije, ki so značilne za romantično vrtno umetnost. Iz slikovnega pregleda zgodovinskih vrtov se določi način prenašanja romantičnih načel v javne parkovne ureditve in prostorsko omejene vrtove ob enodružinskih hišah. Opravi se pregled del zgodovinske krajinskoarhitekturne tvornosti v Sloveniji ter opredeli, v kolikšni meri se v njih pojavljajo romantična izhodišča.

2 ROMANTIKA

2.1. IZVOR IN RAZVOJ POJMA ROMANTIKA

Termin romantika se je v literarni zgodovini in teoriji kot izrazito znanstven pojem uveljavil šele v drugi polovici 19. stoletja, po koncu literarnega gibanja, za katerega je v novejši literarni zgodovini dokončno obveljal kot najprimernejša oznaka. Do tega pomena se je njegova vsebina izoblikovala šele v daljšem pomenskem razvoju, ki je potekal več stoletij, sam termin pa je rezultat razmeroma dolgega besednega spreminjanja (Kos, 1980: 4). Termin »romantika« je nastal na podlagi pridevniške oblike romantičen, ta pa se je oblikovala na podlagi prvotnega pojma »roman«, ki izvira iz besede »romanski«.

Na samem začetku dolgotrajnega razvoja je tako mogoče najti izraz »romanz«, ki se je v srednjem veku uporabljal za verzne pripovedi o viteških prigodah, fantastičnih dogodkih in viteških ljubeznih v ljudskem romanskem jeziku. Prvotni pomen izraza se je kljub spremembam in izpeljavam prvotne besede ohranil vse do obdobja romantike. Izraz »romantika« je tako končni rezultat zgodovinskega razvoja, vendar je še vedno povezan s prvotno oznako za svet srednjeveških viteških romanov, pustolovščin in ljubezni, pa tudi spiritualizma in krščanske mistike, ki sta se pojavila v teh romanih.

V vmesnih obdobjih, med poznim srednjim vekom in koncem 18. stoletja, ko so začeli nastajati prvi romantični literarni programi, se je pomen prvotnega izraza vseskozi ohranjal, saj je v vseh deželah zahodne Evrope pomenil prozne ali verzne pripovedi o viteških motivih z izmišljeno, fantazijsko, neverjetno vsebino. V obdobju baroka se je njegov pomen še nekoliko razširil in je predstavljal vse, kar je izmišljeno, fantastično, nenavadno, sentimentalno in pustolovsko. V obdobju klasicizma je pridevnik dobil izrazito negativen pomen, saj je postal manjvrednostna oznaka za vse, kar je bilo v literaturi srednjega veka, renesanse in baroka neverjetno, nerazumno in fantastično gledano s stališča klasicistične poetike. S prvimi zametki angleške predromantike sredi 18. stoletja je prišlo do ponovnega prevrednotenja pojma »romantičen«, saj je iz negativnega postal njegov pomen nenadoma izrazito pozitiven. Njegov novi pomen je bil neposredno povezan z novimi vrednotami, idejami in občutji, ki jih je širila predromantična smer ne samo v literaturi, ampak tudi v slikarstvu, življenjski filozofiji in moralni miselnosti. Pozitivne vrednote so postale vse tiste, ki jih je razsvetljenstvo najbolj odklanjalo: čustveno, nejasno, mračno, neurejeno, spontano, sanjarsko, izmišljeno itd. Te vrednote so se najprej pojavile v umetnosti, literaturi in slikarstvu, kmalu pa so se začele prenašati v samo življenje, vsakdanje čustvovanje in razmišljanje, doživetja in občutja. Kos (1980) navaja, da so se ob izrazu »romantičen« sredi 18. stoletja uporabljali za isti pojav še drugi pojmi. Prvi je bil »picturesque«, z njim pa so označevali občutke, ki so jih zbujali angleški parki, sodobno krajinsko slikarstvo in tudi doživljanje narave. Drugi soroden izraz je bil »gothic«. Ta izraz je nastal že v renesansi in se je uporabljal kot sopomenka za srednjeveško, barbarsko. V obdobju predromantike, ki je izkazovala izredno zanimanje za srednji vek, se je z njim označevalo vse tiste lastnosti, ki so postale predromantiki na srednjem veku posebno privlačne: fantastično, mračno, grozljivo, sentimentalno, pustolovsko. Ob teh dveh pojmi pa je že od vsega začetka prevladoval izraz »romantic« kot oznaka za nenavadne, skrivnostne, poetične strani življenja, narave, krajine in tudi doživljanja.

Allentuck (1974) navaja, da ga je tako uporabljal že James Thomason v svoji pesnitvi o letnih časih *The seasons* (1730). Romantične so se mu zdele konture oblakov, mrak gozdov, slapovi v skalovju in zlasti podobe škotske narave z njihovo divjino, samoto in melanholijo.

»Tako se je zgodilo, da je beseda 'romantičen' sredi 18. stoletja opisovala predvsem mračne, melanholične gorske pokrajine s strmim skalovjem in grajskimi razvalinami« (Kos, 1980: 6). S tem pomenom, ki se je deloma že odtrgal od starega pojma »romance« in se prenesel na vsa življenjska področja, je iz Anglije beseda kmalu začela prodirati na celino. Najprej se je zasidrala v Franciji, nato pa še v Nemčiji, Italiji in drugih deželah.

Od tu naprej se je termin »romantika« predvsem na področju poezije in proze še razvijal in skozi zgodovinska obdobja dobival nekoliko spremenjene pomene. Za potrebe krajinske arhitekture in določitve izvora in osnovnega pomena pojma »romantika« oz. »romantičnost« na tem področju, pa je zgornja definicija povsem ustrezna in zadostna.

2.2 SPLOŠNE ZNAČILNOSTI ROMANTIČNEGA OBDOBJA

Romantika je duhovno in umetnostno gibanje med razsvetljenstvom in novim, k realizmu usmerjenim časom. Nastalo je v zahodni Evropi tik pred 1800, doživljalo vzpon do 1830 (v deželah južne, srednje in vzhodne Evrope šele po 1820) in se končalo okoli 1850. Prek novih razvojnih oblik je bilo vplivno še do prvih desetletij 20. st. Bistvene značilnosti romantike se praviloma določajo s pomenom, ki so ga v njenem doživljanju sveta imele subjektivnost, čustvenost, domišljija kot nasprotje razumu in čutu za stvarnost, ki sta prevladovala v razsvetljenstvu oz. realizmu. Na to kaže prvotni pomen besede romantika, povezan s pojmom romana, v katerem so do 18. st. prevladovale čustveno-domišljjske prvine; odtod tudi vsakdanja raba besede »romantičen« kot oznake za čustveno sanjarski tip človeka. Takšna opredelitev omogoča iskanje romantike v številnih starejših obdobjih, kadar se v njih kaže takšna duhovna naravnost. V Enciklopediji Slovenije (1996) pa je izpostavljeno, da zgodovinske vede zavračajo nezgodovinsko pojmovanje romantike in jo omejujejo na obdobje, ki ga zgodovinsko, socialno in politično določajo francoska revolucija, napoleonske vojne in restavracija. V tem obdobju je romantika vplivala na versko, socialno, politično in nacionalno mišljenje, na filozofijo in znanosti, pa tudi na različne ideologije, od konservativnih, do liberalnih. Najmočnejše se je uveljavila v umetnostih, zlasti v literarni, likovni in glasbeni, tako da se v njihovem razvoju predstavlja kot posebno obdobje, smer ali celo slog.

2.3 SOCIOLOŠKI POGLED NA OBDOBJE ROMANTIKE

Čeprav se je romantično gibanje začelo že v sredini 18. st., je na moči pridobilo predvsem v času industrijske revolucije. Hauser (1962) navaja, da v splošnem za romantično gibanje ni bilo značilno, da je zastopalo revolucionarni ali protirevolucionarni, napredni ali zaostali svetovni nazor, temveč to, da je prišlo tako do prvega, kot do drugega po irealni, iracionalni poti. Romantikom pripisuje veder in zdrav čut za resničnost, naklonjen vsakršni iluziji. Romantik pa po njegovem mnenju kljub vsemu razumevanju za preteklost presoja

svojo sedanost nezgodovinsko in nedialektično. Ne doume, da je ta v sredini med preteklostjo in prihodnostjo. Beg v preteklost je zato le ena izmed oblik romantičnega irealizma in iluzionizma. Poznan je tudi beg v prihodnost, utopijo, nezavednost in domišljijo, v skrivnostnost in nenavadnost, v otroštvo in k naravi, v sanje in blaznost. »Konec koncev ni važno, česa se romantik oklepa, odločilno je to, da beži pred sedanostjo in pred bližajočim se koncem sveta« (Hauser, 1962: 24).

Hauser (1962) izpostavlja, da ima romantika svoje korenine v zemeljskih mukah, zato trdi, da je ljudstvo toliko bolj romantično, kolikor težji je njegov položaj. Ker se po revoluciji ni čutil noben narod zahodne Evrope varnega v svoji lastni deželi, je po Hauserjevem mnenju občutek brezdomstva in osamelosti postal odločilno doživetje nove generacije. Kadarkoli opisujejo romantiki svoj nazor o umetnosti in svetu, se prikrade v njihove stavke beseda domotožje ali misel o brezdomstvu. Nekateri umetnostni zgodovinarji imenujejo romantike »pregnance, ki koprne po domovini«. Prav zato romantiki toliko govorijo o popotovanju, o potovanju brez cilja in konca, o samotnosti, ki jo človek išče in se ji ogiba. Romantiki pogrešajo bližino, trpe, ker so ločeni od ljudi, hkrati pa se jih ogibajo in namenoma iščejo vse daljno in neznano. Romantiku ne zadošča, da je romantičen, marveč si napravi iz romantike življenjski smoter.

Kante (2009) romantični umetnosti, zlasti krajinskemu slikarstvu, pripisuje pomembno vlogo pri oblikovanju in konstituciji narodne identitete na posameznih ozemljih. Po Kantetu naj bi bila ravno krajina tista, ki daje smisel skupini ljudi, ki na njej živijo. Krajina kot domovina ni bila zgolj domoljubni sentiment, temveč je postala fizična topografija s posebnimi običaji in posebnostmi, utelešenimi v zemlji posameznega ljudstva, ki živi v tej krajini. Tako naj bi se oblikoval pojem skupnosti, kot organsko zrasle celote.

Tako Kante kot tudi Hauser sta mnenja, da je industrijska revolucija s svojimi vplivi močno pripomogla k razvoju romantičnega gibanja. Vendar se Kante s svojo opredelitvijo osredotoča predvsem na romantični nacionalizem, saj naj bi se po njegovem mnenju namesto v izražanju brezdomstva in različnih poizkusih bega, ki jih izpostavlja Hussey, romantičnost izražala v krepitvi domoljubja in zlasti s krajinskim slikarstvom pripomogla k vzpostavljanju oz. določanju identitete narodov, ki je bila v času po industrijski revoluciji močno omajana.

V vsakem primeru je romantika pomenila enega največjih obratov v zgodovini zahodnega duha. Poleg tega ni bila le vsesplošno evropsko gibanje, ki je ustvarilo univerzalni literarni jezik, ampak se je izkazala tudi za eno tistih smeri, katerih vplivi so vidni še danes. »Dejansko ni produkta novejše umetnosti, ni čustvenega vzgiba, vtisa ali razpoloženja v modernem človeku, ki ne bi nastal v vsej svoji občutljivosti in diferenciranosti prav zaradi tiste razdražljivosti živcev, ki izvira iz romantike. Vsa brezmernost, anarhija, divjost umetnosti, njena liričnost, njen nezadržani in brezobzirni ekshibicionizem namreč izvirajo iz romantike« (Hauser, 1962: 27). Tako je ključna tudi Hauserjeva teza, ki pravi, da vse postane romantično, če je pomaknjeno v daljavo in da je vse mogoče romantizirati, če navadni stvari damo skrivnosten videz, znanemu dostojanstvo neznanega, končnemu neskončnega.

3 RAZMERJE MED ROMANTIČNOSTJO, POETIČNOSTJO IN PITORESKNOSTJO

3.1 IZVOR IN POMEN BESEDE PITORESKNO

Pojem pitoresknega, estetke kategorije, ki je postala priljubljena v zadnji tretjini 18. stoletja v Angliji, je, kot trdi filozof Kante (2009), povezan z vrtovi, s prepričanjem, da nas vrtovi spominjajo na slike ali da vrtove vidimo v okviru slik. Izraz se ni uporabljal le za krajinske pesmi ali slike, temveč tudi za vrtove in naravne scene. Pojem pitoresknega se je hkrati navezoval na splošno opazovanje krajine, načela krajinskega slikarstva pa so se uporabljala pri oblikovanju in izgradnji scen, krajin in razgledov.

Ustrezno in primerno definicijo pitoresknega je zelo težko izoblikovati. Gilpin (1768, cit. po Kante, 2009) je pitoreskno opredelil kot termin, ki izraža tisto posebno vrsto lepote, ki nam je všeč na sliki. Pitoreskno je torej vse tisto, kar nam je všečno na sliki. Tisto, kar je všečno očesu, tisto, kar se zdi gledalcu singularno ali ga nagovarja s silo slike, tisto, kar je izrazljivo v sliki ali bi bodisi nudilo dober predmet za naslikano krajino bodisi pomagalo pri njenem pojmovanju.

Izvor izraza »pitoreskno« sega daleč v preteklost in se neposredno navezuje na slikarstvo. Beseda pitoreskno izvira iz francoske besede *pittoresque* in italijanske besede *pittresco* in ima svoje korenine v italijanskem slikarstvu. V obdobju renesanse je religiozna vera, ki je navdihnila zgodnja in zrela obdobja italijanske umetnosti, pričela slabeti. Z radovednostjo renesanse je naraščalo zanimanje za krajino, kar se je izkazovalo tudi v slikarstvu. Ozadja na slikah italijanskih slikarjev so postajala vedno bolj izrazita. Na slikah Leonarda da Vincija, Raphaela in Tiziana so se začela pojavljati naravna ozadja. Slikarji so pričeli slikati naravo takšno, kot so je videli in ne takšno, kot so iz pričevanja ostalih čutov slutili da je. Od Tiziana naprej pa je bilo tudi sprejeto dejstvo, da obstajajo podobe narave, ki jih slikarji vidijo lažje, kot običajni ljudje. Da bi opisali to »slikarjevo videnje« narave, je bila skovana beseda *pittresco*, ki je pomenila »na slikarjev način« (Hussey, 1967).

3.2 SUBLIMNO, LEPO IN PITORESKNO

Da bi v nadaljnjih poglavjih lahko podali definicijo o tem, kaj predstavlja romantičnost v vrtni umetnosti, na kakšen način se v vrtovih izraža, in katere so njene prostorske značilnosti, je treba najprej podati določene definicije kategorij, ki so bile tekom osemnajstega stoletja osnovane kot pomoč pri razlaganju človeškega zaznavanja narave oz. krajine.

Narava kot fizični prostor je imela v obdobju pitoreskne estetike dva pomena. V običajnem smislu je pomenila seštevek vidnih pojavov, ki niso umetno ustvarjeni. Vendar je v odnosu z umetnostjo pogosto predstavljala idealno obliko oz. model katerekoli botanične ali zoološke vrste. Karkoli je ustvarilo učinek takojšnjega čutnega zadovoljstva, je škodilo moralnemu pomenu slike. Zato je bilo potrebno barvo izključiti iz »heroičnega« slikanja, saj je nemudoma zadovoljila razum, namesto da bi ga zadovoljila z ogledovanjem in preudarjanjem.

Predmet ogledovanja, ki ga je Earl of Shaftesbury, eden največjih poznavalcev umetnosti med predstavniki vzhajajočega meščanskega razreda in pisec teorije o estetiki, identificiral z estetskim vrednotenjem, je postal »naravni, resnični red«; idealna oblika in harmoničnost stvari, ki so obstoječe »pred jesenjo« (Hussey, 1967: 54). To je moč najti, na primer, v krajinah, ki sta jih prikazovala Claude Lorrain in Salvator Rosa.

Francis Hutcheson je v svoji knjigi *Inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue* (1725, cit. po Hussey, 1967) naprej razvijal to intelektualno predstavo. Uspel je ločiti občutek lepote od moralnega občutka in vztrajal, da je razumevanje lepote takojšnje, svobodno tako razuma, kot tudi volje. Vendar je lepota še vedno privlačila razum. Predstavljal si je, da lepota sama obstaja v redu sredi neskončne raznolikosti narave in raznolikosti med človeškim redom. Ta predstava je podprta s prvimi napor krajinskega vrtnarja, z njegovimi pravokotnimi jezери, obrobjenimi z gaji in pogledi, ki imajo v svojem središču kaskade in obeliske.

Knjiga *Analysis of beauty*, ki jo je 1753 leta izdal William Hogarth (cit. po Hussey, 1967), predstavlja velik korak proč od razumske lepote s tem, da uvede »občutnost« kot sredstvo za zaznavanje lepote. Čustvovanje in privlačnost se prvič pojavita v umetnostni teoriji. V Hogarthovi »liniji lepote«, ki izhaja iz baročnih oblik pozne italijanske umetnosti, dobimo izvor Burkove definicije kakovosti in njegovega zanikanja lepote v simetriji, preprostosti in izrazitosti. S tem naznanja prihajajoči upor proti klasicizmu. Tudi Dabney Townsend v svoji knjigi *The Picturesque* (1997, cit. po Kante, 2009) izpostavlja, da se z nastopom pitoresknega težišča v umetnosti premakne od klasicizma in baroka k pitoreskni romantiki. Narava se osvobodi od nadzora idejnih form in ni več nosilka alegoričnega pomena. Ta svoboda omogoči estetiko narave in implicitno premakne estetski vzorec od idejne lepote, ki je utelešena v formah dejanske narave, k naravnemu občutku, ki je umeščen v odziv občutljivega gledalca. Bistven je torej premik od idealizacije k čutnosti.

Hussey (1967) izpostavlja, da je Hogarthova vključitev velikosti, kot kakovosti lepote, presegla meje kategorije lepega. Beseda »lepota« zato ni bila več zadostna za opis vsega, kar se je ljudem iz sredine 18. stoletja zdelo pomembno. Novo besedo, novo kategorijo je priskrbel Burke v svoji knjigi *Inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, ki je bila izdana leta 1756. Prostranost je postala ena od kakovosti sublimnega. Burke je bil prvi, ki je prepoznal sublimnost kot estetsko kategorijo, ki je usklajena z lepoto. Sublimnost je bila označena kot najvišji red krajine.

Sprejetje sublimnega kot estetske kategorije se, kot navaja Kante (2009), najbolje kaže v načinu gledanja gorske krajine oz. narave pred in po 18. stoletju. Pred to dramatično spremembo v estetski drži do narave, je v umetnosti in književnosti prevladoval okus za mirno spokojnost in pastoralno idilo. S povečanim zanimanjem za divjo naravo, pa se je pojavila potreba po estetskem pojmu, ki bi bil primeren za pojasnitev, kako divje stvari vzbudijo odziv, ki ni zgolj neugodje, temveč ugodje prepleteno z grozo oz. strahom.

Po Husseyu (1967) je Burke je odprl novo pot romantičnosti. S povezovanjem groze, nerazločnosti in neskončnosti z estetskim občutkom, je priskrbel osnovo za umetnost naslednjih sto let. Prav tako je bil prvi, ki je priznal sam obstoj estetskih čustev, strasti in emocije kot produktov estetskega zaznavanja. Kante (2009) navaja, da je po Burku

sublimno vse, karkoli kakorkoli ustreza temu, da vzbudi ideje bolečine in nevarnosti, torej vse, kar je kakorkoli grozno ali deluje na podoben način kot groza. Vse to je vir sublimnega in ustvarja najmočnejše čustvo, ki ga je duh zmožen čutiti.

Burke (1756, cit. po Hussey, 1967) je vsa čustva obravnaval kot nagonska in povsem izločil miselne procese. Čustvene kakovosti je omejil na predmete oz. stvari. Ti, zaznani z enim ali drugim od petih čutil, naj bi s pomočjo domišljije, nemudoma vplivali na eno od dveh strasti. »Ti strasti ali boljše rečeno nagona, sta bila nagona samoohranjevanja in samorazmnoževanja. Predmeti, ki vplivajo na prvega, vzbujajo občutek strahu in so sublimni. Tisti, ki vplivajo na drugega, prebudijo seksualne občutke, občutke nežnosti ali ugodja in so lepi« (Hussey, 1967: 60).

Kant v svojem delu *Kritika razsodne noči* (1999, cit. po Kante, 2009) estetsko kategorijo sublimnega opredeljuje nekoliko drugače. Na sublimno ne gleda kot na nekakšen dodatek k teoriji lepega, temveč sublimno povezuje s pojmom smotrnosti v naravi. Nek naravni ali krajinski prizor po Kantu ni sublimen. Vendar pa je pogled na takšen prizor grozljiv in človeška narava mora že vsebovati najrazličnejše ideje, da bi jo lahko tak zor uglasil za občutje, ki je samo sublimno. Kant sublimno razdeli na matematično sublimno in dinamično sublimno. Kantova analiza matematičnega sublimnega postavlja v ospredje izkustva izjemno velikih objektov (absolutno velikih, v primerjavi s katerimi je vse drugo majhno), ki čeprav sami niso neskončno veliki, kljub temu napeljujejo na idejo neskončnosti. Ti objekti so tako veliki, da izčrpajo našo moč domišljije. Moč domišljije tako ni dovolj opremljena, da bi dojela fizične objekte, ki navajajo na pojem neskončnega oz. kljubujejo naši moči domišljije, da bi jih povsem dojela oz. popolnoma povzela. Dinamično sublimno se od matematičnega razlikuje v vrsti neugodja, ki ga objekt povzroča. Občutki dinamično sublimnega so tako utemeljeni na začetnem strahu pred grozečim objektom. Takšni objekti so na primer grozeči skalni previsi, nevihtni oblaki, ki se najavljajo z bliski in grmenjem, brezmejni viharji oceani, visoki slapovi, mogočne reke ipd.

Klub temu se, trdi Kante (2009), Kant strinja z Burkovo opredelitvijo lepote, ki se nanaša zgolj na objekte, ki jih opazovalec gleda. Sodbe čiste lepote se oblikujejo s sklicevanjem na smotrno formo objekta in spodbujajo harmonijo med domišljijo in razumom. Sodbe čisto matematičnega sublimnega pa se, nasprotno, tvorijo s sklicevanjem na neznansko in nesmotrno velikost nekega objekta.

V vsakem primeru pa so ravno te fizične osnove čustvenosti zelo pomembne za razumevanje umetnosti osemnajstega stoletja. Hussey (1967) navaja, da Burkov opis občutka, ki ga prebudi lepota, jasno razlaga fizično osnovo za valovite in vijugaste oblike, ki so prevladovali v umetnosti sredine stoletja, v linijah chippendale pohištva, Brownovih vijugastih poteh in jezerih ter Hogarthovi liniji lepote.

Lastnosti sublimnega, kot jih je opredelil Burke (1756, cit. po Hussey, 1967):

1. Skrivnostnost, ki do določene stopnje povzroča občutek strahu oz. groze.
2. Silovitost.
3. Pomanjkljivosti oz. izgube so bile sublimne, ker so bile grozljive. Takšne so bile praznina, tema, samota, tišina.
4. Prostranost, veličastnost dimenzije. Višina je veljala za najbolj ganljivo vrsto prostranosti, čeprav je verjetno, da je imela večje učinke, kadar se je izražala kot globina.
5. Neskončnost je imela težnjo, da napolni razum s tisto vrsto groze, ki navdaja z užitkom, kar je bil najbolj pristen učinek in najboljši preizkus sublimnega. Takšno čustvo sta lahko povzročili dve umetni obliki neskončnosti: zaporednost in monotonost.
6. Zaporednost je domišljijo navdajala s predstavo o širjenju preko dejanskih meja in zato v neskončnost.
7. Monotonost je ustvarjala iluzijo neskončnosti, kajti če so se podobe delov spreminjale, je domišljija ob vsaki spremembi našla prekinitev. Zato okrogla oz. zaokrožena oblika, ki očesu ne predstavlja nobenih prekinitev, simulira neskončnost. Bodisi v stavbi ali v nasadu dreves (gruča dreves Capability Browna), je ustvarjala okrogla oblika vzvišen učinek.

Lastnosti lepega po Burku (1756, cit. po Hussey, 1967) pa so bile majhnost, gladkost oz. mehkost, postopno spreminjanje ter prijetnost oblike in barve.

Ta Burkov objektivni vidik čustev in osnivanje kategorij »sublimnega« in »lepega«, vsake s svojimi lastnostmi, sta vodila do osnivanja tretje kategorije, »pitoresknega«, da bi zajela veliko število predmetov in razlagala užitek, s katerim so bili ti predmeti opaženi. Ti predmeti so bili kasneje prepoznani in so tvorili tretjo kategorijo t.i. pitoreskni predmetov.

Do določene mere je, kot navaja Hussey (1967), k razširitvi kategorij pripomogel Joshua Reynolds s svojo knjigo *Discourses* (1769-1790). Zaznavanju se približuje z drugega stališča, saj se je Reynolds manj ukvarjal z estetično teorijo in več s slikanjem narave. Medtem, ko so se zgodnji raziskovalci spraševali »Kaj je lepo?«, je Reynoldsa zanimalo, »Kaj je narava?« V drugačnosti njegovih odgovorov na to vprašanje, leži njegova pomembnost pri odkritju pitoresknega načina gledanja. V knjigi *Discourses* je nakazana napredujoča težnja proč od »Grand style« gledanja proti bolj sproščenemu in svobodnemu emocionalizmu, ki je navdahnili pitoreskni način gledanja in preplavil teorijo umetnosti in kritike kot teorijo asociacij. Reynolds si je predstavljal, da je idealna, »naravna« ali »običajna oblika«, povprečje, ki bi ga lahko dobili tako, da bi slikali in sestavili slike vseh posameznih predstavnikov določene vrste. Narava torej ni le tisto, kar narava dejansko ustvari ali kar si narava prizadeva ustvariti, ampak vse, kar je prijetno in naklonjeno dovzetnosti razuma.

Ta definicija je po Husseyevem mnenju (Hussey, 1967), uveljavila točno predstavo vseh naravnih oblik, ki so zadovoljevale domišljijo. Slikarji so postopno prenehali tuhtati o tem, kakšna je idealna oblika katerekoli skupine predmetov in začeli nadomeščati takšne oblike z oblikami, ki so bile z uporabo uveljavljene kot »umetniške«, torej pitoreskne.

Zmožnost videnja narave s slikarskim očesom, je bilo pitoreskno gledanje. Hussey (1967) kot glavna pobudnika pitoresknega načina gledanja navaja Uvedala Prica in Richarda Payna Knighta. V njunih rokah je pitoreskno prenehalo biti le zamisel in je postalo sestav ustvarjalnih načel za vrtnarje, arhitekte in popotnike. Price je pričel gledati naravo, ne le kot bi bila zaporedje slik, ampak je začel gledati slike kot niz poskusov različnih načinov, na katere lahko razmesti drevesa, stavbe in vodo.

Pitoreskno je postalo praktičen okus za vrtnarje, turiste in risarje skic.

Lastnosti, ki so tvorile to novo kategorijo pitoresknega, so bile nasprotja tistim, ki so tvorile kategorijo lepega:

- hrapavost oz. grobost,
- kompleksnost oz. zapletenost,
- variacija v barvah in teksturah ter izmenjavanje svetlobe in sence,
- nenadna sprememba,
- raznolikost oblike in razmestitve,
- nepravilnost.



Slika 1: Tipičen pitoreskni prizor z značilnimi pitoresknimi elementi: tekoča voda (slap oz. kaskada), stoječa voda (jezero oz. mirna reka), drevesa slikovite rasti, gotska arhitektura, gore v ozadju in živali ter osebe, ki pomensko dopolnjujejo prizor. Paul Sandby, Landscape with Bridge and Castle, Dundee Art Museum, Dundee (Allentuck, 1974: 72)

Ko so bile značilnosti pitoresknega jasno opredeljene, je bilo treba ugotoviti, na kakšen fizikalen način raznolikost in kompleksnost stimulirata oko. Price je, kot navaja Hussey (1967), predvideval, da z draženjem, s hitrim sledenjem svetlobe in sence in barve do barve. Smatral je, da je Rembrandt, celo bolje kot Rubens, dosegel ta učinek ter ustvaril to, kar se je najbolj približalo bleščanju in draženju, ki ga povzroča resnična svetloba.

Kante (2009) izpostavlja, da Pricova teorija gleda na pitoreskno kot na objektivno lastnost predmetov, medtem ko je Knight pitoreskno povezal z domišljijo in zanikal, da bi pitoresknemu lahko pripisali objektivni značaj. Kante navaja, da je bila velika in temeljna Pricova napaka v tem, da je iskal razliko v zunanjih objektih, ki obstajajo zgolj v načinih in običajih, kako jih vidimo in obravnavamo. To je bistveni mejnik v pojmovanju pitoresknega, saj pitoreskno iz zunanjega sveta premesti v duh opazovalca in ga popolnoma subjektivira. Za Knighta je bilo pitoreskno način asociacije idej, ki je odvisno od interesov, izkustva, kulture in premišljenosti ter presoje opazovalca.

3.3 RAZMERJE MED ROMANTIČNOSTJO IN PITOESKNOSTJO

Za nadaljnji potek naloge in opredeljevanje romantičnosti v krajini oz. ustvarjenih krajinskih prizoriščih je treba izpostaviti, da so tudi čustva lahko pomemben dejavnik pri našem estetskem doživljanju in cenjenju narave. Kante (2009) jih opredeljuje kot metaforične pomene, ki jih pripisujemo določenemu krajinskemu prizoru, melodiji oz. glasbi ali krajinski sliki. Gre za opisovanje določenih značilnosti oz. pripisovanje lastnosti umetninam, glasbi, krajini. Lastnosti, ki jih torej pripisujemo živi oz. neživi naravi (ekspresivne lastnosti) so v tistih, ki to naravo opazujejo ali zaznavajo. Kante nadalje razčlenjuje takšne človeške občutke, kar vodi v podrazred čustev, torej v razpoloženja. O mnogih naših pripisovanjih čustev naravi je najlažje razmišljati kot o pripisih raznih razpoloženj. Razpoloženjska stanja so denimo stanja melanholije, nostalgije, optimizma, žalosti itd. Okolja oz. narava lahko ustvarjajo okvir oz. atmosfero za razpoloženja, ki nam v nekem trenutku ustrezajo, ga podpirajo, hranijo in podaljšujejo (pusta pokrajina je ustrezno kolje za razpoloženje osamljenosti ali otožnosti). Romantično zaznavanje krajine je torej po Kantetu pogojeno s čustvi opazovalca.

Glede na definicije avtorjev, ki razlagajo pitoreskno umetnost in opise pitoreskni vrtov, v katerih se pogosto uporablja izraz romantično, bi lahko rekli, da sta romantičnost in pitoresknost do določene mere sopomenki. Oziroma, da se romantičnost v krajini izraža kot pitoresknost. Kot je trdil že Price (cit. po Hussey, 1967), je pitoresknost vizualna romantičnost. Od čutil upošteva le vid. Le čut vida je potreben, da lahko gledamo neko krajinsko prizorišče oz. krajino kot serijo kompozicij po vzoru krajinskih slik.

Podobno, pitoreskno in romantično enači tudi Kos (1980). Trdi, da so izraz »picturesque« uporabljali vzporedno z izrazom »romantic«, da so z njim označevali občutke, ki so jih zbužali angleški parki, sodobno krajinsko slikarstvo in tudi doživetja narave.

Spet drugi avtorji so ta dva pojma med seboj razlikovali. Tako razliko med romantičnim in pitoresknim je na primeru krožnega potovanja, imenovanega Grand Tour, uspel najti tudi Gilpin (1782, cit. po Hussey, 1967). Pitoreskni popotnik je bil popotnik, ki je posedoval

predstavo o idealni obliki narave, ki izhaja iz krajinskega slikarstva in katerega cilj je bil najti idealna prizorišča v resničnem svetu. Vendar pri tem iz očitnega dejstva ni bil preveč uspešen, saj je bil predmet njegovega iskanja ideal, kar pomeni, da je malo verjetno, da obstaja tudi v realnosti. Vendar, kot pravi Gilpin, ga je zabavalo samo zasledovanje. Pričakovanje novih prizorišč, morda celo idealnega prizorišča, ki se pred njim odpre, je tisto, kar ga vzpodbuja k iskanju in žene naprej. To je užitek v upanju, kot takem. Vendar se tukaj pitoreskni popotnik razhaja s povsem romantičnim. Thomas Campbell je v svoji pesmi *Pleasures of hope* (1799), kot navaja Hussey (1967), užival v razgledu, čeprav je razgled, ki ga opisuje, kompozicijsko pravilno klavdijanski, zaradi svoje resnične nedosegljivosti, skrivnostnosti, možnosti. Romantični razum, razvnet zaradi razgleda, prične sam sebe izpraševati in razčlenjevati učinke krajinskega prizorišča na njegova čustva. Pitoreskno oko se po drugi strani zaposli s samim prizorom: »Ko si um nekoliko opomore od splošnega vtisa takšnega prizora, občuti nov užitek v bolj podrobnem raziskovanju več pitoreskni sestavin, ki so ga ustvarile – mirnost in čistost zraka – močne svetlobe in sence – prelivanje barv na gorah – bleščanje jezera« (Hussey, 1967: 91).

Razliko med obema kategorijama je moč najti tudi v krajinskih prizoriščih, ki so se krajinskim slikarjem zdela najbolj pitoreskna. V petdesetih letih 17. stoletja so Ruysdael, Van Goyen, Hobbema, Ostade, Cuyp in Rembrandt osnovali določene tipe krajin in skupine predmetov, ki so še posebej primerni za slikanje. Takšna so bila stara, grčava drevesa, peščene brežine, vodni mlini in mlini na veter, divje ruševje, rustikalni mostovi, štori, posekana debla, kolovozi, kolibe, skuštrane osebe in živali s košato dlako.

Hussey (1967) navaja, da so bila pitoreskna krajinska prizorišča običajno tako prenapolnjena s pitoresknimi elementi, združenimi po slikarskih načelih, da so se zdela ljudem z očesom in mišljenjem oz. nazorom, ki nista bila izšolana v slikarskih načelih, grda. Ko so neizkušenemu človeku pokazali sliko, izdelano iz predmetov, na kateri so pitoreskne lastnosti prevladovali, je Price (cit. po Hussey, 1967) sklepal, da bi bila ta oseba najprej osupla nad njihovo grdostjo. Vendar bi sčasoma lahko opazila, da so bili ti predmeti izbrani zaradi kakovosti nekaterih svojih značilnosti; zaradi raznolikosti, ki jo ustvarja nenadna in neenakomerna nepravilnost, močno izrazite posebnosti njihovega videza, načina, na katerega grobi in razdrobljeni deli lovijo svetlobo in kontrasta, ki ga takšna svetloba prikazuje z globokimi sencami ali zaradi bogatih in mehkih odtenkov, ki jih ustvarjajo različne stopnje razpadanja.

Vendar so tudi zagovorniki pitoresknega med seboj ločevali prizorišča, ki so bila pitoreskna od tistih, ki so bila preprosto grda. Po njihovem mnenju je bila grdota pomanjkanje oblike. Najgrše zemljišče je bilo tisto, ki ni bilo niti lepo niti pitoreskno; ki ni bilo niti mehko niti izrazito razdrobljeno, ampak nedovršeno, preraslo s plevelom in blatno. Pretirana nepravilnost, po drugi strani – kot v primeru kamnoloma ali gramozne jame – pa ne le, da ni bila grda, ampak je bila pitoreskna in polna priložnosti za vrtnarja (Hussey, 1967).

Iz tega torej lahko dobimo razliko med enim in drugim:

Pitoresknost: opazovanje prizorišč po vzoru slik – ena od glavnih funkcij predmetov, ki so prikazani na slikah je, na kakšen način se na njihovi površini lomi svetloba in kakšne kontraste med svetlobo in senco ti predmeti ustvarjajo. Pomembna je torej predvsem

svetloba, vendar le do te mere, kako osvetli posamezne objekte oz. njihovo hrapavo površino.

Romantičnost: čustveno zaznavanje prizora – svetloba ima pomen tako zaradi odboja od površin, kot tudi zaradi ustvarjanja atmosfere, k čemur pripomorejo tudi ostala čutila oz. čustva ter razpoloženja, kot jih je opredelil že Kante (2009). Romantične prvine so vse tiste, ki v nekem krajinskem prizorišču vzbudijo romantične občutke. To so kontrasti med grajenim in raščenim (porasli zidovi in stavbe), cvetoče grmovnice in cvetlice, svetle tratne ploskve, mirne vodne površine (jezera) in tekoče vode (kaskade, potoki), ki vsaka na svoj način odsevajo svetlobo. Obraščeni vodni robovi, na primer, sicer nekoliko izničijo učinek lepega, vendar povečajo učinek pitoresknega. Če je razmerje med zaraščenim in nezaraščenim delom vodnega robu ustrezno, potem lahko rečemo, da vse skupaj ustvarja učinek romantičnega prizorišča. Enako velja za razmerje med prosto in zaraščeno vodno površino. Poleg tega je pomembna tudi izbira dreves, ki v določenih kombinacijah ustvarjajo romantična prizorišča. Poleg dreves so pomembne še grajene prvine in stavbe. Čeprav so šli prvotni utemeljitelji pitoresknega načina gledanja v svojem zanosu pri ustvarjanju pitoresknh krajinskih prizorišč včasih predač, pa Hussey (1967) navaja, da so ta načela upoštevali tudi Price, Knight in Repton. Price je bil celo prvi, ki je izrazil potrebo po ustvarjanju kontrastov med naravnim in grajenim, zaraščenim in nezaraščenim.

V romantičnem krajinskem prizorišču je torej pomemben delež elementov, ki tvorijo posamezne kategorije lepega, sublimnega in pitoresknega ter način njihovega združevanja.

V ustvarjenih vrtovih je kot enega glavnih učinkov pitoresknega, Price izpostavil vzbujanje aktivne radovednosti. »Radovednost ne sprošča, niti silovito ne napreza čutil, vendar jih z aktivnim vznemirjanjem vseskozi ohranja v napetosti. In kadar je pitoresknost zmešana s katerikoli od drugih dveh kakovosti, popravi medlost lepote in grozljivost sublimnosti. Vendar, kot je narava vsakega popravka, da mora odvzeti od posameznega učinka, ki ga popravlja, tako naredi tudi pitoreskno, kadar je združeno s katerikoli od obeh« (Allentuck, 1974: 74).

Na manjšem merilu je torej pravo razmerje elementov lepega in pitoresknega tisto, ki ustvari romantično prizorišče, oziroma zapisano v obliki enačbe:
pravilni delež lepega + pravilni delež pitoresknega = romantično

To tezo potrjuje Pricev opis župnišča, kot primer pitoreskne stavbe. »Stavba je razkazovala edinstveno mešanico ličnosti in nerednosti ali neenakosti...Ta zanimiva, stara zgradba je bila zelo urejena – del stavbe je bil ometan, del le prebeljen, vendar je bila celota prijetne, umirjene barve. Vinska trta, vrtnice, jasmin in kovačnik so se vzpenjali po zidovih in viseli preko staromodnega pokritega preddverja in bujna divja trta je rasla vse do vrha z mahom prekritega kamnitega dimnika. Že sama nepravilnost stavbe je ustvarjala vtis pitoresknosti, čeprav so čistost njene barve in svetle cvetlice preprečevale, da bi bila le pitoreskna. Staranje in razpadanje je morda napravila skrajno pitoreskno. V sedanjem stanju je imela delno tudi značilnosti lepega« (Price, 1794, cit. po Hussey, 1967: 127).

Videz stavbe, ki jo opisuje Price, torej združuje elemente lepega in pitoresknega v pravilnem razmerju.



Slika 2: Romantična stavba s pravilnim razmerjem elementov lepega in pitoresknega, s fasado, obraslo s plezalkami in formalnim vrtom v neposredni okolici (vasica La Hameu, Mali Trianon, Versailles)

Price je, kot navaja Hussey (1967), moral priznati, da je stavba bolj pitoreskna, ko je porušena, kot je bila takrat, ko je bila nepoškodovana. Zato mora biti po njegovem lepša, saj je trdil, da je pitoresknost le tista vrsta lepote, ki pripada izključno čutilu vida.

Stavba bi bila povsem pitoreskna v primeru, da bi bila vsaj delno porušena in bi tako, poleg nepravilnosti, porajala še nenadno spremembo. Po drugi strani pa bi bila označena za povsem lepo, če bi bili njeni posamezni deli bolj skladni in njena barva bolj enotna, bolj prijetna. Torej, čeprav kategoriji lepega in pitoresknega tvorijo povsem nasprotujoči si elementi, je prav združevanje teh elementov na ustrezen način tisto, ki tvori kategorijo romantičnega.



Slika 3: Drobna struktura obvodnih rastlin in grmovnic kot kontrast mehki, nežno valoviti tratni ploskvi in gladki vodni površini. Pravilno razmerje med značilnostmi lepega in pitoreksnega je tisto, ki dela krajino Stourheada romantično. (Ogrin, 1993: 146)

Na večjem merilu, na primer v odprti krajini ali v parkih, bi lahko kategorijo romantičnega opredelili povsem po vzoru slik nekaterih krajinskih slikarjev, kot so Claude Lorrain, Salvator Rosa in drugi. In sicer, da morajo romantičen prizor sestavljati trije plani, ki so med seboj v ustreznem razmerju ter prikazujejo ustrezne elemente.

Pitoreskni postopek sestavljanja krajine z izbiranjem in združevanjem predmetov, je zahteval jasne predstave o tem, kaj je in kaj ni pitoreskno. Hussey (1967) navaja, da je v svoji knjigi *Tour to the lakes* (1782) Gilpin naredil analizo romantičnega prizorišča oz. seznam značilnosti, ki so primerne za vključitev v sliko. V ta namen je razdelil vsak prizor v tri dele:

- ozadje, ki vsebuje gore in jezera;
- osrednji del, ki se od gledalca oddaljuje v daljavo, ki obsega doline, gozdove, reke;
- ospredje, ki vsebuje skale, kaskade, neravna tla, drevesa in ruševine.

Poleg tega so bile za pitoreskne slikarje še posebej dragocene doline, saj so zagotavljale gotove »stranske zaslone« za njihove kompozicije in Gilpin jih je obširno uporabljal.

Zapisano v obliki enačbe:

sublimno + lepo + pitoreskno = romantično

V določeni meri velja enako, kot pri majhnem merilu, le da so tu dodani še elementi iz kategorije sublimnosti.

Prvič so za opisovanje krajine izraz romantično uporabili pri opisu Škotskega višavja, ki je s svojo divjostjo vzbujalo romantične občutke. V tej krajini so bili prisotni elementi iz vseh treh kategorij. Torej so tudi v velikem merilu pomembni pitoreskni elementi, v tem primeru divje trave, ki valovijo v vetru in vremenski pojavi, v tem primeru predvsem meglice in številne padavine. Vremenski pojavi v odprti krajini pripomorejo predvsem k ustvarjanju učinka vzvišenosti.



Slika 4: Romantična krajina z razdrobljenim ospredjem, osredjem z jezerom in ozadjem z jezerom in gorami. Dolina zagotavlja stranske zaslone kompoziciji. Anton Karinger, Kotorski zaliv, olje, 1861, NG v Ljubljani (Enciklopedija Slovenije, 1996: 283)

Tudi pri ustvarjanju krajin po pitoreskni načelih, so si, kot navaja Hussey (1967), glavni zagovorniki pitoresknega nasprotovali. Tako je na primer Repton oporekal Knightu in trdil, da krajine ni mogoče urediti po vzoru slike. Pri tej trditvi se je opiral na Gilpina, ki je pokazal, da nobena dobra slika ni natančna kopija narave. Torej kako in zakaj naj bi narava posnemala nekaj, kar ni ona sama? Poleg tega, so vrtnarjeve in slikarjeve »tri razdalje« povsem različne. Medtem ko je Repton priznal pomembnost kompleksnosti in zapletenosti za zadovoljevanje domišljije, je poudaril, da so »tri razdalje« vrtnarja sledeče:

1. prizorišče, ki ga vrtnar lahko izboljša,
2. prizorišče, na katerem lahko prepreči poškodbe,
3. prizorišče, ki je izven njegovega nadzora.

Price (1794, cit. po Allentuck, 1974) je povzel, da sta od treh lastnosti le dve v kakršnikoli meri predmet izboljševanja. Ustvarjanje sublimnega je izven moči krajinskega vrtnarja, čeprav lahko s spretnostjo včasih poveča in vedno zmanjša njegove učinke. Umetnost izboljševanja krajine se mora zato po Pricovem mnenju osredotočiti na lepoto in pitoresknost.

Lastnosti sublimnega torej pridejo v veljavo predvsem pri izbiranju krajinskega prizorišča ter so pomembne pri umestitvi zgradb oz. ustvarjenih krajin v prostor.

Za angleški krajinski slog lahko rečemo, da je bil njegov glavni cilj pri oblikovanju vrtov, ustvariti vtis lepega in sublimnega. Izrazite, vijugaste linije in stavbe, postavljene na izbranih mestih so imele namen, da so ustvarjale občutek lepote, medtem ko je povezovanje vrta z okoliško hribovito krajino, ustvarjalo občutek sublimnosti. V pitoreskni vrtovih pa je čistost potez in oblik, ki vzbujajo občutek lepega, delno izničena, saj se v njih pojavijo pitoreskni elementi. V vrtovih, ki so bili oblikovani po pitoreskni načelih, je bilo teh elementov toliko, da so v določeni meri izničili ostala občutka, ki so ju v vrtovih v angleškem krajinskem slogu želeli doseči. Namesto drevesnih gruč kompaktne rasti, so bila uporabljena posamezna drevesa divje in grčave rasti ter skupine dreves, ki so delovale zračno in lahkotno. Namesto čiste vodne ploskve in jasnih linij vodnega robu, z ločjem in drugim rastlinjem zasajen vodni rob in lokvanji na vodni gladini. Namesto kratko popasanih, izenačenih tratnih ploskev, višja trava, praproti in druga podrast, ki vzbujajo občutek divjosti. Torej mora biti v vrtu, ki želi ustvariti romantične učinke, teh elementov ravno toliko, da razbijejo monumentalnost ter čistost vrtov v angleškem krajinskem slogu in vzbudijo romantične občutke.

3.4 RAZMERJE MED ROMANTIČNOSTJO IN POETIČNOSTJO

V splošnem velja, da se gledanje narave oz. nekega krajinskega prizorišča z očmi pesnika nanaša na poetičnost, gledanje z očmi slikarja pa na pitoresknost. Čustveno zaznavanje, v katerega so poleg vida, vključena še ostala čutila, pa je romantično gledanje.

Tako že Jellicoe G in Jellicoe S (2000) iščeta klavdijanske vplive v »romantično-poetičnih« vrtovih, kot je npr. Stourhead, kjer se iz različnih točk gledišča na krožni poti, odpirajo tipični prizori, značilni za Lorrainove slike – diagonalno raztezanje vodne površine, ki jo zaključuje most, zaporedno nizanje planov, temno osredje drevesnih volumnov, kot kril, ki vodijo proti levi in desni, klasični templji na vodnem robu ali celo pogled vzhodno proti zahajajočemu soncu.

Tako pitoreskne vrtove obravnavajo nekateri avtorji, ki smatrajo, da so bile v takšnih ustvarjenih krajinskih vrtovih oz. pri opazovanju neke slikovite krajine vključene tako emocije, kot tudi vpliv nekaterih pitoreskni slikarjev. Če so bile prisotne še izkušnje, ki jih je opazovalec pridobil iz preučevanja slik Clauda Lorraina ali Salvatorja Rose, potem je veljalo, da je krajino opazoval skozi oči slikarja, torej le s čutom vida, ostala čutila pa so morala biti zadržana. Takrat je gledal naravo pitoreskno. Njegovo zanimanje se je nanašalo predvsem na posamezne predmete, lomljenje svetlobe na njihovi razdrobljeni površini ter združevanje predmetov po načelih krajinskih slikarjev.

Romantičnost in poetičnost se je pogosto tudi enačilo, saj je bistvo obeh, da pri svojem zaznavanju poleg vida, vključujeta tudi ostala čutila. Za poetično gledanje sicer velja, da izvira iz pesništva, tako kot pitoreskno gledanje izvira iz slikarstva (Hussey, 1967). Ker pa je bilo pesništvo v sedemnajstem stoletju najbolj široko uporabljano sredstvo opisovanja, je bilo takšno čustveno opisovanje krajin označeno za poetično. Izraz romantično se je sicer že uporabljal vzporedno z izrazom poetično in nadalje pridobil na veljavi, ko se je to poetično opisovanje nekoliko opustilo in s prihodom obdobja romantike. Tako se še danes uporablja za opisovanje s čustvi podkrepljenih prizorov, ki vzbujajo takšne občutke.

4 PREGLED ROMANTIČNE IN PITORESKNE UMETNOSTI

Kot navaja Hussey (1967), so šle skozi pitoreskno fazo med leti 1730 in 1830 vse umetnosti. Na vseh področjih umetnosti je predstavljala uvod v romantiko, saj se je zgodila v trenutku, ko je umetnost spremenila svojo privlačnost iz razuma v domišljijo. Romantično gibanje je bilo prebujanje občutkov in, med drugimi občutki, je tudi vid potreboval vežbanje. Potemtakem je bilo obdobje pitoreskne estetike, vmesno obdobje med klasično in romantično umetnostjo, ki je bilo nujno potrebno, da je usposobilo domišljijo in navado občutenja skozi oči.

Vsaka umetnost je šla skozi fazo posnemanja slik, preden se je razvila v romantično fazo, ki je prišla potem, ko sta se oko in domišljija naučila delati sama zase. Obdobje posnemanja je obdobje pitoreskne estetike.

Čeprav je romantično obdobje doseglo svoj vrhunec v prvi polovici 19. stoletja, je treba pri pregledu umetnosti, poleg romantičnih avtorjev in del, upoštevati tudi avtorje in dela, ki segajo v osemnajsto stoletje. Ti avtorji so bili ključni za nastanek in razvoj pitoresknega načina gledanja, ki je, kot trdi Hussey (1967), svoj vrhunec dosegel tik pred koncem osemnajstega stoletja (1793-94, ko izidejo dela Prica, Knighta in Reptona) in se nato obdržal še do leta 1830. Pitoreskno in romantično obdobje se tako delno prekrivata, zato je predvsem v vrtni umetnosti med seboj težko ločiti dela na tista, ki so pitoreskna in tista, ki so povsem romantična. Tako, kot se obdobji prekrivata časovno, se prekrivajo tudi slogovne značilnosti obeh obdobji v umetnosti.

Obdobje pitoreskne estetike: 1730 – 1830

Obdobje romantike: tik pred 1800 – vzpon do 1830 – konec okrog 1850

klasična umetnost ➡	obdobje pitoreskne estetike ➡	romantična umetnost
- intelektualna umetnost	- pitoreskni predmeti	- domišljajska, sanjaška,
- spodbuja razum	z notranjimi kakovostmi	fantastična umetnost
	- učniki svetlobe	- spodbuja čustva,
	- spodbuja vid	sentimentalnost
<i>razmišljanje</i>	<i>gledanje</i>	<i>občutenje</i>

Allentuck (1974) izpostavlja, da je bila ena od najbolj zanimivih značilnosti obdobja pitoreskne estetike zaporedje, s katerim je vplivalo na različne umetnosti. Skozi pitoreskno fazo je šla najprej poezija, sledile so ji vrtnarjenje, potovanje, romanopisje in 60 let po koncu pitoresknega gibanja v poeziji, še arhitektura. Allentuck razloge za postopno uveljavljanje pitoresknega gibanja na različnih področjih umetnosti išče v povezavi vsake umetnosti z domišljajskim doživljanjem. Poezija je umetnost, za katero je domišljajsko doživljanje najbolj potrebno, arhitektura pa je najbolj razumska in fizikalna od vseh umetnosti. Posledično pitoresknost ni mogla radikalno vplivati na razumnost in simetrijo arhitekture, dokler ni bila v svoji polni moči. Celotno potem ni uspela ustvariti resnično romantične arhitekture. Njen rezultat ni bilo »gibanje«, ampak le odmev.

V zgodovinski analizi so podrobneje obdelana področja umetnosti, ki so imela največji vpliv na razvoj vrtno umetnosti tako v obdobju pitoreskne estetike, kot tudi v romantičnem obdobju. Poudarek je dan predvsem pitoreskni literaturi ter pitoresknemu in romantičnemu slikarstvu, medtem, ko je glasbena umetnost obeh obdobji zgolj omenjena.

Delitev umetnikov na romantične in pitoreskne umetnike je povzeta po avtorjih, ki se ukvarjajo s preučevanjem razvoja pitoresknega gibanja in preučevanjem angleškega krajinskega gibanja.

4.1 LITERATURA

4.1.1 Pitoreskna literatura

Poezija

Tako James Thomson, kot tudi John Dyer, se smatrata za krajinska oz. pitoreskna pesnika, ki zaznamujeta začetek pitoresknega načina gledanja. Tako ju obravnava tudi Hussey (1967) in kot njun največji dosežek izpostavlja, da sta naučila ljudi, da morajo opazovati krajino kot niz boljše ali slabše sestavljenih slik. Tipičen primer pesnitve, ki je imela velik vpliv na razvoj pitoresknosti, je *Grongar Hill* Johna Dyera, v kateri krajino opisuje z veliko svežine in pitoresknega čara.

James Thomson je v svoji pesnitvi o letnih časih *The Seasons* opisoval konture oblakov, mrak gozdov, slapove v skalovju in zlasti podobe škotske narave z njihovo divjino, samoto in melanholijo. Hussey (1967) navaja, da je za Thomsona resničnost narave slika. Vsak prizor je pravilno sestavljen in izpolnjen tako živo, da bralcu omogoča, da si ustvari predstavo na slikarski način Salvatorja Rose ali Clauda Lorraina. Poleg tega so njegovi verzi popolnoma »omehčani v kopeli klavdijanove svetlobe«. Opisi krajine so idealni, saj naravo dojema skozi sredstvo idealnih krajinskih slikarjev. Za njegove pesmi je značilno izredno razkošje barv ter opisovanje površin predmetov tudi v najbolj nepomembnih podrobnostih, kar je po Husseyevem mnenju pravzaprav bistvo pitoresknega.

Teorija

Kot je bilo omenjeno že v predhodnih poglavjih, so bili ključni za razvoj pitoresknega načina gledanja Price, Knight in Repton s svojimi teorijami. Med glavne teoretike obdobja pitoreskne estetike je treba šteti še Williama Gilpina, katerega ključni dosežki so bili že navedeni, ter Josepha Addisona.

Lang (1974) kot ključno delo Josepha Addisona izpostavlja njegov *Esej o domišljiji*, v katerem se Addison izmed različnih modelov krajin osredotoči na dva, ki se mu zdita ključna. To sta heroični oz. epski in pastoralni oz. idilični ali ruralni slog. Za heroični slog je značilno vse, kar je sublimno in nenavadno, prikazuje pa prijetne in presenetljive situacije. Edine zgradbe so templji, piramide, starodavna grobišča, oltarji posvečeni božanstvom, hiše namenjene užitku. Za ruralni slog pa je značilno prikazovanje podeželskih krajin, raje prepuščenih spremenljivosti narave, kot kultiviranih. Skladno z

njegovo klasifikacijo, so vsi ostali slogi le mešanica teh dveh slogov. Addison nadalje predlaga mešanje različnih vrst krajin, kar je bila za nadaljnji razvoj pitoresknega zelo pomembna ideja.

4.1.2 Romantična literatura

Glavna značilnost romantične književnosti je uveljavljanje posameznikove subjektivnosti, domišljije in prvinske čustvenosti kot edinega izvora resnice, lepote in ustvarjalnosti. Poleg tega se romantični pesniki pogosto opirajo na izkušnje, zglede in oblike vse prejšnje, evropske in tudi zunajevropske poezije – orientalske, antične, srednjeveške, renesančne in baročne, lahko tudi klasicistične, v kolikor so jih rabili za uresničevanje romantičnega estetskega ideala. Motivi in teme izhajajo iz antične mitologije, krščanskega sveta ali srednjeveškega viteštva (Enciklopedija Slovenije, 1996).

Glavni predstavniki romantične poezije so: S. T. Coleridge, W. Wordsworth, G. G. Byron, P. B. Shelley, J. Keats, A. Lamartine, A. Vigny, A. de Musset, V. Hugo, G. Leopardi, Novalis, F. Hoelderlin, H. Heine, K. H. Macha, A. Mickiewicz, J. Slowacki, A. S. Puškin, M. J. Lermontov.

Glavni predstavniki romantične proze so: W. Scott, V. Hugo, P. Merimee, A. Manzoni, Novalis, H. Kleist, E. T. A. Hoffman, A. S. Puškin, M. J. Lermontov.

Splošne značilnosti romantične književnosti:

- irealizem, iluzionizem
- brezmernost, anarhija, divjost umetnosti, liričnost
- nezadržani in brezobzirni ekshibicionizem
- skrivnostnost, neznatost, neskončnost

4.2 SLIKARSTVO

4.2.1 Pitoreskno slikarstvo

Najpomembnejša predstavnika pitoresknega slikarstva, ki sta tudi največ pripomogla k razvoju pitoresknega načina gledanja, sta Claude Lorrain in Salvator Rosa. Hussey (1967) izpostavlja ključno razliko med njunimi deli. Lorrain je izbiral in sestavljal prizore, ki so bili mirni in idilični, Salvator Rosa tiste, ki so poudarjali divjost in silovitost narave. Namen v nobenem primeru ni bil, da bi predstavil naravo takšno, kot je, ampak takšno, kot bi lahko bila, če bi imela svobodo prostega in popolnega izražanja svojega razpoloženja, saj je bila dolžnost umetnika v 17. stoletju, da naredi, česar narava sama ni mogla narediti in ustvari idealizirano krajino.

Claude Lorrain je svoje slike praviloma zasnoval na kompoziciji, za katero je značilno širjenje prizora s plani ali kulisami v bližini, srednji in veliki oddaljenosti v neskončnost. Preučeval je dejanske detajle naravnih oblik in izpeljal obliko, ki se mu je zdela idealna, ter tako dobil idealno sestavljeno krajino, tako imenovano klavdijansko krajino. Tipični prizori na njegovih slikah so diagonalno raztezanje vodne površine, ki jo zaključuje most,

zaporedno nizanje planov, temno osredje drevesnih volumnov, klasični templji na vodnem robu in pogled vzhodno proti zahajajočemu soncu. Poleg tega se na slikah pojavljajo različne arhitekturne oblike: templji, ruševine, obeliski in piramide. Uprizarjal je mirne in idilični prizore, na katerih je vse ustvarjeno zato, da zadovolji oko in misli človeka ter tako ustvarjal poetično krajino: prikaz tistega, kar so pesniki opisovali (Hussey, 1967).

Salvator Rosa pa je najpogosteje slikal prizore, ki so poudarjali divjost in silovitost narave. Na njegovih slikah je vse ustvarjeno zato, da vznemiri in prestraši domišljijo ter tako predstavlja popolno nasprotje Lorrainu. Osupljivost svojih prizorov z divjostjo in opustošenostjo je dosegel z uprizarjanjem divjih pečin, skal in gora, ki so delovale sublimo (Hussey, 1967).



Slika 5: Lorrainove krajine so prikazovale mirne, idilične prizore, ki zadovoljijo misli (zgoraj), medtem ko so krajine Salvatorja Rose s silovitostjo in divjostjo narave vznemirjale človeški razum (spodaj). Claude Lorrain, *Landscape with Aeneas at Delos*, olje na platnu, 1672, Narodna galerija, London; Salvator Rosa, *River Landscape with Apollo and the Cumaean Sibyl*, oljne na platnu, 1655, Wallace Collection, London (Web gallery of art, 2009)

Peter Paul Rubens je asimilirал najpomembnejše kakovosti italijanske umetnosti v predhodnem stoletju in jo prilagodil za izražanje svojih realističnih pogledov na stvari. Njegove slike so bile bolj realistične, kot karkoli do tedaj vidnega na slikah njegovih sodobnikov, saj so bile prenapolnjene z žarom, svežino in dramatičnostjo Tizianovih krajin. Do popolnosti je dosegel slikanje razdrobljene svetlobe in v smislu odličnosti in izredne veličastnosti svetlobe prekašal vse druge slikarje (Hussey, 1967).

Thomas Gainsborough je pogosto uprizarjal slikovita drevesa. Njegova slika *Bukova drevesa v gozdu v Foxleyu s cerkvico Yazor v daljavi* predstavlja sijajno izdelano in elegantno realizirano kompozicijo svetlobe, gibanja, kompleksnosti, raznolikosti in asimetričnosti, ki draži ravno do točke poživljanja. Na njej so upodobljeni številni grobi, divji in zgoščeno upodobljeni predmeti, ki so izvirali iz nizozemske krajine in so nemudoma zadovoljili poznavalce, vendar niso bili niti sublimni niti lepi, ampak pitoreskni (Allentuck, 1974).

Med pitoresknimi slikarji je treba izpostaviti še nizozemske krajinske slikarje, Ruysdaela, Van Goyena, Hobbemo, Ostado, Cuypa in Rembrandta, ki so osnovali določene tipe krajin in skupine predmetov, ki so bili po njihovem mnenju še posebej primerni za slikanje. Takšna so bila stara, grčava drevesa, peščene brežine, vodni mlini in mlini na veter, divje ruševje, rustikalni mostovi, štori, posekana debla, kolovozi, kolibe, skuštrane osebe in živali s košato dlako (Allentuck, 1974).

Splošne značilnosti pitoresknega slikarstva, kot jih navajata Allentuck (1974) in Lang (1974):

- templji, ruševine, obeliski, piramide in druge arhitekturne oblike
- drevesa – posamezna ali v skupinah, gozdovi
- kmečke hiše, mlini na veter, vodni mlini
- ruševine cerkva, gradov ali spomenikov
- črede ovac ali goveda
- ruševine, borne kočice, peščeni kolovozi
- divji gorski prizori
- idilični in prijetni prizori
- melanholične fantazije
- čustveni prizori
- prijetni podeželski prizori
- pitoreskne sestavine: mirnost in čistost zraka, močne svetlobe in sence, prelivanje barv na gorah, bleščanje jezera
- idealni tip krajine
- amfiteaterski tip krajine, ki izpričuje določeno seznanjenost z idealno krajino
- simboli predstav: skale za divjost, gozdiči za samotnost, potok za hlad, valovite črte za lepoto

4.2.2 Romantično slikarstvo

Enciklopedija Slovenije (1996) navaja, da se romantičnost v slikarstvu, podobno kot tudi v literaturi, ni izrazila kot enovit stil, temveč kot duhovna smer in vsebinska značilnost.

Kante (2009) pa izpostavlja, da je v duhu romantičnosti v slikarstvu prišlo do pretvorbe pomena krajine iz krajine kot podeželskega prostora, ki se navezuje na običaje neke dežele oz. dejavnosti kmetov, v pomen krajine, ki je sama po sebi zadostna in ne vsebuje prisotnosti; je sama na sebi popolna prisotnost. V krajini se osebe lahko pojavijo zgolj kot prvine, sestavni deli krajine, ki so v krajini popolnoma izgubljene. Osebe, ki prikazujejo določena kmečka opravila so tako lahko nadomeščene s popotniki ali sprehajalci, vsekakor pa samo z liki, ki jih zanima le zemlja kot taka in jih vpije oz. pogoltne vase. Krajina tako ne sme biti zgolj ozadje, temveč mora postati popolnoma površina in osrednje in samo to.

Enciklopedija Slovenije (1996) kot ključne predstavnike romantičnega slikarstva navaja Constabla, Turnerja, Blaka, Friedricha, Goya in še nekatere druge, od katerih so nadalje predstavljeni le tisti, ki s svojimi deli najbolje ponazarjajo glavne značilnosti romantičnega slikarstva.

Kot je navedeno v Enciklopediji Slovenije, so za delo Casparja Davida Friedricha značilne alegorične krajine, ki so običajno prikazovale zamišljene osebe, katerih silhete so bile postavljene pred nočnim nebom, jutranjimi meglicami, posušeni drevesi ali gotskimi ruševinami. Tako tudi na sliki *Wanderer above the sea of fog* človeški element postavi v zmanjšano perspektivo sredi širne krajine.

John Constable na sliki *Dedham Vale* uprizori tipični pitoreskni prizor s skrivenčenimi drevesi, jarkom z zaraščenimi bregovi in gotsko cerkvijo. Hussey (1967) navaja, da je Constabla navdahnilo prav slikarstvo Clauda Lorraina, zato so za njegove slike značilne svežina svetlobe, barve in spajanja ter iskriva svetloba, ki obdaja celotno krajino. Pogosto je slikal prizore iz vsakdanjega življenja, na katerih so bili značilni pitoreskni elementi: vrbe, stare gnile ograje, stavbe iz opeke, ruševine itd.

Hussey (1967) Josepha Mallorda Williama Turnerja izpostavlja kot umetnika, ki je lahko najbolj vznemirljivo in verodostojno upodobil razpoloženja narave. Bil je prevzet nad silovito in uničujočo močjo morja, zato je pogosto uprizarjal brodolome in naravne katastrofe. Na slikah so uprizorjeni kratkotrajni atmosferski učinki, sončna svetloba in vremenski pojavi, kot so nevihta, dež in megla. Navduševala ga je sublimnost, ki zbujala strah z neukročeno veličino in narava in ki je neobvladana s strani človeka.

Francisco Goya je ustvarjal strašljive in temačne slike blaznosti, norosti in fantazije, ki porajajo grozljive in namišljene vizije osamljenosti, strahu in socialne odtujitve. Poleg tega je pogosto uprizarjal prizore iz vojn, slike trupel ter fantastične sanjske vizije (Enciklopedija Slovenija, 1996).

Splošne značilnosti romantičnega slikarstva (Enciklopedija Slovenije, 1996):

- velika ustvarjalna subjektivnost
- čustvenost, dramatičnost ali religiozna prežetost
- razmah fantazije
- usmeritev v brezbrežno ali prvinsko naravo z neznatnim človekom
- zagledanost v preteklost in eksotiko, v duševno stanje, tudi demonizem v človeku
- dramatična slikovitost
- čustvena vznemirjenost divje narave

- alegorične ali fantazijske podobe in redke krajine
- premoč narave nad človekom, navezovanje na klasične ideale preteklosti, sublimno in poetično doživljanje narave



Slika 6: Sliki Turnerja in Poussina ponazarjata Burkovo teorijo učinka vidnih predmetov na strasti. Turnerjeva krajina s svojo mehko svetlobo in mirnostjo prizora prebudi občutke nežnosti in lagodja ter vpliva na nagon samo-razmnoževanja in bi bila lahko označena za lepo (levo). Poussinova krajina po drugi strani s svojim nevihtnim ozračjem, divjostjo razklatih skal in slikovitih dreves ter liki, ki se borijo za življenje, ustvarja občutek strahu, tesnobe in groze ter tako vpliva na nagon samo-ohranjevanja in bi jo lahko označili za sublimno (desno). Joseph Mallord William Turner, *The 'Fighting Temeraire' tugged to her last berth to be broken up*, olje na platnu, 1838-39, Narodna galerija, London; Nicolas Poussin, *Winter*, olje na platnu, 1660-64, Musée du Louvre, Pariz (Web gallery of art, 2009)



Slika 7: Uprizarjanje tipičnih pitoresknih prizorov z značilnimi elementi se je preneslo tudi v obdobje romantike (John Constable levo). Prikazovanje nemočnih in neznatnih človeških likov napram neskončnosti narave in premoči narave nad človekom, ki je poudarjalo občutke osamljenosti, pa se je razvilo šele v romantičnem slikarstvu (Caspar David Friedrich desno). John Constable, *Dedham Vale*, olje na platnu, 1802, Victoria and Albert Museum, London; Caspar David Friedrich, *Wanderer above the sea of fog*, olje na platnu, 1817-18, Kunsthalle, Hamburg (Web gallery of art, 2009)

4.3 GLASBA

Allentuck (1974) navaja, da se je v obdobju pitoreskne estetike razvila tudi pitoreskna glasba. Glasbo tega obdobja v splošnem opredeljuje skladno s kategorijami, ki so se uveljavile za razlaganje človeškega dojemanja narave. Medtem ko je bil Handelov refren v splošnem priznan kot sublimen in »Corellijev slavni pastoral« kot lep, naj bi bil »spremenljiv tempo Scarlattija ali Haydna« pravzaprav pitoresken.

Kot je navedeno v Enciklopedije Slovenije (1996), se subjektivizem romantike uveljavi v dvajsetih letih 19.st., v zgodnjeromantični fazi, ki temelji še na klasicistični oblikovnosti. V naslednjih desetletjih se iz nje razvije srednje obdobje, v katerem se v celoti uveljavi romantična subjektivizacija, čustvo in iracionalnost prevladata nad razumom in racionalnim. Z vsebinskim vnašanjem racionalnega elementa in s prilagajanjem klasicističnih oblik vodi v pozno fazo, ki poteka na prehodu v devetdeseta leta 19.st., že vzporedno z impresionizmom.

Predstavniki romantične glasbe: C. M. Weber, F. Schubert, F. Mendelssohn, F. Chopin, R. Schumann, J. Brahms, G. Verdi, P. I. Čajkovski, A. Dvoršak.

V tridesetih letih 19. st. se je razvila nova romantika, katere predstavniki so bili H. Berlioz, R. Wagner, G. Verdi, F. Liszt, C. Franck, A. Bruckner, G. Mahler ter R. Strauss. Ta slogovna različica romantike je sledila svobodnejšim načelom gradnje in izraznosti z opuščanjem pesemske zasnove in z uvajanjem sistema vodilnih motivov ter tako vnesla v glasbo racionalni element (Enciklopedija Slovenije, 1996).

Splošne značilnosti, povzete po Enciklopediji Slovenije:

- uveljavi se romantična subjektivizacija, čustva in iracionalnost prevladajo nad razumom in racionalnim
- glasba v romantiki je sorodna z romanticizmom v literaturi, upodabljaajočih umetnostih in filozofiji
- vključevanje elementov kot npr. naraščajoča uporaba narodne glasbe, kar je neposredno povezano z romantičnim nacionalizmom
- stopnjevanje kontrast in čustvenost
- glasnejše dinamičnosti, bolj variirajoče barve tonov in razburljiva virtuoznost
- v operi nova romantična atmosfera, ki je združevala nadnaravno grozo in sentimentalni zaplet v folklorni zvezi

4.4 ARHITEKTURA

Za arhitekturno ustvarjanje v obdobju romantike je, kot navajajo Debicki in sod. (1998), značilno vračanje k arhitekturnim prvnam. Vse, kar je dotlej ustvarila arhitektura, je postalo vredno pozornosti kot spomin na zgodovinske dosežke. Romantični arhitekti so hoteli, da bi ljudje sanjali o preteklosti, in to je med drugim spodbudilo drago prenavljanje spomenikov, mest, gradov in cerkva.

Arhitekti so posnemali stavbe, zgrajene v drugih krajih in časih, zato govorimo o arhitekturi zgodovinskih slogov oziroma historizmu: londonski parlament v neogotskem slogu, dunajsko dvorno gledališče v neorenesančnem slogu itd. Arhitekti so včasih povsem sprostili svojo domišljijo. Tak primer je Kraljevski paviljon v neoindijskem slogu, ki ga je v Brightonu postavil John Nash. Pogosto so v eni stavbi uporabili elemente raznih slogov, kot na primer Charles Garnier v Pariški operi ali Peter Cuipers v amsterdamskem Rijksmuseumu (Debicki in sod., 1998).

Neoklasicizem (1750 – 1840). Bussagli (2006) izpostavlja, da je evropska arhitektura stoletja zgolj preoblikovala različne obrazce iste tematike, namesto da bi izrazila čisto ponavljanje antične arhitekture. V srednjem veku se je ponovno obnovila klasična tradicija, medtem ko so renesančni arhitekti ponovno odkrili gradbene tehnike ob preučevanju antičnih spomenikov. Od uzakonitve novih pravil petnajstega stoletja, je potekal prehod preko manirizma k baročni virtuoznosti, ki je dala mesto neobičajnemu in nepravilnemu. Na koncu sta pozni barok in rokoko s strukturnega in dekorativnega vidika izničila vrednost tega vzora in se povsem oddaljila od strogega ravnotežja renesanse. Od tod torej neoklasicistični odgovor, ki med drugim ne predstavlja povratka v 15. stoletje, saj so razlike precejšnje in se po mnenju Bussaglija kažejo predvsem v večji strogosti arhitekturnega jezika, ki ga pogojuje proučevanje novo odkritih spomenikov. Velika arheološka odkritja Palatina v Rimu, Hadrijanove vile v Tivoliju in predvsem antičnega mesta Herkulaneja ter Pompejev, so bile izvirne točke za cel niz izkopavanj, ki so pritegnila teoretike in umetnike iz cele Evrope in so predstavljala temelje za razvoj novega arhitekturnega sloga. Nove teorije, ki so bile temeljne za nastanek neoklasicizma, so si utirale pot med umetniki in teoretiki v Italiji.

Neoklasicistično arhitekturo je, kot navaja Bussagli (2006), mogoče opisati z dvema besedama: enostavnost in racionalnost. Zaradi teženj k ponavljanju skladnega ravnotežja antične grške arhitekture, neoklasicizem zavrača pretirano okrasje baroka in rokokoja. V obliki, ki je predvsem podrejena funkciji, ni več nepredvidenega in iracionalnega. Značilni sta linearnost in uravnoveženost.

Neoklasicizem se je razširil po vsem svetu. V Italiji se je uveljavil razmeroma pozno, čeprav je teoretična podlaga neoklasicizma izvirala iz Italije. Močno se je uveljavil v Rusiji, kjer je neoklasicistični val zaključil obdobje poznega baroka. V Franciji je ostal v veljavi v času revolucije, preko napoleonskega obdobja in se obdržal vse do restavracije. V ZDA je neoklasicizem odgoval idealom svobode, zato ga je privzel tudi predsednik in arhitekt Thomas Jefferson. V Ameriških arhitekturnih rešitvah se je uporabljal tudi neopaladijanski slog, ki je nastal v Angliji kot odgovor na potrebe bogatega meščanstva in plemstva (Bussagli, 2006).

Neogotska arhitektura. Naklonjenost k oživljanju najbolj značilnega srednjeveškega sloga, si je, kot opisuje Bussagli (2006), pot v Angliji utrla v drugi polovici 18. stoletja, v času zbiratelja in pisatelja gotških romanov Horaca Walpola. Mit o njegovem ekscentričnem letnem dvorcu Strawberry Hills ob Temzi je po Bussaglijevem mnenju dal potencial resnični »neogotski« modi, ki se je zavlekla še preko celotnega 19. stoletja. Zanimanje za gotško arhitekturo se je porodilo iz potrebe, da se v tem slogu dokončajo gradovi, ki so stoletja stali nedokončani. Hitro pa je okrog nanovo odkrite gotike začela potekati razprava

o potrebah oblik in rešitev, ki bi bile skladne z »moderno« arhitekturo, ki mora med drugim, odgovarjati novi družbi, ki je sedaj že na poti v industrializacijo. Odtod je izvirala uporaba novih materialov, kot sta železo in steklo.

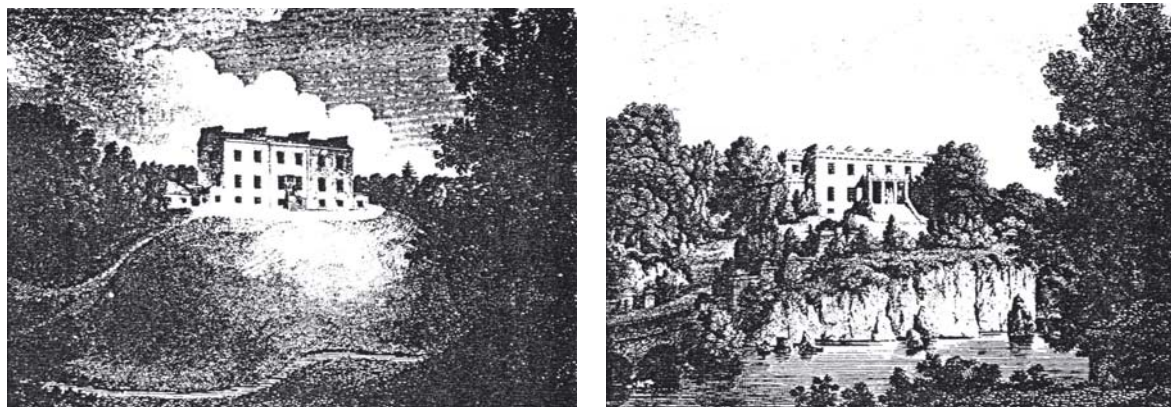
Neogotika je doživela hitro uveljavitev in širjenje po Evropi ter ZDA. Bussagli (2006) izpostavlja, da neogotika močan odmev po svetu v večini dolguje slogovnemu izboru ene od največjih sil tega časa, ki je doprinesla k potrditvi neogotike, kot prehodnega sloga od neoklasicizma. To je bila leta 1835 sprejeta odločitev angleške vlade, da sedež Parlamenta obnovi in zgradi novo Vladno palačo v neogotskem slogu. Neogotika je imela veliko uspeha tudi v Avstriji, Nemčiji in Italiji. Po njenem vzoru so v Nemčiji v 20. stoletju zgradili kraljeve gradove. V Italiji so v tem slogu zgradili mnogo gradov in letnih dvorcev, kot tudi mostove, mestne palače in cerkve.

5 OBDOBJE ROMANTIKE V VRTNI UMETNOSTI

5.1 RAZMERJE MED ANGLEŠKIM KRAJINSKIM SLOGOM IN PITORESKNIM SLOGOM

Vzporedno z razvojem in uveljavljanjem romantike v slikarstvu, glasbi, literaturi in arhitekturi, se je v vrtni umetnosti pojavilo krajinsko gibanje, ki časovno sicer sovпада z obdobjem predromantike. Angleški krajinski slog*, ki je bil izraz krajinskega gibanja v Angliji, predstavlja osnovo, iz katere se je kot ena od vej razvil pitoreskni ali slikoviti slog. Ogrin (1993) navaja, da se je pitoreskni je pojavil kot kritika Prica, Knighta in Gilpina na račun Brownovega purističnega sloga in njegovih poenostavljenih, izčiščenih krajin. Očitali so mu enoličnost zasnov ter se hkrati zavzemali za slikovito, divjo krajino. Tako se je po Ogrinovem mnenju razvila ideologija romantične divje krajine, kakor jo je zvečine doživljala celinska Evropa. Vendar pa Brownova dela vseeno predstavljajo osnovni tip krajine, v katero so bili vneseni posamezni strukturni členi, značilni za pitoreskni slog.

Razlagalci obdobja pitoreskne estetike teh dveh slogov med seboj sploh ne ločujejo. Trdijo, da so bile tudi Brownove krajine, kot najbolj čisti primer krajinskega sloga, kljub svojim poenostavljenim kompozicijam in purizmu, že romantične. V vsakem primeru pa angleški krajinski slog predstavlja uvod v pitoreskni slog in je pravzaprav bil tisti, ki je storil največji korak proč od toge geometrije baroka. Lahko bi rekli, da je bil pitoreskni slog le še nadaljnje stopnjevanje angleškega krajinskega sloga, ki je tako iz baročne geometrije preko izčiščenih angleških parkov prešel v praktično povsem divjo krajino.



Slika 8: J.C. Loudon: preureditev obstoječega parka po pitoreskni načelih (Hussey, 1967: 87)

* Za angleški krajinski slog oz. angleško krajinsko gibanje je značilen upor proti strogi geometriji baroka in ustvarjanje parkov z nežno vzvalovanim reliefom, vijugastimi potmi, potoki in obalami jezer ter drevesi sajenimi v gručah.

5.2 NASTANEK ANGLEŠKEGA KRAJINSKEGA VRTA

O dejanskem pojavu pravega krajinskega vrta* smo precej dobro seznanjeni. Lang (1974) poudarja, da pravzaprav ni mogoče dvomiti, da je krajinski vrt ustvaril William Kent. Pri tej trditvi se opira na dokument iz tistega časa, ki omenja Kenta in podaja precej natančen datum. »Leta 1734, je Sir Thomas Robinson napisal svojemu tastu Lordu Carlisleu sledeče: 'V vrtnarjenju se je pravkar pojavil nov okus, ki je bil zelo uspešno prakticiran v Prinčevem vrtu v Richmondu. Po nazoru gospoda Kenta, ki pravi, da je treba vrtove načrtovati brez uporabe libele in linij, se je v Kraljestvu začelo splošno preoblikovanje nekaterih najpomembnejših vrtov. Ta metoda vrtnarjenja je bolj prijetna, saj ima vrt, ko je končan, videz čudovite narave in če mu nebi povedali, bi si človek lahko predstavljal, da umetnost ni imela nobene vloge pri dovrstitvi« (Lang, 1974: 25).

Precej dobro je mogoče tudi razložiti, kaj je krajinski vrt, saj je v različnih virih mogoče najti številne definicije krajinskega vrta, večinoma pa se le-te osredotočajo na razglede in oblikovano naravo, ki sicer ni več baročno toga vendar tudi še ne predstavlja divjine.

Profesor Nikolaus Pevsner (1956, cit. po Lang, 1974) je podal sledečo definicijo: »Angleški vrt...je asimetričen, neformalen, raznolik in sestavljen iz delov, kot so ribnik vijugaste oblike, vijugasta cesta ali pot, drevesa združena v skupine (*clumps*) in mehka trata (košena ali popasena od ovac), ki sega vse do francoskih oken hiše.«

Po tem takem, krajinski vrt ni le vrt z zavitimi potmi ali majhnimi potočki, ampak vrt z odprtimi polji, skupinami dreves in širokimi jasami, ki vodijo vse do hiše. Grajene vrtnne strukture so bistvenega pomena, delno skrite za drevesi, ki so pogosto eksotičnega izvora.

Oxfordov angleški slovar (2007) krajinski vrt identificira kot »krajino z razgledom«, npr. »pogled ali razgled na kuliso iz notranjosti dežele, ki jo je možno s pogledom zaobjeti iz ene točke,« ali v prenesenem pomenu, »pogled, razgled na nekaj, oddaljena krajina, perspektiva.« Očiten je poudarek na razgledu ali perspektivi.

Vendar pa je težje razložiti, zakaj je do nastanka krajinskega vrta sploh prišlo. To je bila tema številnih knjig in esejev, kljub temu pa številna vprašanja in nasprotja še vedno ostajajo nerazrešena. Tudi profesor Ogrin (1993) pravi, da predstavlja krajinski slog v Angliji 18. stoletja eno od najbolj kompleksnih področij v svetovni vrtni umetnosti, ki še vedno ni dobro raziskano. Prav tako za pojav, ki je tako močno vplival na spremembo načina gledanja naroda in podobo angleškega podeželja, velja, »da je lahko izšel le iz skupka številnih okoliščin in vzgibov« (Ogrin, 1993: 124), med katere naj bi spadale tudi naravne razmere in odpor proti francoskemu baroku.

Prav ta sinergija številnih okoliščin in vplivov je bila potrebna, da je prišlo do miselnega preskoka, katerega rezultat je bil nastanek angleškega krajinskega vrta.

* Angleški krajinski vrt ali angleški krajinski park je slog vrtnarjenja, ki se je pojavil v Angliji v začetku 18. st. in se razširil po celotni Evropi ter tako nadomestil bolj formalni, simetrični baročni vrt, ki je bil tekom 17. st. najbolj splošno uveljavljen slog vrtnarjenja v Evropi.

Omenjene naravne danosti oz. naravne razmere, kot jih imenuje Ogrin (1993), se nanašajo na izgled angleškega podeželja in so bile zagotovo pomemben dejavnik pri nastanku. Gilpin (1782, cit. po Hussey, 1967) je podal trditev, da Anglija z raznolikostjo svoje pitoreskne lepote prekaša večino držav. Njegovi razlogi za to trditev so bili razširjenost omejnikov iz živih mej, ki bogatijo krajino, prevladovanje hrastov nad drugimi drevesnimi vrstami, pogostost parkov, meglice v ozračju in veliko število gotskih ruševin.

Poleg tega je, poudarja Hussey (1967), nastanek angleškega krajinskega vrta neposredno povezan z razvojem pitoresknega načina opazovanja narave in cenitve krajine, le-ta pa je bila posledica krožnega potovanja, imenovanega Grand Tour. Krožno potovanje, ki je običajno zajemalo prečkanje Kanala, obisk Pariza, prehod preko Alp v Italijo vse do Neaplja, nato pa vrnitev v Anglijo preko Nemčije in Nizozemske, je pri aristokraciji postalo modno po izolaciji Anglije od preostale Evrope preko večjega dela sedemnajstega stoletja. Ne samo, da je prehod preko Alp in potovanje skozi Italijo vzbudilo precej zanimanja za krajino, saj so se angleški popotniki prvič srečali z novimi vrstami naravnih krajin, ampak se je v Italiji popotnik srečal tudi s krajinskim slikarstvom francoskih in italijanskih mojstrov.

Cenitev narave je bila zelo pozna pridobitev v razvoju zahodne miselnosti, razlog za zakasnitev pa je moč najti v materialnih in družbenih razmerah, ki so dolgo časa prevladovali v Evropi. Hussey (1967) izpostavlja, da je cenjenje naravne krajine tesno povezano z napredkom politične in materialne civilizacije, saj se je zahodni popotnik lahko začel z užitkom ozirati okrog sebe šele potem, ko je imel na voljo primerne ceste in je bil olajšan strahu pred ropom ali umorom, kadarkoli je šel skozi gozd. V zgodnejših obdobjih razvoja je, po Husseyevem mnenju, človek z radostjo opazoval in se posledično spominjal le uporabnega in koristnega – plodnih travnikov, cvetočih mest, vinogradov, mirnih vodnih tokov, mladih, osamljenih dreves. Že sam pogled na gore in skale je bil grozljiv, saj ga je spominjal na težavna potovanja in tatove. Gozd je podobno povezoval z divjimi zvermi in razbojniki, stara drevesa s škrti, morje z brodolomi.

Velik pomen pri razvoju pitoresknega načina gledanja Hussey (1967) pripisuje tudi vlogi naraščajoče ljubezni do narave, kot so jo izražali književniki in filozofi, saj je ustvarila ugodno klimo, v kateri je krajinski vrt nastal.

Lang pa navaja (Lang, 1974), da so kljub vsemu najbolj prevladujoče teorije, ki zavzemajo stališče, da je bil angleški krajinski vrt oblikovan po vzoru slik Clauda Lorraina, Gasparda ali Salvatorja Rose. V vrtnih ureditvah tega obdobja je mogoče najti določena kompozicijska načela ter stavbe, ki tako po arhitekturi (paladijanski in neogotski slog), kot tudi po načinu umeščanja v prostor, izkazujejo neposreden prenos značilnosti iz krajinskih slik. Lang kot primer izpostavlja Stourhead iz leta 1754, v katerem naj bi bilo mogoče najti posamezne značilnosti iz slik Clauda Lorraina. Prav tako naj bi bile prav krajinske slike omenjenih slikarjev ključne za razvoj pitoresknega načina gledanja.

Prav v krajinah pitoresknih slikarjev, ki so pogosto prikazovale sublimne in grozljive prizore, je moč videti, kako močno se je v obdobju pitoreskne estetike spremenil človeški nazor in odnos do krajine. Ljudje so bili zmožni te prizore sedaj opazovati z užitkom in so jih posledično iskali tudi v naravi, saj so se jim zdeli prijetno vznemirljivi. Po Burkovi

estetski teoriji naj bi vzpodbudili nagon samo-ohranjevanja ter bili posledično smatrani za sublimne.

Na koncu so se dela Clauda Lorraina tako tesno povezovala z estetsko kategorijo lepega, dela Salvatorja Rose pa z estetskim pojmom sublimnega, da sta njuni imeni postali okrajšava za opisovanje nekaterih vrst scen (Kante, 2009).



Slika 9: Claude Lorrain, Landscape with dancing figures, olje na platnu, 1648, Narodna galerija, London (Web gallery of art, 2009)



Slika 10: Salvator Rosa, Sketching the banditi, olje na platnu (Web gallery of art, 2009)

5.3 VLOGA DREVES V ROMANTIČNI KRAJINI

Kot je razvidno iz številnih opisov tistega časa, zelo pomemben element krajinskega prizorišča predstavljajo drevesa. Ta so lahko posamezno rastoča drevesa slikovite rasti ali drevesne gruče, ki se od Brownovih *clumps** razlikujejo po tem, da so razredčene in delujejo bolj zračno ter bolj slikovito, saj je kljub sajenju v skupine, razviden habitus vsakega posameznega drevesa.

Tako drevesa, kot tudi grmovnice in plezalke so bile smatrane za umetniška sredstva, gradiva za ustvarjanje, katerega poznavanje je bilo nujno potrebno za uspešno vrtno umetnost. Pri tem se je velik poudarek pripisoval karakterju in simboliki dreves ter njihovemu delovanju v prostoru (Kolšek, 1994).

Tudi Price je, kot navaja Allentuck (1974), posvečal drevesom veliko pozornost. Precejšen del njegovih zapisov je bil posvečen gojenju in obrezovanju drevja. Trdil je, da je bistvo velike umetnosti izboljševanja posestva v razporeditvi in gospodarjenju z drevesi. Zemlja je po njegovem mnenju preveč nerodna in okorna, da bi se človek z njo veliko ukvarjal. Vendar drevesa, ki se naenkrat odcepijo od zemeljske površine in se drzno vzdigujejo v zrak, imajo bolj močen in takojšen vpliv na oko, njihova lepota pa je sama po sebi dovršena in popolna. Morda je zaradi njihovega posedovanja raznolikosti in kompleksnosti v tako visoki stopnji očitno, da so drevesa skoraj neizogibno potrebna za romantični prizor.

Gilpin v svoji knjigi *Forest Scenery* (1791, cit. po Hussey, 1967) prav tako podaja koristne nasvete o pitoresknem upravljanju gozdnate krajine in obravnava vsako vrsto drevesa v luči pitoresknosti. Trdil je, da so drevesa, kot rod, najbolj sijajne in najlepše zemljine stvaritve, ker so tako dovršeno prilagojena za razvrstitev v krajini in za sprejemanje svetlobe in sence. V teoriji je izključeval produkte poškodb in razpadanja ter trdil, da brez oblike, svetlobe in ustreznega ravnotežja, nobeno drevo ne more imeti pitoreskne lepote. Vendar so bila pogosto ravno poškodovana in gnijoča drevesa izvrstni glavni viri pitoreskne lepote. Votla debla so se zdela vrtnarjem neprecenljiva za ospredja, izsušeni vrhovi dreves pa zelo uporabni za prekinitev neprekinjene črte. Zelo cenjeni so bili tudi viharniki**, še posebej »kadar se pred očesom razgrinja otožna goljava ali z ruševjem porasla krajina in so potrebne predstave o divjosti in osamelosti, kaj bi lahko bilo boljša spremljava, kot posušen hrast, raskav, poškodovan in ogolel, ki meče svoje oluščene, bele veje preko zbirajoče se črnine neke vstajajoče nevihte« (Hussey, 1967: 124). Tukaj se izkazuje neposredna povezava slikarstva z vrtnarstvom in dejanska želja po ustvarjanju prizorišč povsem po vzoru krajinskih slik. Iz enakih razlogov je bil zelo cenjen tudi bršljan s svojo zmožnostjo okraševanja in bogatenja ter zvite in grčaste korenine dreves, ki so izkazovale trdnost zasidranosti drevesa v tla.

* Angleški izraz *clump* pomeni skupino oz. gručo dreves iste vrste. Drevesa so sajena tako blizu skupaj, da habitus posameznega drevesa ni razviden. Takšen način sajenja dreves se je uporabljal v angleškem krajinskem slogu, kjer je bila glavna funkcija temnih drevesnih gruč ustvarjanje kontrasta s svetlo tratno ploskvijo.

** Viharnik je samotno drevo, ki v visokogorju kljubuje vetru, mrazu in snegu. Razvije se na ekstremnih rastiščih in ima značilno obliko zaradi krošnje, ki je prilagojena posebnim obremenitvam.

Ustvarjalci vrtov so posamezne drevesne vrste cenili glede na njihove pitoreskne značilnosti, torej uporabnosti za prikazovanje na slikah. Kot najbolj cenjeno drevo Hussey (1967) izpostavlja hrast, saj naj bi zelo dobro izpopolnjeval pastoralne oz. idilične prizore. Poleg hrasta so bili cenjeni še jesen, brest, bukev, kostanj in breza. Od iglavcev sta bila najbolj pogosto uporabljana libanonska cedra in rdeči bor, ki je v vrtovih nadomeščal pinije, pogosto upodobljene na krajinskih slikah.

Poleg tega je bilo pomembno mešanje avtohtonih drevesnih vrst s severnoameriškimi in drugimi tujerodnimi drevesi v oblikovanih gozdovih, v katerih so slikovite skupine dreves dopolnjevale grmovnice in ovijalke, kar naj bi vzbujalo vtis naravnosti (Kolšek, 1994).



Slika 11: Drevesa slikovite rasti ali poškodovana drevesa so bila eden glavnih elementov na slikah pitoresknih slikarjev in v krajinah pitoresknih vrtnarjev. Levo: Thomas Gainsborough, Beech trees in wood at Foxley, Whitworth Art Gallery, Manchester; Desno: Thomas Gainsborough, La Foret, Whitworth Art Gallery, Manchester (Allentuck, 1974: 73)

5.4 ROMANTIČNA VRTNA PRIZORIŠČA

V pregledu vrtno umetnosti so obravnavani predvsem vrtnarji, ki so s svojim ustvarjanjem v romantičnem oz. pitoresknem obdobju uvedli določene inovacije, ki so imele odmev še v poznejših delih in se izkazovale bodisi v javnih parkih bodisi v zasebnih vrtovih. Kot najbolj ključna vrtna arhitekta, ki sta smatrana za začetnika ustvarjanja vrtov v duhu angleškega krajinskega gibanja, sta William Kent in John Vanbrough.

John Vanbrugh na področju vrtno umetnosti izstopa kot izvirni inovator. Ta pomen mu pripisuje Uvedale Price, ki mu, ko so potekale razprave o načrtu za ureditev *Blenheima*, pripisuje izrek: »Poslati morate po krajinskega slikarja« (Hussey, 1967: 129). Čeprav je Kent prvi preskočil ograjo vrta in »uvidel, da je vsa narava vrt,« (Hussey, 1967: 130), je bila Vanbroughova nadomestitev ograje s ha-ha jarkom, tista, ki je omogočala ta preskok. Lang (1974) poudarja, da pregled njegovih številnih znamenitih del jasno dokazuje, da je bil prav on tisti, ki si je prvi zamislil približevanje vrtov slikanim krajinam, z jezeri, usmerjenimi pogledi, templji in gozdovi, sestavljenimi v celoto. Takšen primer je tudi *Castle Howard*, prostrana in odrski kulisi podobna arkadijska krajina, urejena skladno z značajem naravne krajine. Poleg slik je, kot navaja Lang, njegov slikovit navdih izviral tudi iz posplošenih predstav epske poezije. Za »naravni« slog angleške krajine, kot si jo je predstavljal, so značilne mehko oblikovane široke tratne jase, drevesne gruče, tektonske gmote gozdnega okvirja in valovita rečna struga, v katero je na ključne točke postavil arhitekturne simbolične elemente: Tempelj štirih vetrov, mavzolej, piramido, obeliske in paladijanski most.

Williamu Kentu so bila v preoblikovanje zaupana številna posestva, ki jih je obogatil z gručami dreves, vijugastimi potmi in rekami vijugastih oblik. Da bi povečal podobnost s krajinami Salvatorja Rose, je dal, kot navaja Hussey (1967), v *Kensingtonu* celo posaditi mrtva drevesa. Po Husseyevem mnenju so se Kentova načela v vrtovih izražala kot sledeče zaporedje novih in očarljivih prizorov, ki se odpirajo korak za korakom. Vendar njegove ponazoritve nimajo velike podobnosti s slikami ali naravo, katere posnemanje je zagovarjal. Kljub temu je bil zadosti prežet s stremljenjem k pitoreskosti, da je v svoje vrtove vključil številne modele rimskih in gotskih ruševin, s katerimi je zaključeval usmerjene poglede. Pri preureditvi posestva *Stowe* je stopnjeval naravno sproščenost zasnove in razvil njen slikovit značaj. Kompozicija je zgrajena kot vrsta značilnih krajinskih prizorišč, ki jih sestavljajo oblikovano zemljišče, voda, vegetacija in stavbne prvine. V divjo, fantastično krajino je umeščena paladijanska arhitektura oz. številne simbolične stavbe, kot so templji, obeliski, oboki in mostovi.

V času krajinskega gibanja so se znotraj angleškega krajinskega sloga oblikovale določene pod-smeri, ki so izražale raznolike pristope vrtnih arhitektov k oblikovanju obsežnih parkov.

5.4.1 Ferme ornee

Iznajdbo *ferme ornee** (polepšana kmetija), ki skladno s pitoreskno teorijo predstavlja utelešenje pastoralnega sloga, se pripisuje Philipu Southcotu, ki je v prizorišče poleg gruč dreves, vijugastih poti in rek ter številnih arhitekturnih prvin, vključil še same travnike in polja oz. celotno kmetijo. Njegovo resnično odkritje pa je bil, kot izpostavlja Hussey (1967), »pas« oz. »obroč«, ki ga je skupaj s krožno potjo napeljal okoli celotnega posestva, krog pa je bil popestren z gotskim templjem in menažerijo. Iz vijugastih poti so se odpirali bežni pogledi na travnike in plodna polja v središču posestva ter tako obiskovalca opominjali, da je še vedno na kmetiji. Na takšen način je v samo krajinsko prizorišče vključil celotno kmetijo, skupaj z njenimi polji, travniki in vinogradi. Brez vmešavanja v praktičnost in uporabnost je posestvo pretvoril v čudovito krajino. Ruralni značaj posestva *Woburn Farm* je še nadgradil z vijugasto reko in groto. Za popestritev, je ob krožni poti posadil značilne okrasne rastline iz podeželskih vrtov, kot so košeničice, vrtnice, španski bezgi, orlice in potonike.

Njegov načrt je privzel Shenstone, katerega najboljšo delo je, kot navaja Lang (1974), posestvo *Leasowes*. Načelo pri načrtovanju tega vrta je bilo, da potem, ko je bila zgradba ali drugi predmet videna iz njegovega ustreznega mesta, dostop do tega predmeta ne sme nikoli iti po isti poti, po kateri je potoval pogled. Hussey (1967) poudarja, da je bil tudi prvi, ki je uporabil izraz krajinski vrt in trdil, da se mu zdi vsak dober krajinski slikar tudi zelo primeren oblikovalec. Posledično podeželski prizor zanj ni mogel biti popoln, če se v njem ni nahajala neke vrste zgradba, pa naj bo to porušena zgradba ali koča.

Richard Mique in slikar Hubert Robert sta šla pri ustvarjanju idealizirane podeželske krajine še korak dlje od Southcota. V Malem Trianonu v Versaillesu sta namesto posamezne kmetije skladno s pitoreskno-romantičnimi načeli uredila celotno vas, imenovano *La Hameau*. Središče zasnove je veliko jezero, okrog katerega so razmeščene stavbe, ki posnemajo francoski podeželski arhitekturni slog: kmetija, kravji hlev, mlekarja, plesna dvorana v obliki skednja in vrsta napol lesenih, rustikalnih hiš s slamnatimi strehami, ki so obdane z zelenjavnimi vrtovi. Prizorišče ima, kot ocenjuje Hussey (1967), izgled vasi, ustvarjene skladno z načeli krajinskega slikarstva in primerne za postavitev na gledališkem odru. Avtorja sta od Southcota prevzela sistem krožnih poti, ki obiskovalca vodijo tako okrog jezera kot tudi okrog celotnega posestva in iz katerih se odpirajo vedno novi pogledi na premišljeno umeščene arhitekturne prvine. Podobno kot na *Woburn Farm* so tudi v Mali Trianon umeščene številne paladijske stavbe, mostovi ter grote. Tako prihaja do prepletanja ruralnega sloga s heroičnim oz. podeželske arhitekture z arkadijsko, kar v praksi predstavlja Addisonovo teorijo mešanja različnih slogov.

* Ferme ornee ali polepšana kmetija predstavlja podeželsko posestvo, na katerem so uresničene nekatere »krajinske izboljšave« ruralne posesti s prvinami krajinskega vrta oz. oblikovane krajine. Posestvo je urejeno delno zaradi estetskih razlogov, delno za kmetovanje; večinoma bolj namenjeno užitku, kot proizvodnji hrane. Raba: Ferme ornee je bil eden od načinov izražanja romantičnega gibanja 18. stoletja v vrtni umetnosti. V njej se delujoča kmetija, domače živali in naravna krajina združujejo z okrasnimi stavbami, grotami, kipi, klasičnimi paviljoni, tekočimi vodami, jezeri ter področji svetlobe in sence.



Slika 12: Primer *ferme ornée*, vasica La Hameau, Mali Trianon, Versailles

5.4.2 Brownov tip krajine

Številni vrtni ustvarjalci in teoretiki, ki so prišli za Brownom, so kritizirali njegov način ravnanja z zemljišči in smatrali, da predstavlja nasprotje pitoresknega. Kljub temu je treba izpostaviti, da je bil njegov način ustvarjanja krajin povezan s teorijo slikarstva, kot je bila takrat sprejeta. Hussey (1967) trdi, da je Brown poskušal ustvariti krajine, ki naj bi prebudile čustva s sredstvi za sprejemanje lepote, kot sta jih razvila Hogarth in Burke. Po Hogartovem principu naj bi oblikoval vse svoje poti, jezera in drevesne gmote v vijugastih linijah in dal zemljišču, ki ga je izboljšal, nežno valovito podobo, takšno, kot je v Burku vzbudila občutek lepote. Okrogle skupine dreves, ki jih je točkovno razporejal po krajini, naj bi imele »sublimnost okroglih oblik« in vse, kar je imelo obliko formalnih vrtov, teras, tisinih živih mej ali uporabnih stvari, kot npr. kuhinjski vrtovi, hlevi in celo dostopi do zadnjih vrat, je bilo odstranjeno ali prikrito, da ne bi oviralo čudovitih predstav, ki so jih ustvarjale nežno tekoče linije in valovita trata.

Hussey (1967) izpostavlja, da ga je veliko ljudi, katerih pogled na slikarstvo je bil literaren, vseeno smatralo za velikega slikarja. Ob upoštevanju, da sta Lorrain ali Poussin le vzela nekaj simbolov predstav, kot so skale za divjost, gozdiči za samotnost, potok za hlad, valovite črte za lepoto itd. ter jih združila v krajino, ki je potemtakem prebudila vse te predstave, potem je bil, kot navaja Hussey, na osnovi teh načel Brown resnično velik

slikar. Tudi Ogrin (1993) ga smatra za osrednjo osebnost krajinskega gibanja, njegov največji uspeh pa je bil, kot meni Ogrin, da je ustvaril skrajno poenostavljen in izčiščen kompozicijski slog. Resnični namen Brownovih načrtov je torej bil, da spodbudi predstave o enostavnosti in naravnosti.



Slika 13: Park Petworth, eno zgodnjih del Capability Browna in vzorčni primer rabe valovite črte (Ogrin, 1993: str. 156)

5.4.3 Vrt predstav

Thomas Whately je bil, kot navaja Lang (1974), eden glavnih zagovornikov in razlagalcev Brownovega načina ustvarjanja krajin. V svoji vnemi je Whately želel privzdigniti ne cvetlice ali drevesa, ampak »velike predstave ali zamisli o lepoti in raznolikosti« (Hussey, 1967: 155). Tako je smatral, da je bila funkcija vode v obliki jezera, da je prostrano, saj se »razum, ki se vedno rad razširja nad velikimi zamislimi, navduši tudi nad njegovo veličino« (Hussey, 1967: 156). Tudi pri ruševinah, se je Whately, bolj kot za njihov videz, zanimal za predstave, zgodovinske, moralne itd., ki jih je njihov videz vzbujal.

Pripisovanje simbolnih pomenov posameznim vrtnim elementom pa v osnovi izvira iz Azije. Kot navaja Hussey (1967), so Kitajci in Japonci tako v svojem vrtnarjenju, kot tudi v slikarstvu uspeli ustvarjati predstave krajine, v kateri je bilo vse, kar je nepomembno za to predstavo, odstranjeno. V svojih vrtovih so razvili strog simbolizem ter vsaki vrsti skale, rastline in kombinaciji predmetov pripisovali različne pomene, do stopnje, ki je bila veliko bolj kompleksna, kot so jo angleški občudovalci Clauda Lorraina ali Salvatorja Rose v svojih idealnih reprodukcijah uspeli dojeti.

* Izraz vrt predstav ali v izvirnem angleškem jeziku *garden of idea* se uporablja za opisovanje vrtov, nastalih v času angleškega krajinskega gibanja, katerih glavno načelo je bilo ustvarjanje krajin, zasnovanih na takšen način, da vznemirjajo čustva z ustvarjanjem predstav oz. idej.

Oznaka »kitajsko« je bila, kot navaja Hussey (1967), dana valu mode, ki je sledil Brownovemu prvemu uspehu. V teh okoliščinah se je uveljavil William Chambers, ki je dobil službo vrtnarja na posestvu *Kew*. Tako je bil nenadoma vržen v najbolj modno izbrano družbo, kjer je, kot v vseh modnih izbranih družbah, od umetnika, bolj kot vse drugo, zahtevana neobičajnost. Na posestvu *Kew* bi lahko naredil karkoli, razen posnemal Browna, ki je bil vrtnar na rivalski kraljevski opoziciji v Richmondu. Zatorej je izdelal sistem vrtnarjenja, ki je bil, kot je zagotovil družbi, pristni kitajski slog. Ker je kratek čas tudi bival na Kitajskem, nihče ni mogel oporekati njegovim idejam. Vztrajal je, da Kitajci uvrščajo svoje vrtove v tri ločene razrede: prijetne, grozljive in osupljive in skladno s temi načeli je tudi ustvarjal svoje vrtove.

Vendar na tej točki Hussey (1967) poudarja razliko med Brownovimi in Chambersovimi načeli ustvarjanja vrtov. Namesto predstav, ki jih je v svojih prizoriščih želel vzbujati Brown, je Chambers želel »vznemirjati razum z raznolikostjo nasprotujočih si strasti« (Hussey, 1967: 156). Kitajski vrt, za katerega se je zavzemal, je bil predstava vrta, dvignjena na višjo stopnjo. »Od prijetnih prizorišč, kjer so bili vsi najbolj veseli produkti rastlinskega sveta razmeščeni v vseh pitoreskni oblikah, je bil obiskovalec gnan h grozljivim ali presenetljivim prizoriščem, ki so bili dejansko raje izpeljani od Salvatorja Rose, kot od česarkoli iz Kitajske. V njem so ruševine gradov, palač, templjev in samostanov ali napol zakopani slavloloki zmage, med katerimi so stari, zvesti družinski služabniki preživeli preostanek življenja med grobnicami njihovih predhodnikov« (Chambers, 1772, cit. po Hussey, 1967: 158).

Čeprav se ta pretiravanja lahko zdijo neverjetna, so bila v vrtu predstav logična. Če naj bi vrt vzbujal čustva s predstavo in ne s pitoresknim učinkom, bo, kot poudarja Hussey (1967), rezultat v smislu predstave neizogibno »zabavišni park«.

5.4.4 Impresionistični vrt

Pitoreskni način opazovanja narave je, kot navaja Hussey (1967), vodil k abstraktnemu presojanju barve in svetlobe, ki je v slikarstvu zaznamovalo delo Turnerja in Constabla. Tudi v vrtnarstvu so razprave Uvedala Prica in Payna Knighta spodbudile podobno impresionistično ukvarjanje z vizualnimi kakovostmi rastlin, popolnoma ločeno od njihove botanične redkosti ali predstav, ki bi jih njihovo združevanje lahko ustvarilo. Impresionistični vrt, kot so si ga zamišljali Price, Knight in Repton, je, kot meni Hussey, predstavljal odpor proti vrtu predstav, ki so ga zagovarjali Brown, Whatley in Chambers. Vendar pa so imeli tudi Price, Knight in Repton različne predstave o tem, kaj je za impresionistični vrt bistveno in kako v takšnem vrtu ustvarjati impresionistične učinke. Kljub temu so se vsi trije strinjali, da imajo slike za vrtnarje precejšnjo vrednost.

Hussey (1967) pri opisovanju Reptonovega načina ustvarjanja vrtov navaja, da je Repton v praksi spoznal, da je med slikarstvom in vrtnarjenjem manj zveze, kot je prvotno verjel. Stare krajinske slike naj bi Repton tako uporabljal zgolj za oblikovanje svojih predstav o tem, kakšen bi bil lahko »resničen značaj« nekega kraja. Ko je ta vtis dobil, si je prizadeval, da bi zemljišče, ki ga je izboljševal, ustvaril po tej predstavi vendar čim bolj skladno z drugimi potrebami vrta, kot si jih je predstavljal: ličnost, prikladnost,

* Izraz impresionistični vrt se uporablja za opisovanje vrtov, nastalih v času angleškega krajinskega gibanja, v katerih je krajina urejena po vzoru prizorišč iz krajinskih slik. Skladno s tem so v vrtu uporabljene prvine, ki izhajajo iz krajinskih slik in s pomočjo katerih želi impresionistični vrt ustvarjati impresionistične učinke.

impresivnost, in do določene mere tudi hortikultura. Vrt, ki ga je na ta način ustvaril, poudarja Hussey, se v osnovi ni močno razlikoval od Brownovega.

Kljub določenim kritikam njegovega načina ustvarjanja vrtov, Repton v Združenih Državah smatrajo za enega od najbolj vnetih zagovornikov romanticizma in nekateri ameriški oblikovalci, kot je Olmsted, so svoja pravila oblikovanja razvijali blizu Reptonovih.

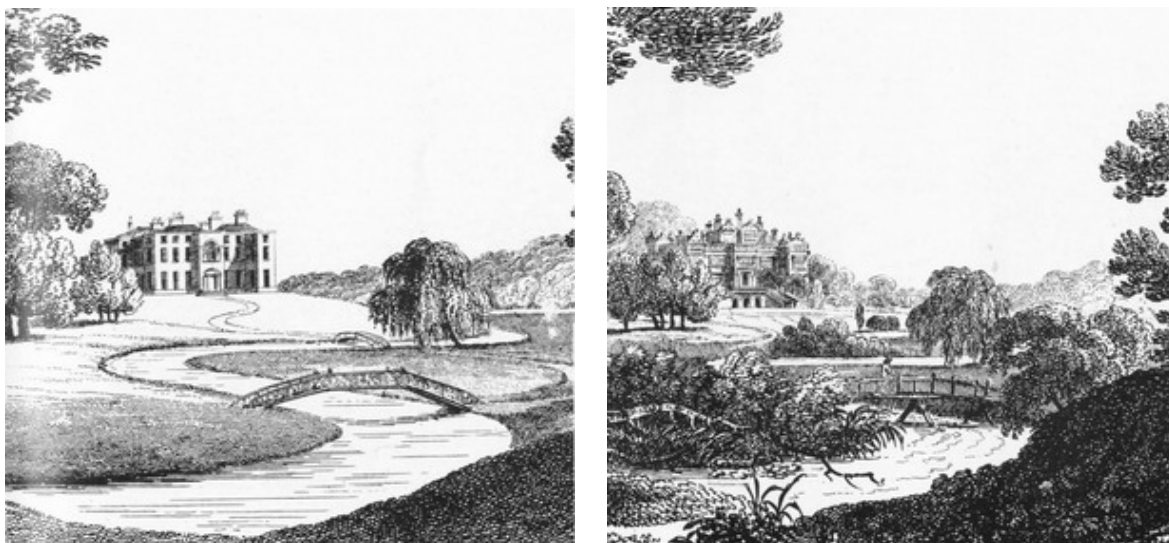
Hussey (1967) izpostavlja, da je bil Knight pri svojih izhodiščih, vsaj na začetku, povsem nasprotnega mišljenja, kot Repton. Ker naj bi, po Reptonovih načelih, vrtovi v najvišji možni meri posnemali kakovosti, ki so delale slike krajinskih slikarjev tako očarljive, bi morali biti tudi biti sestavljeni iz podobnih prizorišč in vsebovati podobne elemente. Zgledujoč se neposredno po slikah je pretiran pomen pripisoval »ponarejenemu zanemarjanju.« Zagovarjal je, da mora biti ospredje, namesto na Brownovi kratko postrženi trati in peščeni poti, oblikovano po vzoru ospredij, ki so uprizorjena na slikah. Preostali del posestva naj bi bil enako zvesto oblikovan po vzoru slik in »tri razdalje« naj bi bile enako strogo upoštewane, kot so upoštewane na slikah (Hussey, 1967: 183).

Price je po Husseyevem mnenju (Hussey, 1967) zavzel osrednji položaj. Medtem, ko se je od Repton razlikoval po tem, da si je za osnovni smoter zastavil ustvarjanje prizorišč po zgledu slik, v svojem zasledovanju vizualnih kakovosti ni šel tako daleč kot Knight. Medtem ko je Knight želel divjo zanemarjenost, ki naj bi zagotovila bogato lomljenje svetlobe, je Price priznal potrebo po ustvarjanju učinka bolj čisto. Vrtnarjenje zanj ni bilo, kot naj bi menil Knight, posnemanje dejanskih slik. Niti se ni ukvarjalo z reprodukcijo predstav in stvari, ki so izvirale iz slik, kar so zagovarjali Kent, Brown in njuni privrženci. Kljub temu so bile slike zanj ključnega pomena. Z njihovim opazovanjem je dobil osnovna kompozicijska načela in iz njih izpeljal občutek za barvo, svetlobo in senco. Kakovost, ki jo je med nujami prizorišča, slikanega ali zasajenega, postavil kot prvo, je bila, kot navaja Hussey, širina in učinek svetlobe in teme ter kopičenje senc. V svojih krajinah ni hotel nobenih kričečih barvnih nasprotij in nobenih oblik, ki bi bile v oči.

Pomemben nauk, ki ga je dal Price svojim sodobnikom, je bilo, kot poudarja Hussey (1967), preučevanje načel, ki so ustvarjali pitoreskne prizore, namesto detajlov. Med njimi je bila najpomembnejša kakovost »bogastva« v barvah in teksturah. Medtem, ko je ta ljubezen do razdrobljenih površin zgodnejše izboljševalce vodila k gradnji umetnih slapov, ruševin, grot in kolib ter vodila Knighta k temu, da je zagovarjal ospredje iz šipkov in skal, je Price uvidel, da je bil učinek, ne prisotnost teh predmetov tisti, ki je dal prizorišču to, kar je potrebovalo. In po Husseyevem mnenju je njihovo kakovost »kompleksnosti« treba prevesti v umetnost.

Nasprotovanje Brownu se je najbolj učinkovito pokazalo v oživitvi formalnega vrta okrog hiše. Knight je bil prvi, ki ga je vrnil v prejšnje stanje v vsej njegovi všečnosti. Vendar je bil njegov razlog za tako revolucionaren predlog čisto nasprotje tistemu, kar je navdihnilo krajinske arhitekta sledečih stoletij, ki uporabljajo formalni vrt kot ospredje za hišo. Knight je v formalnih vrtovih videl zadovoljivo ospredje pogledom iz hiše.

Kot najpomembnejša načela, ki jih je osnoval Price, Hussey (1967) navaja: delno prikritje pravilnosti s plezalkami, grmovnicami in bršljanom; kontrast med kamnom in vegetacijo; razkošje svetlob in senc. Kot poudarja Hussey, so bile to osnovne stvari pitoresknega, ki jih je najlažje zagotavljati na formalno oblikovanem arhitekturnem vrtu*. V arhitekturnem vrtu se morajo po njegovem mnenju nahajati balustrade, urne, stopnice in tlak – dokončnih, določenih oblik, preko katerih je lahko vržen lahek plašč plezalk. Price je trdil tudi, da se umetnosti v vrtovih ni potrebno skrivati. »V starih vrtovih je morala biti umetnost očitna in njen namen je bil, da je sama zase, ne pod krinko narave, zbujala občudovanje. Razkošje, učinek in skladnost z obdajajočimi umetnimi predmeti je bilo tisto, kar so načrtovalci in dekoraterji tistih vrtov želeli doseči« (Price, 1794, cit. po Hussey, 1967: 180).



Slika 14: Knightova pretvorba vrta predstav v impresionistični vrt (Hussey, 1967: 1, 3)

Naukom ustvarjanja romantičnih prizorišč z upoštevanjem načel impresionističnega vrta so sledili številni vrtnarji tako v Angliji, kot tudi na celinski Evropi. Med najpomembnejše ureditve je prav gotovo treba šteti *Stourhead*, vrt v *Muskau* in *Biddulph Grange*, saj so ustvarjalci teh vrtov sledili pitoresknim načelom vendar hkrati vnesli določene novosti.

Pri opisovanju *Stourheada* Henryja Hoare, McCarthy (1974) poudarja izredno pitoreskno krajino oz. zgoščeno podobo idealne slikovite krajine, ki je osmišljena z alegoričnimi arhitekturnimi in kiparskimi prvini iz antičnega sveta. Jedro zasnove je jezero, program pa se razvija po obrobju jezera, kar nakazuje na vzporednice s kitajsko-japonskimi ureditvami. Vendar pa se tu podobnost z azijskimi vrtovi konča, saj so v *Stourhead* vključene grajene prvine v neopaladijskem slogu kot na primer most in Apolonov tempelj ter grota in podeželska kočica v gotskem slogu.

Jellicoe G in Jellicoe S (2000) navajata, da je Princ von Pueckler-Muskau pri načrtovanju vrta v *Muskau* uporabil pitoreskna načela Browna, Reptona in Loudona. Vendar bi morala, po njegovem mnenju, oblikovana pitoreskna krajina vsebovati vse značilne dejavnosti in način življenja podeželskega prostora ter tako raje postati živeče bistvo, kot pa iluzija. V teh načelih se razlikuje od razmišljanja Richarda Miqua, ki si je za glavni cilj pri oblikovanju Malega Tianona postavil predvsem estetski videz. Tako *Muskau* »stoji na

* Izraz arhitekturni oz. arhitektonski vrt se je prvotno uporabljalo za formalno oblikovan vrt, umeščen v neposredno bližino dvorca. Najpogosteje je bil takšen vrt ograjen oz. obdan z visokim zidom ali živo mejo.

sredini med *ferme ornee* in modernim, razumskim krajinskim načrtovanjem« (Jellicoe G in Jellicoe S, 2000: 47). Kljub prvenstveni uporabnosti posestva, je von Pueckler-Muskau z izključno krajinskimi prvinami skušal doseči kar seda slikovite učinke, pri čemer so mu pomagale tudi naravne danosti območja, ki ga je preoblikoval in je vsebovalo številne hribe in soteske. Za povečanje pitoresknosti je ustvaril romantično kaskado in vključil številne majhne zgradbe, ki so imele izključno dekorativni pomen.

Tako Hussey (1967), kot tudi Jellicoe G in Jellicoe S (2000) navajajo, da enega najbolj izrednih in inovativnih angleških vrtov 19. stoletja predstavlja *Biddulph Grange* Jamesa Batemana. Celotna in urejena kompozicija vrta združuje različne krajine, filozofije in sloge v eno celoto. Ustvarjenih je več pitoreskni prizorišč, ki naj bi preskrbela raznolikost pogojev, ki so bila potrebna za gojenje širokega niza raznolikih rastlin. Vrt je vključeval vrt rododendronov, sotesko, egipčansko dvorišče, cheshirsko kočo, kitajski vrt, lipov drevored, arboretum iglavcev in »štorišče«, območje starih grčavih hrastovih štorov, med katerimi so bile zasajene gozdne rastline. Vrtovi v različnih slogih so bili med seboj ločeni z nizi miniaturnih gora, izdelanih iz prsti in močno zasajeni (Jellicoe G in Jellicoe S, 2000). Takšna oblika vrta je bila prilagojena modnemu ustvarjanju zbirk tujerodnih rastlin, ki so v Anglijo pritekale iz celotnega sveta.

6 ZNAČILNOSTI ROMANTIČNE VRTNE UMETNOSTI

6.1 GLAVNE ZNAČILNOSTI ANGLEŠKEGA KRAJINSKEGA SLOGA IN PITORESKNEGA SLOGA

Angleški krajinski slog

- zavite poti, potoki, ribniki vijugaste oblike, mehka trata, odprta polja, skupine dreves, široke jase, gmote gozdnega okvirja
- tekoče linije, popolna izenačenost in poenotenost površine
- templji, ruševine, obeliski, piramide in druge arhitekturne oblike
- grajene vrtno strukture, delno zakrite za drevesi, ki so pogosto eksotičnega izvora; to so slavoloki, klasični in gotski templji, paviljoni, poganska svetišča, kipi
- reke, potoki ali padajoča voda (kaskade, slapovi)
- sajenje dreves v okrogle gruče
- ustvarjanje vrtov, ki imajo videz čudovite narave

Pitoreskni slog

- nepredvidljive in raztrgane linije ter razdrobljene površine
- grobost oz. robatost in nepričakovana sprememba, združeni v nepravilnost
- delno prikrivanje, ki vzbuja in ohranja radovednost
- raznolikost oblik, barv in odtenkov
- izmenjavanje svetlobe in sence
- kopičenje neenakega in vsaj navidezno nepravilnih oblik ter kompleksnost njihove razmestitve
- razdrobljeno ospredje, variirajoče linije
- ustvarjanje napetosti (nasprotij) med naključjem in redom, med čustvenostjo in načeli
- borne koče in mlini v ruralnem slogu
- drevesa z videzom kompleksne rasti in divjosti
- redčenje in obrezovanje dreves in drevesnih gruč

6.2 TIPI ROMANTIČNIH KRAJIN

Ruralni slog

- osnovo predstavlja krajina v angleškem krajinskem slogu
- prikazovanje podeželskih krajin, raje prepuščenih spremenljivosti narave, kot kultiviranih
- idilični podeželski prizori
- preprosta narava, brez okrasja in brez umetnin, vendar z vso njeno privlačnostjo
- velik značaj pristnosti
- po teh načelih je ustvarjena *ferme ornee* (polepšana kmetija) – podeželsko posestvo, okrašeno z namigi na Arkadijo
- posnemanje arkadijske krajine, pastoralnega raja
- Arkadija – antični podeželski ideal, idilična vizija neokrnjene divjine
- glavna tema arkadijske krajine je arkadijski mit, ki vsebuje simbole sreče, ljubezni in tragedije smrti

Heroični slog

- idealno sestavljena krajina
- kompozicija objektov, ki črpajo tako iz umetnosti, kot iz narave vse, kar je sublimno in nenavadno v kateremkoli od obeh
- ustvarjanje povsem prijetnih in presenetljivih situacij oz. prizorov
- edine zgradbe so templji, piramide, starodavna grobišča, oltarji posvečeni božanstvom, hiše namenjene užitku...
- klasične prvine, templji, spomeniki

6.3 POJMI

Pojmi, ki izvirajo iz drugih področij romantične umetnosti in so dobili odmev v vrtni umetnosti:

- divjost in silovitost
- dramatična slikovitost
- raznolikost in kompleksnost
- pomaknjenost v daljavo, skrivnostnost
- irealizem, iluzionizem
- mistika in poetičnost
- beg v utopijo, k naravi
- nenavadne, skrivnostne, poetične strani življenja, narave, krajine, doživljanja
- radovednost, ki ne sprošča, niti silovito ne napreza čutil, vendar jih z aktivnim vznemirjanjem vseskozi ohranja v napetosti
- lepota (nežnost, mehkost, postopno spreminjanje, prijetnost), sublimnost (prostranost, skrivnostnost, silovitost, neskončnost), pitoresknost (nepričakovana sprememba, vzbujanje aktivne radovednosti)
- dramatičnost, skrivnostnost, fantazija
- ideologija
- nerazločnost, neskončnost

6.4 PROSTORSKI ELEMENTI IN PROSTORSKE ZNAČILNOSTI

Prostorski elementi:

Rastlinske prvine

- posamezna drevesa

- gozdovi

- grmovnice

- cvetlice

- trata

Relief

- soteske

- doline

- pečine

- brežine

- polja

- jase

- površine

- zemljišče

Vodni elementi

- potoki in reke

- vodni kanali

- padajoča voda

- jezera in ribniki

Grajene prvine

- ruševine

- slavoloki zmage

Prostorske značilnosti:

- poškodovana ali grčava, gnijoča drevesa, drevesa s posušenimi vrhovi

- viharniki

- drevesa z divjim videzom

- slikovite drevesne vrste in drevesa eksotičnega izvora

- sajena posamično ali v skupinah

- divji, mračni

- pogosto eksotičnega izvora, značilne za angleške podeželske vrtove

- v skupinah ali po naravnem vzoru raztresene v preko jas ali po bregovih

- plezalke in cvetlice iz starih italijanskih in angleških vrtov ob kočah

- mehka, izenačena, valovita tratna površina

- divje, skalnate

- obdelane

- divje

- peščene

- odprta

- široke jase z mehko, valovito trato

- popolnoma izenačene in poenotene

- grobe, hrapave

- nežno, valovito oblikovano, tekoče linije

- vijugasti, linija lepote

- obloženi oz. obzidani s kamnom

- peneči slapovi v skalovju, kaskade

- vijugaste oblike, obala oblikovana skladno s Hogarthovo linijo lepote oziroma po vzoru azijskih vrtov

- rimske in gotske

- ruševine cerkva, gradov, palač, templjev, samostanov, spomenikov

- postavljeni tako, da uokvirjajo pogled ali napol zakopani

- stavbe
 - delno naseljene in delno porušene stavbe
 - paladijanske, gotske in neogotske stavbe
 - borne koče, kmečke hiše, *cottages ornes*^{*}, vodni mlini, mlini na veter
- templji
 - klasični in gotski
 - postavljeni ob vodnem ali gozdnem robu
- obeliski, piramide, paviljoni- postavljeni na vrhu brežin, ob vodnem ali gozdnem robu
- stebrišča
 - delno porušeni ionski stebri
- grobišča
 - starodavna
- svetišča
 - poganska
- oltarji
- kipi, skulpture
 - gotski in renesančni
- grote
 - s kapniki in vodnimi kaskadami ali slapovi
- mostovi
 - rustikalni in paladijanski

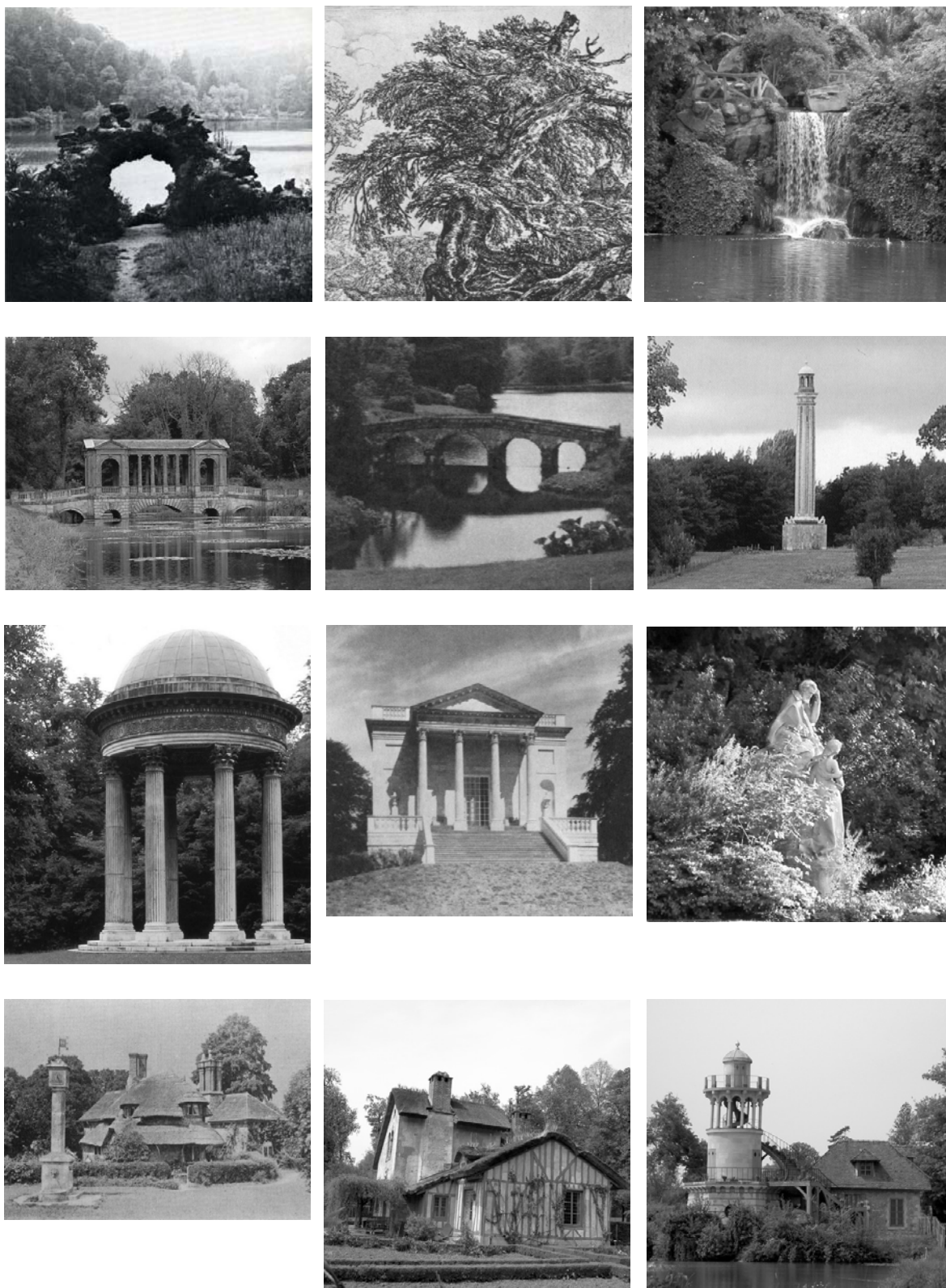
Poti

- poti
 - zavite, krožne
 - tekoče linije, linija lepote

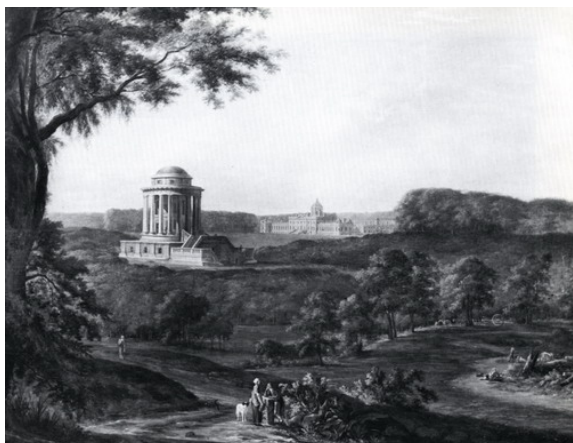
6.5 KOMPOZICIJSKA NAČELA

- zaporedno nizanje planov
- prizor razdeljen v tri dele: ozadje z gorami in jezeri, osrednji del z dolinami, gozdovi, rekami in ospredje s skalami, kaskadami, neravnimi tlemi, drevesi, ruševinami z bršljanom, gorskimi hudourniki, starimi bukvami, razklanimi kaskadami
- diagonalno raztezanje vodne površine, ki se zaključuje z mostom

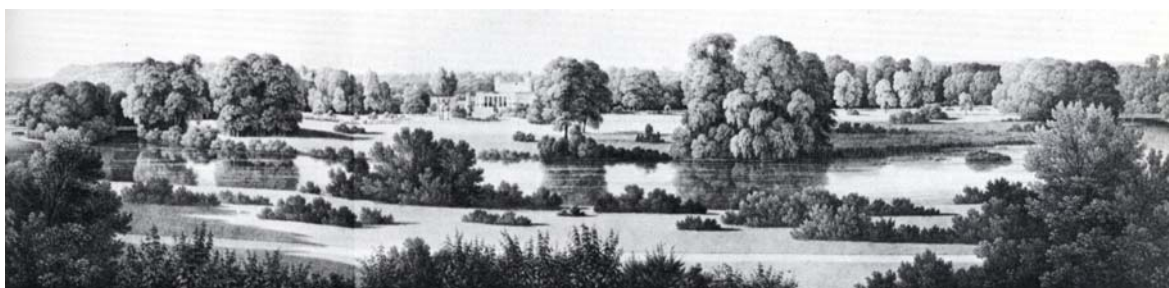
^{*} Cottage ornee je majhna, običajno asimetrično oblikovana stavba, ki vsebuje dovršene rustikalne sestavne dele. Uporablja se lahko kot okrasni element v parku, kot vrtna hišica ali za bivališče. Običajno se jo povezuje s pitoresknim slogom v Angliji.



Slika 15: Značilni prostorski elementi: grota, slikovito drevo, kaskada, paladijski most, okrasni steber, paviljon, tempelj, skulptura, *cottage orne*, okrasna zgradba. (Ogrin, 1993: 144, 148, 296; McCharty, 1974: 23, 38, 72; Hussey, 1967: 181)



Slika 16: Značilna romantična prizorišča: Castle Howard, kot ga je skladno s pitoreskimi načeli naslikal Hendrik de Cort prikazuje mavzolej, Tempelj štirih vetrov in dvorec (zgoraj levo). Fotografija dejanskega stanja prikazuje krajino, ki je bliže »brownovski«, kot pitoreskni krajini (spodaj levo). Stourhead, pogled na Panteon ob jezeru, obdan z eksotičnimi drevesi, ki ga delno zakrivajo (zgoraj desno). Značilni, nekoliko bolj oddaljeni pogled na Panteon s tratnim mostom v ospredju prikazuje idealno sestavljeno pitoreskno krajino (spodaj desno). (Jellicoe G in Jellicoe S, 2000: 235; Lang, 1974: 25; Ogrin, 1993: 145, 146)



Slika 17: Pitoreskna načela so se iz Anglije hitro prenesla v Evropo vendar je oblikovanje po pitoreskni načelih svoj vrhunec doživelo predvsem v obdobju romantike. Prince von Pückler-Muskau je svoj vrt v Muskau načrtoval skladno z načeli, ki so jih razvili Brown, Repton in Loudon. (Jellicoe G in Jellicoe S, 2000: 253)

6.6 PRENOS ROMANTIČNO-PITORESKNIH NAČEL

Predvsem v obliki javnih parkov, ki so nastajali po Evropi in Ameriki, se je krajinsko oblikovanje v romantičnem slogu izražalo še preko celotnega 19. stoletja. V tem času so nastali številni javni mestni parki, ki posedujejo načela, elemente in kompozicije, ki so značilni za romantično-pitoreskni slog. Ti parki so imeli za osnovo vedno angleški krajinski slog oz. Brownov tip krajine, v katerega so bili vključeni številni elementi tako angleškega krajinskega, kot tudi pitoresknega sloga. Tako so tudi javni parki s prenosom teh značilnosti dobili romantičen značaj.

Drugi način prenosa romantike v vrtni umetnosti pa se je izvedel predvsem pojmovno. Šlo je za prenos tako pitoreskni načel, kot tudi elementov, ki so pitoreskne učinke ustvarjali, v zasebne vrtove ob hišah. Kontrast med naravnim in grajenim, izmenjavanje svetlobe in senc, izobilje barv, tekstur in odtenkov, kontrast med svetlo tratno ploskvijo in temno drevesno gručo, slikovitost pitoreskni dreves, razdrobljene površine, itd. so svoje utelešenje našli v vrtovih, ki so v drugi polovici 19. stoletja in na začetku 20. stoletja nastajali v Angliji.

7 ROMANTIČNI JAVNI PARKI 19. STOLETJA

7.1 TIPI JAVNIH PARKOV GLEDE NA NASTANEK

V splošnem je javne parke po nastanku mogoče razdeliti v dva glavna tipa (Jellicoe G in sod., 2001):

1. javni parki kot odprti prostori, ki so postali dostopni javnosti, običajno kot znamenje dobre volje s strani vladarjev oz. aristokracije, kot javne promenade
2. pravi javni park, odprt prostor, ki po zakonu pripada javnosti in je opremljen tako, da lahko zadovolji potrebam novih industrijskih mest

7.1.1 Javne promenade

Javne promenade so se od obeh tipov parkov pojavile prve. Že leta 1649 je bil za potrebe javnosti odprt Tiergarten v Berlinu, ki je bil namenjen »pohajkovanju iz užitka« (Jellicoe G in sod., 2001: 150). Podobna zgodnja primera, kjer je bilo zemljišče načrtovano ali preoblikovano tako, da je omogočalo prijetno sprehajanje, sta bila Moorfields v Londonu in Chamars v Besanconu v Franciji.

Javne promenade so že konec 17. stoletja postale nekaj povsem običajnega. V sredini 18. stoletja so postale pomemben sestavni člen mestnih načrtov. Po revoluciji leta 1789, so se kot javne promenade pričeli uporabljati parki, ki so predhodno pripadali aristokraciji ali cerkvi.

7.1.2 Pravi javni parki

Jellicoe G in sod. (2001) kot prvega glavnega zagovornika javnega parka navajajo J.C. Loudona, ki se je s tem vprašanjem začel ukvarjati v 20 letih 19. stoletja. Z ozirom na promenade, ki so jih načrtovali v številnih evropskih mestih, kot npr. Englischer Garten v Münchnu, je menil, da jih je kontinentalna Evropa na tem področju vrtnarjenja do tedaj prekašala. Edina parka v Britaniji, ki sta bila namenjena jahanju, sta bila Hyde Park v Londonu in The Meadows pri Edinburgu. Vrtovi ugodja iz 18. stoletja so še vedno obstajali, vendar niso bili dostopni javnosti, saj je bilo treba za njihov obisk plačevati prispevke. V Londonu sta bila Hyde Park in Richmond Park odprta javnosti, Regent Park pa je bil namenjen jahačem, saj v njem ni bilo niti zavetja niti klopi za sprehajalce.

Loudon je kot kaže uporabljal izraze javni vrt, javni park in javna promenade nedosledno. Vendar je bil njihov skupen smoter manj prikazovati čudovito krajino, kot uživati na zraku ter nemoteno pohajkovati po razsežnih območjih (Jellicoe G in sod., 2001). To je pomenilo določen odmik od pitoresknega sloga poznega 18. stoletja, ki ga je Loudon prakticiral na začetku svoje kariere ter označevalo dajanje prednosti geometrijskim zasnovam. Od tod izvira tudi nov slog zasaditev, imenovan *gardenesque*, za katerega je smatral, da je bolj primeren za javne parke od pitoresknega sloga.

Ob koncu 20. let 18. stoletja je javni park dobil razširjen pomen in postal eden od inštrumentov socialne reforme.

7.2 NOVONASTALI JAVNI PARKI 19. STOLETJA

7.2.1 Evropska celina

Francija

Skladno s socialnimi razmerami v Franciji, se je spektakularno urbanistično planiranje bolj usmerilo v povečevanje naroda, kot v povečevanje posameznega vladarja. Francosko nagnjenje k vsiljevanju klasičnega planiranja od zgoraj, ki je doseglo vrhunec pod Le Notrom, se je v velikem merilu nadaljevalo pod Cesarstvom. V Parizu so bile Elizejske Poljane in Slavolok zmage izraz cesarstva na svojem vrhuncu. Načrti barona Hausmanna iz sredine stoletja so postali pol-vojaški, namenjeni obvladovanju zločinskih tolp. Posledično je pravilnost razmestitve ulic kot zdravilo spodbudilo nastajanje sistema romantičnih parkov (Jellicoe G in sod., 2001).

Jellicoe G in sod. (2001) navajajo, da sta bila romantično in pitoreskno dva načina pobega iz napoleonskega racionalizma. Romanticizem je vodil v eksotično in oddaljeno (tako v času, kot v kraju) ter v sublimnost, katere izpolnitev je bila skoraj nemogoča.

Romantični nemir Francije 18. stoletja se je, kot navaja Ogrin (1993), najbolj neposredno utelesil v **Ermenonvillu**, vrtu markiza Girardina, ki naj bi se po zgradbi in rabi klasičnih prvin, templjev in spomenikov močno približal angleškim vrtovom iz tega časa. Kot drugega vplivnega oblikovalca na prelomu stoletij Ogrin navaja Gabriela Thouina, ki je predložil načrt za ureditev ogromnega krajinskega parka ob Versaillesu z idiličnimi podeželskimi prizorišči, vasicami ipd. Kot velikopotezno delo v novem slogu je ob koncu stoletja zaslovel **Mereville** s številnimi antičnimi ruševinami in nenavadnimi stavbami. To gibanje je s svojimi likovnimi sredstvi izdatno vplivalo na snovanje večjih mestnih parkov, zlasti v Parizu za časa Haussmannove dejavnosti v 19. stoletju. To dobro ponazarjajo novonastali parki iz tega obdobja, kot so Bois de Boulogne, Buttes-Chaumont in park Monceau, ki jih je po Ogrinovem mnenju treba videti kot vnanji izraz povečane družbene moči meščanskega razreda.

Park **Bois de Boulogne**, ki je bil prvotno gozd, namenjen lovu, je bil leta 1852 preoblikovan v angleškem pitoresknem slogu. Park, velik skoraj 900 hektarov, je bil prvotno kraljevski gozd. Po bogati zgodovini, v kateri se je podoba parka precej spreminjala, je Napoleon III leta 1852 park predal mestu Pariz za potrebe druženja in rekreacije meščanov. Pod Haussmannom, Alphandom in njuno ekipo je park dobil svojo današnjo podobo. Zid, ki je obdajal park, je bil zrušen, park je bil razširjen tako, da je na zahodu segel vse do Sene. Zemljo iz poglobitve so uporabili za izdelavo hriba Butte Mortemart. Gmote skal so uporabili, še zlasti poleg velike kaskade v Longchampu, da so razgibali teren, ki je bil večinoma povsem raven. Dodatno so bile zasajene številne drevesne vrste, združene v gruče tako, da so vmes ostale odprte jase in usmerjeni razgledi. »Kljub številnim dodatkom v sodobnem času, park ostaja dober primer francoske prikrititve angleškega krajinskega sloga tistega obdobja za oblikovanje mestnega parka« (Jellicoe G in sod., 2001: 187). Park vsebuje več jezer z otoki, odprte tratne jase, obdane z gozdovi, ki jih sestavljajo buke, lipe, cedre, kostanji, bresti in sekvoje. Slap oz. skalnata kaskada, ki povezuje zgornje in spodnje jezero, z eksotično drevnino delno zakrit paviljon

v neopaladijanskem slogu na vrhu otoka in številna pitoreskna prizorišča namigujejo na romantične angleške vrtove poznega 18. stoletja.

Parc des Buttes-Chaumont je bil leta 1863 ustvarjen v kamnolomu apnenca, ki so ga kasneje uporabljali kot smetišče. Krajina je tako dramatična in silovita, da izključuje mestno okolje in vpije železniško progo, ki jo prebada. Park, ki se nahaja na zelo hribovitem terenu, predstavlja enega najbolj pitoreskni parkov v Parizu. Na najnižjem delu, jezero obdaja šilasto skalo, visoko 50 metrov, na vrhu katere se nahaja okrogel tempelj, ki spominja na Tivoli. Kaskada pada približno 30 metrov globoko v groto. »Umetno ustvarjene značilnosti pa se precej dobro zlivajo z naravnim videzom zemljišča« (Jellicoe G in sod., 2001: 160). Poleg tega se v parku nahajajo pečine, mostovi, grota s slapom, paviljon v korintskem slogu, zasnovan po vzoru antičnega rimskega templja ter številna eksotična drevesa.

Louis Carrogis Carmontelle je park **Monceau** načrtoval kot poljavni park, ki naj bi služil tudi kot vrt zasebnim hišam, ki so ga obdajale. Park je oblikovan v angleškem slogu, z zavitimi potmi, jezeri in številnimi arhitekturnimi prvinami. Ob glavnem vhodu v park se nahaja rotunda, nadalje pa so bili v parku naključno razpostavljeni kipi znanih francoskih osebnosti ter zbirka pomanjšanih arhitekturnih znamenitosti: egipčanska piramida, kitajska trdnjava in napol porušeno korintsko stebrišče.

Nemčija

Ogrin (1993) navaja, da so se sočasno z zrelim barokom tudi v Nemčiji sredi 18. stoletja pričele oblikovati prvine, ki so napovedovale novo občutljivost in odmik od toge baročne geometrije. Kot znanilce teh sprememb Ogrin navaja Sanssouci, Schwetzingen, bayreuthski Eremitage in Veitschoechheim, ki tako po svoji vsebinski naravnosti kot tudi po oblikovnih značilnostih opredeljujejo obdobje nemškega rokokoja. V njem so se začele uveljavljati vsebinske prvine brezskrbnosti in umika v samoto, ki so terjale tudi ustrezna prostorska obeležja, bližnja nepravilni, naravni zgradbi, tako da je bil prehod v novo obdobje krajinskega sloga v Nemčiji vsaj delno postopen.

Romantično obdobje v Nemčiji je bilo neposredno povezano s prebujanjem narodnostne zavesti in spremljevalec tega gibanja je bilo, kot navaja Ogrin (1993), tudi oživljanje preteklosti, narodnega bajeslovja in ljudskega izročila, v katerih so naravne prvine, gaji in domača pristna narava, vselej igrali pomembno vlogo. Krajinski slog je bil temu zelo blizu.

Razmah krajinskega sloga v Nemčiji je, kot navaja Ogrin (1993), povezan z von Sckellom, ki je zapustil vrsto zelo pomembnih del. V **Schwetzingenu** je od 1777 dalje uredil na robu baročnega vrta krajinski del z jasami, jezerom, ruševinami in eksotičnimi stavbami. Kot njegovo najbolj edinstveno delo pa Ogrin izpostavlja **Angleški vrt** v Münchnu, ki ga opisuje kot velikopotezno krajinsko kompozicijo sredi mesta. S tem prvim velikim javnim parkom na evropski celini naj bi von Sckell dal prvinski prispevek h krajinskemu in urbanističnemu planiranju. Z uporabo naravnega poteka rečnih strug in domorodnih rastlin je ustvaril tipičen krajinski park, ki ni imel nobene izrecne zveze z gradom ali katerokoli drugo stavbo. Tako je po Ogrinovem mnenju tudi München, podobno kot Pariz, svoj klasicizem uravnotežil s parkom v angleškem krajinskem slogu.

7.2.2 Britansko otočje

Hiter razvoj industrije je močno povečal število prebivalcev v mestih. Novi industrijski čas pooseblja, kot navajata Jellicoe G in Jellicoe S (2000), Joseph Paxton, vrtnar, inženir, načrtovalec, ekonomist in urednik. Leta 1843 je, kot odgovor na zahteve po parkih v industrijskih mestih, izdelal načrt za **Birkenhead Park**, kot združen projekt predmestja in odprtega prostora, prvega ki naj bi bil ustvarjen iz javnih sredstev in ki naj bi bil v lasti javnosti same. Jellicoe G in Jellicoe S izpostavljata, da je bil tako prav Birkenhead Park prvi načrtovani javni park. Ker v njem ni bilo graščine in zatorej ni imel sredinske točke, so bili razgledi naključni, dovozi pa so bili lahko izvedeni po obrobju parka. Model odprtega prostora krajine je bil v osnovi tradicionalen, vodne krajine pa namigujejo na nove vplive iz Japonske. Pri oblikovanju je Paxton uporabil številna pitoreskna načela in elemente ter izrabil naravne danosti. Okrog dveh jezer z valovitima obalama, je ustvaril dve glavni privlačni območji, z otokoma na jezerih pa preprečil, da bi obiskovalec lahko videl celotno vodno površino naenkrat. Tako je stopnjeval element presenečenja, kar je uporabil tudi pri oblikovanju omrežja poti, kjer je križišča poti gosto zasadil in tako prikril nadaljnji potek.

»Načela prepletanja klasičnega in romantičnega, ki jih je oblikoval Repton, so se razvijala in dosegla višek v Regent's Parku« (Jellicoe G in Jellicoe S, 2000: 157). **Regent's Park** v Londonu, nekoč del kraljevega lovišča, je pred letom 1811 sestajal večinoma iz polj in pašnikov. Nato je Nash za Princa Regenta osnoval dovršen arhitekturni kompleks, ki je obdajal park in ga preko Portland Place in Regent Street povezoval s St James's Park. Stavbe v obliki vil in obdajajočih teras so bile izredno povezane s krajino. Park je bil razvit v pristnem viktorijanskem slogu s svojo zmesjo poti, cvetličnih vrtov, jezera, rekreacijskih površin in posebnih delov, kot sta botanični in zoološki vrt (Jellicoe G in Jellicoe S, 2000).

7.2.3 Združene Države Amerike

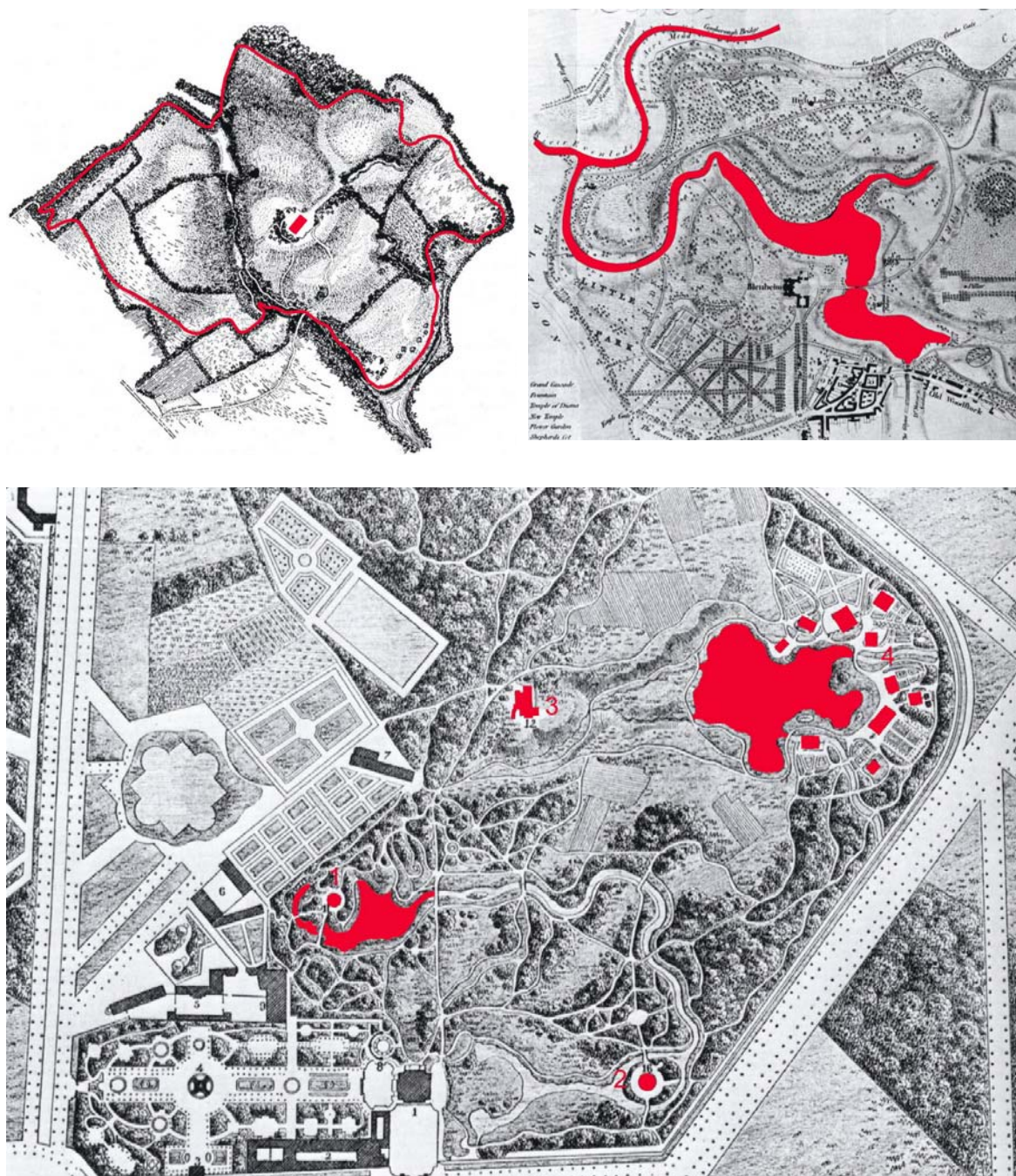
Angleški krajinski slog je dobil svoj odmev tudi v Združenih Državah Amerike. Pomemben prispevek h krajinskoarhitekturnemu ustvarjanju Jellicoe G in Jellicoe S (2000) pripisujeta Thomasu Jeffersonu, ki si je prizadeval postaviti temelje nacionalne krajinske umetnosti, ki je omahovala med francoskim in angleškim vplivom. Občudovanje Versaillesa in želja po monumentalni sublimnosti sta bila povod za odločitev o slogu nove prestolnice na Potomacu, Washington. Jellicoe G in Jellicoe S poleg tega izpostavljata zlasti vpliv Humphrya Reptona, ki je prihajal na dan pod krajinskim arhitektom A.J. Downingom. Kljub temu je bil Frederick Law Olmsted tisti, ki mu je bilo prepuščeno vpeljevanje zaporedja javnih parkov, katerih zgodnji primer je bil Centralni Park v New Yorku.

Centralni Park je vpeljal nov koncept urbane krajine, ki je bila orientirana navznoter, velika po dimenzijah vendar preudarno majhna v svojih številnih bogatih in raznolikih elementih. »Olmsted je želel ustvariti park, ki bo imel povsem samosvoj pitoresken značaj. V parku je želel poustvariti niz raznolikih podeželskih prizorišč. To mu je uspelo z razsežnimi travnatimi jasami, umetnimi jezeri in ribniki ter obsežnimi območji naravnih gozdov. Park je ustvarjen po vzoru idilične, naturalistične krajine« (Jellicoe G in sod.,

2001: 78). Zgornji del, med rezervoarjem in 106. ulico je imel široka, nežno razgibana zemljišča; spodnji del, ki je bil bolj raznolik, pa je imel dolgo, skalnato, gozdnato pobočje. Da bi ohranili ta podeželski vtis, so partnerji predlagali drzen sistem potopljenih prečnih cest, da bi se izognili prometu znotraj parka.

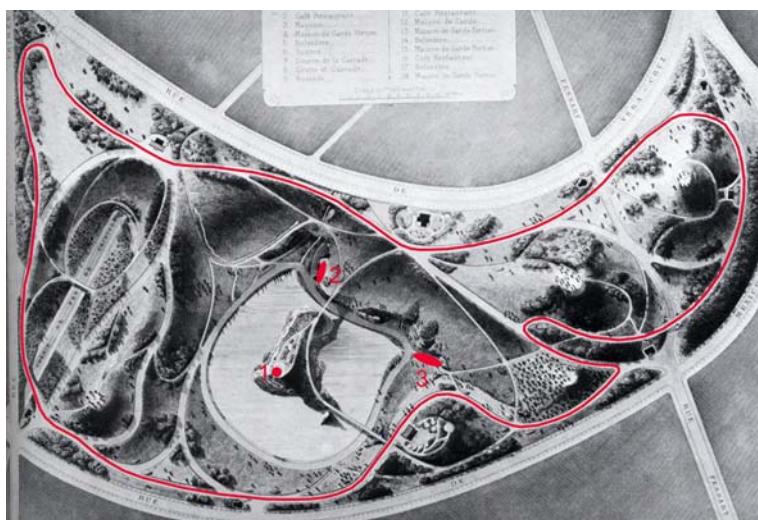
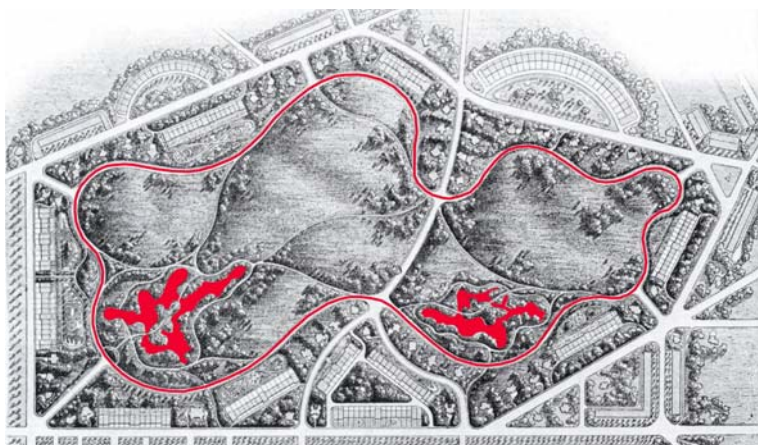
7.2.4 Ponazoritev prenosa oblikovalskih načel romantičnega obdobja v oblikovanje javnih parkov

Na sledečih tlorisih je mogoče videti, kako so se prostorski elementi in prostorske značilnosti, ki so izvirali neposredno iz obsežnih zasebnih romantičnih vrtov, prenesli v oblikovanje javnih parkov. Romantična načela so se najbolj neposredno izkazovala v nežno valovitem reliefu oblikovanih krajin, poteku sprehajalnih poti, potokov in obal jezer, oblikovanih skladno z linijo lepoto oz. po vzoru azijskih vrtov ter sajenju dreves v gruče, ki so s svojo razmestitvijo ustvarjale usmerjene poglede in prikrivale nadaljnji potek jas in poti ter s tem zbujale aktivno radovednost. Vzoru zasebnih parkov pa sta sledila tudi arhitektura in način umeščanja grajenih prvin v prostor.



Slika 18: Tlorisi pitoresknih vrtov.

The Leasowes, 1743-1763 (zgoraj levo): *ferme ornee* s krožno potjo okoli celotnega posestva, iz katere se odpirajo pogledi na travnike, polja in stavbe v središču posestva. Posestvo je bilo preoblikovano v čudovito krajino brez vmešavanja v praktično plat kmetije in predstavlja pastoralni slog krajine. Blenheim, 1764 (zgoraj desno): verjetno najbolj izpopolnjeno Brownovo delo z jezersko obalo, reko, potmi in robovi drevesnih gmot oblikovanimi skladno s Hogarthovo linijo lepote. Številne neopaladijske zgradbe (slavolok, cerkev, templji) namigujejo na heroični slog krajine. Mali Trianon, Versailles, 1783-1785 (spodaj): v parku se mešata pastoralni in heroični slog. Ruralni del predstavlja *ferme ornee*, oblikovana izključno zaradi estetskih užitkov. Oblike jezer in poti namigujejo na kitajski vpliv, saj niso več oblikovane skladno z linijo lepote. V parku se nahajajo paviljon (1), tempelj (2), ruševine (3), vasica s številnimi *cottages ornees* (4)...(tlorisi podlag: Jellicoe G in Jellicoe S, 2000: 228, 232, 244)



Slika 19: Tlorisi javnih parkov 19. stoletja, ki so nastali v romantičnem duhu.

Birkenhead Park, 1847 (zgoraj): krajina je oblikovana v angleškem krajinskem slogu z gozdnimi gmotami, drevesnimi gručami, posameznimi drevesi in nežno valujočo trato, obliki obal jezer pa tako kot v Malem Trianonu kažeta na vpliv vrtné umetnosti Vzhoda. Okrog celotnega parka je speljana krožna pot, iz katere se odpirajo pogledi proti središču parka. Parc des Buttes-Chaumont, Pariz, 1867 (v sredini): neposredno utelešenje romantičnih načel z dramatično oblikovano krajino s strmimi bregovi, visoko skalo sredi jezera, eksotičnimi drevesi, rotundo (1), groto s slapom (2) in kaskado (3). Krožna pot nad dolino, podobno kot v polepšanih kmetijah, služi kot obroč, iz katerega se odpirajo pogledi na krajino v sredini. Centralni Park, New York, 1859 (spodaj): idilična krajina je ustvarjena skladno s pitoresknimi načeli. Goste drevesne gmote izolirajo park od obdajajočega mesta, jezera in nežno valujoče tratne jase z vijugastimi robovi pa ustvarjajo slikovita prizorišča. (tlorisi podlag: Jellicoe G in Jellicoe S, 2000: 257, 270, 280)

8 ROMANTIČNOST V ZASEBNIH VRTOVIH OD KONCA ROMANTIČNEGA OBDOBJA DO MODERNIZMA (1850-1910)

8.1 PRENOS PITORESKNIH NAČEL V OBLIKOVANJE VRTOV V DRUGI POLOVICI 19. STOLETJA

Prenos romantično-pitoreskni načel v zasebne vrtove po koncu obdobja romantike je najlažje slediti v angleški vrtni umetnosti, saj se je pitoreskno stališče teoretično oblikovalo v Angliji in se neposredno prenašalo v prakso na številnih angleških posestvih. Gre torej za neposreden prenos umetnostne dediščine znotraj države. K popularnosti pitoresknega sloga med angleškim prebivalstvom so močno pripomogle tudi številne tiskovine s to tematiko, ki so jih že v obdobju pitoreskne estetike in tudi kasneje izdajali v državi in so bile zelo priljubljene.

Ogrin (1993) navaja, da je devetnajsto stoletje stopnjevalo težnje po romantični divji krajini, ki so se nakazovale že v 18. stoletju, pri čemer izpostavlja, da je vrtnarsko-gojiteljski vidik prekvasil oblikovalno snovanje. Lastniki številnih posestev so v svojih vrtovih začeli ustvarjati zbirke rastlin, ki so se stekale v Anglijo iz celega sveta. Te razmere so, kot navaja Ogrin, spodbudile poskuse vračanja k večji urejenosti, bolj pravilnim zasnovam. To je vodilo v ustvarjanje arhitekturnih vrtov, ki so jih skladno s Pricovo metodo uredili na mnogih angleških posestvih. V teh vrtovih so bile oblikovane grede z obrobami iz zelenike ali tise ter urejeni dovršeni vozljasti vrtovi iz tisine žive meje. Poleg tega so se v njih umeščale terase, balustrade, fontane in druge grajene prvine.

Naslednji korak v oblikovanju vrtov na prehodu v 20. stoletje predstavljata arhitekt Edwin Lutyens in krajinska arhitektka Gertrud Jekyll, ki sta, kot navaja Ogrin (1993), v vrtovih združila načela divjih romantičnih in pravilno oblikovanih arhitekturnih vrtov. »Njuna dela odlikujejo tesna vez hiše z vrtom, čiste geometrijske zasnove, praviloma členjene s terasami, stopnišči in pergolami, jasen formalni okvir in pestro sestavljeni nasadi v svobodni razporeditvi. Dela Lutyensa in Jekylllove so pomemben uvod v novo vrtno kulturo ob stanovanjski hiši, ki je dala vredne pobude tudi za kasnejše snovanje« (Ogrin, 1993: 127).

Med vodilne angleške oblikovalce vrtov v omenjenem obdobju lahko poleg Gertrude Jekyll in Edwina Lutyensa štejemo tudi Williama Robinsona, ki je v svojih knjigah *Wild garden* in *The english flower garden* uspel posodobiti načela Uvedala Prica in jih prilagoditi novim potrebam hortikulturistov (Hussey, 1967). Hussey tudi izpostavlja, da so, vsaj v splošnem, vsi trije izhajali iz impresionističnega vrta in sledili načelom, ki so jih ob koncu 18. stoletja razvili glavni zagovorniki impresionističnega vrta, Price, Knight in Repton.

8.2 SOCIALNO-KULTURNE RAZMERE V DRUGI POLOVICI 19. STOLETJA

Jellicoe G in sod. (2001) navajajo, da je s potrojeno populacijo, železnicami in razširjenimi cestami, ki so prepredale podeželje, z mesti, ki so se svobodno širila v predmestja, z velikanskimi območji, opustošenimi zaradi izkoriščanja in dimnim onesnaženjem, Britanija

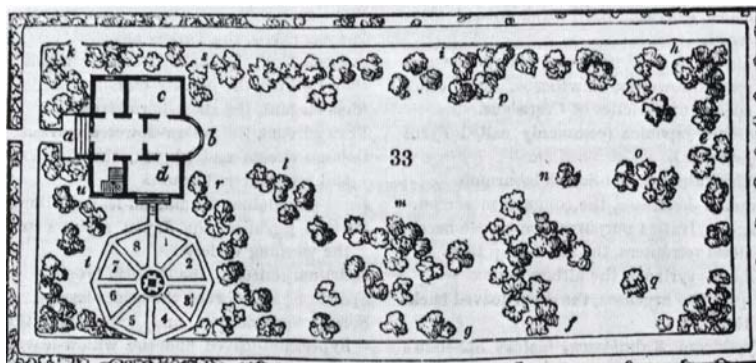
konec 19. stoletja dočakala v žalostnem stanju razkroja krajine. Ob tem pa Jellicoe G in sod. še dodajajo, da je mestna družba, ki je z industrijsko revolucijo dobila velik vpliv, preplavila staro podeželsko družbo oz. aristokracijo.

»Do polovice 19. stoletja se je v Angliji razmerje populacije med mestom in podeželjem izenačilo in zgodnji občutek mestne krajine, ki je izviral iz omenjenega, se je dejansko izčrpal. Kljub odsotnosti skupnega instinkta v arhitekturi, pa je samo krajinsko oblikovanje postalo bogato s svojim neprestano rastočim mednarodnim sortimentom listavcev in iglavcev, svojimi cvetočimi grmovnicami in skalnimi rastlinami« (Jellicoe G in Jellicoe S, 2000: 197).

Vzpon srednjega razreda je ustvaril predmestja enodružinskih hiš, katerih skromni vrtovi so, kot navajata Jellicoe G in Jellicoe S (2000), poizkušali ne le posnemati tradicionalne parke, ampak tudi vsebovati neskončno raznolikost rastlin, ki so bile sedaj na voljo.

Nastajajoči srednji razredi, ki so se trudili tekmovati z zgornjimi razredi, so zahtevali način življenja v enodružinski hiši v okolju, ki je bilo napol mesto, napol podeželje. V predmestjih so se zato močno množili individualni domovi. Jellicoe G in Jellicoe S (2000) pri opisu izpostavljata, da so bili vrtovi ob novonastalih enodružinskih hišah pravzaprav pomanjšani aristokratski parki in so bili načrtovani tako, da so lahko vsebovali čim večje število rastlinskih vrst, ki so se konec 19. stoletja zlivale v Anglijo. Slog, ki je bil poznan kot *gardenesque* je vpeljal J.C. Loudon, Reptonov privrženec. Vpliv sloga skozi popularne publikacije je bil splošno razširjen. Izraz *gardenesque* je, kot navajata Jellicoe G in Jellicoe S, Loudon vpeljal za opisovanje sloga oblikovane zasaditve skladno z njegovim načelom prepoznavanja ustvarjenih zasaditev. Njegova skrb je bila, da bi pitoreskno zasaditev lahko zamenjali za naravno rast, zato je trdil, da je treba za to, da je oblikovana zasaditev prepoznana kot umetnost, uporabljati le eksotične rastline. Kasneje v svoji karieri je sicer sprejel številne druge načine, s katerimi je dosegel, da je bila zasaditev prepoznana kot umetnina (Jellicoe G in Jellicoe S, 2000):

1. z odstranitvijo okoliških rastlin, tako da je rastlina lahko razvila svojo popolno obliko,
2. z intenzivnim vzdrževanjem vrta,
3. s sajenjem rastlin v geometrijske grede.



Slika 20: Načrt za vrt ob predmestni hiši, ki ga je J.C. Loudon objavil v svoji knjigi *The suburban gardener and villa companion*. Načrt sledi *gardenesque* slogu vrtnarjenja. Z razmestitvijo dreves in grmovnic na razmeroma majhnem zemljišču želi pustvariti določene značilnosti iz razsežnih aristokratskih parkov (kontrast med svetlo tratno ploskvijo in temno drevesno maso, globoke, usmerjene poglede, raznolikost svetlobe in sence, delno zakritje...) (Jellicoe G in Jellicoe S, 2000: 294)

Veličasten viktorijanski slog je svoj vrhunec ob koncu stoletja dosegel v dveh parkih, ki sta simbolizirala konec ene dobe in začetek druge. Posestvo Bodnant kot velik habitat rastlinskih vrst iz celega sveta, namiguje na intelektualnost, razgledanost in premožnost voditeljev sodobne družbe. V nasprotju, je Hampstead Heath, ki je bil leta 1871 izdelan za rekreacijske potrebe Londončanov, navidezno prvobiten in divji ter ponuja običajnim prebivalcem strnjeno doživetje narave.

»Vrnitev k naravi, kot način odmikanja od viktorijanskega sofizma je bil spodbujen s strani srednjih razredov in se je izražal v težnji po iskanju angleške podeželske krajine« (Jellicoe G in Jellicoe S, 2000: 207). Tako se je uvejalo *Arts and Crafts* gibanje, ki so ga navdihnili John Ruskin, William Morris ter odpor proti viktorijanski masovni proizvodnji in se zavzemalo za enotnost umetnosti in oblikovalce-rokodelce, ki so razumeli gradiva svojih obrti. V vrtnarjenju se je izražalo kot odpor Williama Robinsona proti ploskovnemu sajenju rastlin v vzorce, Lutyens-Jekyllovi enotnosti krajevne domače hiše in njenega vrta ter občudovanju vrtov ob kočah, staromodnih cvetlic in tradicionalne vrtno obrti. Rokodelstvo je bilo bolj cenjeno kot slog in dopustno je bilo mešanje slogov, kar je vodilo k razdeljevanju vrtov v predelke po vzoru vrta *Hidcote* (Jellicoe G in Jellicoe S, 2000).

Britansko gibanje *Arts and Crafts* je našlo v arhitektu Edwinu Lutyensu svojega vodilnega arhitekturnega razlagalca. Njegova umetnost in vpliv sta pravzaprav ležala v načrtovanju vrtov in hiš za višje razrede, v katerih je sodeloval z Gertrude Jekyll, navdih za svoja dela pa je iskal v preteklih arhitekturnih obdobjih.

8.3 NOVONASTALI ZASEBNI VRTOVI V ANGLIJI V DRUGI POLOVICI 19. STOLETJA

V tem poglavju bodo obravnavani vrtovi, ki so nastajali od konca romantičnega obdobja do začetka prve svetovne vojne in so pomembno vplivali na razvoj vrta ob hiši in odnos med vrtom in hišo, kot ga pojmujemo danes. Sicer se to obdobje umešča v obdobje impresionizma, ki pa se je uveljavil predvsem na področju slikarstva.

Po prvi svetovni vojni se je na vseh področjih umetnosti začel uveljavljati modernizem, ki je posledično prodril tudi v krajinsko oblikovanje in s katerim je splošno priljubljeno ustvarjanje vrtov v duhu romantičnosti začelo izgubljati na svoji veljavi.

Hidcote Manor Garden je pogosto opisan kot eden angleških velikih *Arts and Crafts* vrtov. Vrt je v prvi polovici 20. stoletja zasnoval Lawrence Johnston, odličen poznavalec rastlin z dobrim občutkom za oblikovanje. Jellicoe G in Jellicoe S (2000) kot njegovo najboljše delo navajata vrt, v katerem je bogata raznolikost rastlin združena znotraj skladne kompozicije. Hrbtenica zasnove je vzpenjajoča se pot, delno obdana z mogočnimi tisinimi živimi mejami in delno s prepleteno živo mejo iz gabrov, katerih debla ustvarjajo vtis stebrišča. Takšna uporaba živega materiala za ustvarjanje arhitekturnih učinkov je močna značilnost vrta in se izraža tudi v domiselnem obrezovanju rastlin, iz katerih so ustvarjene skulpture. Kot največjo novost v vrtnem oblikovanju pa Jellicoe G in Jellicoe S (2000) navajata zaporedje vrtov, obdanih z živo mejo, ki so med seboj popolnoma ločeni in tako omogočajo povsem individualno oblikovanje in zasaditev, ki daje vsakemu predelku svojstven značaj.

William Robinson, irski vrtnar in pisatelj, je vodil upor proti uvažanju tujerodnih rastlin in arhitekturnih slogov. Robinson je v knjigi *The English Flower Garden*, ki jo je izdal leta 1873 (cit. po Jellicoe G in Jellicoe S, 2000), zagovarjal domačo krajino, takšno kot je bila npr. Lawn Garden v Golders Hill, za katero se je zdelo, da je vzknila iz angleškega podeželja.



Slika 21: Prirodna angleška krajina v vrtu Lawn Garden, za katero se je zavzemal Robinson. Krajina, zgrajena po pitoreskni načelih, predstavlja tipično pitoreskno prizorišče ter ponazarja, kako blizu pitoresknemu gibanju je bilo razmišljanje vrtnih oblikovalcev še v drugi polovici 19. stoletja. (Jellicoe G in Jellicoe S, 2000: 298)

Tako je tudi v svoji knjigi *The wild garden* Robinson spodbujal »sajenje povsem odpornih eksotičnih rastlin pod pogojem, da bodo uspevale brez nadaljnje nege« (Robinson, 1870, cit. po Jellicoe G in Jellicoe S, 2000), kar je bila za moderne vrtove zelo pomembna ideja. Robinsonova alternativa formalnemu ploskovnemu sajenju je pripomogla k revoluciji v

vrtnem oblikovanju. Jellicoe G in Jellicoe S (2000) poudarjata, da njegov vpliv še vedno uspeva v trenutnem okusu za neformalnost, s čebulnicami, sajenimi med trato, obrobni gredami iz mešanice avtohtonih in eksotičnih rastlin in mehkejšem ter bolj tenkočutnem združevanju rastlin različnih barv.

Svoja načela je Robinson uveljavil tudi na posestvu **Gravetye Manor**, od katerega večji del prekriva gozd. Jellicoe in sod. (2001) opisujejo, da je na vrtu okrog hiše Robinson na pobočju ustvaril terase, iz katerih so se odpirali razgledi proti dolini, ki so bili uokvirjeni z drevesi. Na južni strani hiše je bil z naturaliziranimi čebulnicami zasajen gorski travnik in na zahodni strani cvetlični vrt z bazenom z lokvanji. Številne cvetoče grmovnice, nekatere od njih avtohtone, so bile posajene na vzhodni strani in v bolj divjem delu vrta so bili posajeni bori in ciprese, pomešani z listavci in rododendroni. Na razsežnem območju so bile posajene številne avtohtone in številne severnoameriške drevesne vrste.

Gertrude Jekyll je, kot navajajo Jellicoe in sod. (2001), sprejela Robinsonovo ekološko vračanje k naravi, vendar je preoblikovala razmerje med rastlinami v umetnino in v svojem ustvarjanju pokazala izjemno predanost barvam ter pri načrtovanju veliko pozornosti posvetila urejanju posameznih predelov v različnih barvah. To je moč občudovati tudi v vrtu njene hiše **Munstead Wood**, ki jo je zasnoval arhitekt Edwin Lutyens. Vrt je Gertrude Jekyll začela urejati v 80 letih 19. stoletja na 6 hektarov velikem zemljišču. Polovica zemljišča je bila podvržena vrtnarjenju gozdnate krajine, kot ga je opisala v svoji knjigi *Wood and garden* (1899). Pri opisu vrta Jellicoe in sod. (2001) kot edini formalni del njenega načrta navajajo severno dvorišče z gredami pred zidovi, v katerih so bile posajene bergenije, hoste in praproti ter hortenzije in lilije posajene v čebrih. Ravne poti ob gredah z grmovnicami so vodile do pergole in ograjenega spomladanskega vrta, kjer so bile zgodnje spomladanske cvetlice v skupinah posajene pod božjim drevcem in lesko. Od poznega maja dalje, je bil najbolj privlačen del posestva skriti vrt, romantična mešanica vrtnih cvetlic med skalami. Vrt okrog koče The Hut z vrtnicami, potonikami, naprstci, volčjimi bobi in odolini, je bil najlepši junija, in od julija do oktobra je bila glavna atrakcija njena 60 metrov dolga zeliščna greda, mojstrovina njene umetnosti z raznolikimi barvami in kontrastnimi teksturami.

Vrt **Hestercombe** je bil, kot poudarjajo Jellicoe in sod. (2001) prvi vrt, v katerem je partnerstvo Lutyensa in Jekylllove dalo poln zagon njuni domišljiji in veščini. Načrt v osnovi temelji na velikem ugreznjenem parterju, ki je diagonalno razdeljen na štiri dolge tratne ploskve, obrobene s tlakovci in obdan s kamnitimi zidovi, ki podpirajo dvignjene poti ali terase. Na vzhodni in zahodni strani sta ozka vodna vrtova z ozkim središčnim kanalom, ki ga sekajo bazeni z vodnimi rastlinami. Po južni strani teče 72 metrov dolga pergola, izdelana iz kamna in hrastovih tramov. Na severovzhodnem robu parterja se nahajata odprta rotunda in vodni vrt. V direktni vidni liniji iz odprtine v rotundi, je Lutyens zgradil svojo sijajno oranžerijo in teraso, ki se zaključuje z rozarijem v nizozemskem slogu. Hestercombe je po mnenju Jellicoe in sod. (2001) izreden zaradi drznega, jedrnatega vzorca svoje zasnove in zaradi izrednega posvečanja detajlom, ki je vidno v raznolikosti in domiselnem ravnanju s kontrastnimi materiali, kot so kamniti tlakovci, opeke, kremen ali lokalni kamen.



Slika 22: Hidcote Manor: Beli vrt je grajen na kontrastu med pravilnim okvirjem in pestro razmeščenim rastlinjem in se osredotoča na eno barvo cvetja raznih rastlin (levo). Obrobek iz cvetnih in drugih trajnic je ena pomembnih pridobitev angleške vrtnarske tradicije 20. stoletja (desno). (Ogrin, 1993: 159, 160)



Slika 23: Hestercombe Garden: Ugreznjen tratin parter s štirimi tratinimi ploskvami in gosto zasajenimi gredami (zgoraj levo). Vrt je grajen skladno s Pricovimi načeli kontrasta med zidovi in tratinimi ploskvami ter divje razraščenimi grmovnicami in plezalkami (spodaj levo). Detajl središčnega kanala v parterju, ki je zasajen z vodnimi rastlinami in prav tako grajen na kontrastu v barvi, teksturi in kopičenju svetlobe in sence (desno). (Hestercombe gardens, 2009)



Slika 24: Dve posestvi, ki razkrivata rezultate nadvse uspešnega sodelovanja med Gertrude Jekyll in Edwinom Lutyensom. Folly Farm s podaljškom hiše v nizozemskem slogu in vodnim kanalom (zgoraj). Dvoriščni vrt z originalno zasaditvijo na posestvu Goddard (spodaj). V obeh vrtovih je viden močan vpliv *Arts and Crafts* gibanja in kažeta razvoj arhitekturnega vrta ob hiši, ki je izhajal iz pitoreskni načel. (Jellicoe G in sod., 2001: 173, 301)

Sodelovanje med Lutyensom in Jekylllovo je, po mnenju Jellicoe G in Jellicoe S (2000), zaznamovalo konec obdobja v oblikovanju zasebnih vrtov. Kot enega od glavnih razlogov za to Jellicoe G in Jellicoe S navajata prekinitev dotoka poceni delovne sile, kar naj bi posledično močno zmanjšalo zanos v oblikovanju vrtov in krajine. Kljub temu, da so na podeželju veliki vrtovi tudi po koncu obdobja še vedno nastajali in se preoblikovali, pa tako Jellicoe G in Jellicoe S, kot tudi drugi avtorji izpostavljajo, da je majhen vrt tisti, ki je pravi izraz romantičnega obdobja.

9 ROMANTIČNOST V ZGODOVINSKIH PARKIH IN VRTOVIH NA SLOVENSKEM

Čeprav je avstrijske dežele, zlasti Kranjsko in Štajersko, močno zaznamoval barok, se je, kot navaja Kolšek (2004), v zadnji četrtini 18. stoletja pogled na urejanje zemljiških posesti spremenil. Kot glavne razloge za to Kolšek izpostavlja vpliv razsvetljenskih idej, razvoj botanične znanosti, reforme kmetijstva, potovanja, razvoj trgovine ter politične spremembe pred in po francoski revoluciji.

Največji vpliv na slovansko krajinsko umetnost romantičnega obdobja so imeli po mnenju Kolška (2004) modni tokovi z Dunaja in njegove okolice, na katere naj bi izdatno vplivala Francija druge polovice 18. stoletja in tamkajšnja moda krajinskega vrta, privzeta iz Anglije. Slovenska vrtna umetnost se je tako razvijala v različnih prehodnih stopnjah med tradicionalno formalno kompozicijo in prihajajočimi naturalističnimi, slikovitimi ter romantično-sentimentalnimi ureditvami.

Številni slovenski zgodovinski parki in vrtovi tako vsebujejo oblikovalska načela in elemente, ki izhajajo iz obdobja pitoreskne estetike oz. romantičnega obdobja. Tako kot v drugih deželah Evrope, so bili tudi v Sloveniji mnogi parki, zlasti v drugi polovici 19. stoletja, preoblikovani skladno s tedaj modno romantično miselnostjo in načinom doživljanja narave, ki sta izhajala iz Anglije. Baročni oz. renesančni parki so bili pretvorjeni v krajine v angleškem krajinskem slogu, ki so bile močno zasajene s tujerodnimi drevesi in grmovnicami, kar neposredno nakazuje na vpliv romantičnega gibanja. V njih se pojavljajo gaji, klasicistični paviljoni, fontane, kipi, ute, naravno oblikovani ribniki, eksotične drevesne in grmovne vrste ter pestro zasajene cvetlične grede.

V splošnem se po Dešnikovem mnenju (Dešnik, 1995) v slovenskih zgodovinskih parkih in vrtovih, urejenih v duhu historizma, kažejo dve smeri. Za prvo je značilno, da vsebuje sestavine poznih angleških krajinskih zasnov, ki jih zaznamuje zbirateljstvo rastlin, zasajenih v organskih vzorcih, posnemajočih naravo. Za drugo pa vračanje k pravilnim, geometrijskim vrtnim zasnovam ob objektih, značilnih za 19. stoletje. Skladno s tem so v vrtove umeščeni vrtni elementi, ki kažejo posnetke renesančno-baročnega oblikovanja.

Prvo smer je moč najpogosteje najti v parkih ob zasebnih dvorcih ter parkih ob hotelih in zdraviliščih, kjer pa se, podobno kot v angleških parkih, značilnosti prve smeri historizma pogosto prepletajo z značilnostmi druge smeri. Tipičen primer je parkovna ureditev enega najstarejših in najbolj znamenitih zdraviliških krajev v Sloveniji, Rimskih Toplic.

Zdraviliški park Rimske Toplice je po svoji zasnovi in detajlih odseval miselnost in slog svoje dobe. Dešnik (1995) ga izpostavlja kot odsev razsvetljenske ideje »nazaj k naravi«, ki je po drugi strani izražal idejo romantične divje krajine, oblikovane v 2. polovici 18. stoletja. Ta pozna faza angleškega krajinskega sloga se je na tem kraju utelesila v razsežni in v zasnovi bogati parkovni zgradbi, dodatno pa jo je obeleževalo zbirateljstvo rastlin. Značilnosti parka so okrasni vrt z vodnimi bazeni, vodometi, rotunda, številni tematski objekti, cvetlični ornamenti, Gozdna trata (pašnik preurejen v skledasto travno planjavo) ter razsežna mreža sprehajalnih poti z razgledišči in počivališči. Podobne značilnosti je moč najti tudi v zdraviliškem parku Rogaška Slatina, v katerem se parkovno oblikovanje

19. stoletja izraža v gradnji glavnega vodnega motiva, krožnega bazena z vodomedom, ki je narekoval simetrično oblikovanje zelenic med objekti. Le-te odsevajo ponovno uveljavljanje geometrijskih rastlinskih preprog pred objekti. S svojimi na vse strani somernimi, vzorčno, barvno in vrstno izredno zahtevnimi cvetličnimi vzorci predstavljajo slogovni, estetski in funkcionalni sestavni del zdravilišča (Dešnik, 1995). Parkovno zasnovo so dopolnjevale številne atrakcije: pokrito sprehajališče s trgovinami, glasbeni paviljon, vrelni paviljoni, kavarniške terase in gledališče. Gozdnata zaledja zdravilišča, skozi katera so bila speljana senčna sprehajališča, ki so bila opremljena z razgledišči in romantičnimi počivališči, so bila sestavni del parkovne zasnove in so obenem odražala duha razsvetljenskega časa in krajinskega parkovnega oblikovanja.

Park ob dvorcu Dol Dešnik (1995) opisuje kot najbolj kompleksen zasebni park 19. stoletja v Sloveniji. Oblika parka, ki se je najbolj razširil v drugi polovici 19. stoletja, je prilagojena konfiguraciji terena in naravnim poudarkom, izviro in potokom. V njem so bili urejeni vodni motivi, postavljen spominski steber, klasicistična kapelica, dva klasicistična paviljona, terasa s središčno fontano, dekorirana s številnimi lončnicami, zaključena z balustrado in osrednjim kamnitim baročnim stopniščem ter številni kipi muz. Ob glavni osi ureditve so bili nizi ribnikov. Ob drevoredu so bili nanizani številni parterji, med seboj povezani z alejo iz rezanih gabrov, med katere sodijo angleški gozdič, arboretum eksotov, rastlinjak, oranževci. Takšna ureditev s posameznimi zaključenimi prostori znotraj enotne parkovne poteze kaže na neposredno povezavo z obdobjem pitoreskne estetike v Angliji, kjer je na podobni zasnovi nastal park Hidcote Manor Garden z zaporedjem posamičnih, med seboj ločenih predelov.

Park Brdo pri Kranju se nahaja na dvignjenem robu ravnice med goratim alpskim masivom Storžiča na severu in odprto dolinsko planjavo z oddaljenim hribovjem na jugozahodu. Sam dvorec, ki je bil sicer kot utrjena trdnjava zgrajen že v 15. stoletju, je tako umeščen na markantno lokacijo pred slikovitim goratim prizoriščem. Prav tako so bili že v 15. stoletju na potoku urejeni trije ribniki. Tako je po mnenju Kolška (2004) Brdo dobilo predispozicije, da so se ob koncu 18. stoletja na njem uresničile nekatere krajinske izboljšave. Že od zgodnjih osemdesetih let 18. stoletja je v organskih oblikah ribnikov na Brdu prisoten »naturalistično-sentimentalni krajinsko ureditveni duh« (Kolšek, 2004). Poleg preoblikovanja obal treh ribnikov so bili po krajinskem vzoru v parku urejeni tudi bosketi, tratne čistine, na katere so bila premišljeno umeščena soliterna drevesa ter oblikovani gozdovi v katerih so se avtohtone drevesne vrste mešale s tujerodnimi. Prevladujoči slog 18. stoletja se izkazuje tudi v stavbnih prvih – steklenjaku, oranžeriji, dveh paviljonih ob ribnikih in letni hišici v arhitekturi, ki je značilna za krajinski slog (lesena hišica s slamnato streho). Ustvarjeni ambienti po mnenju Kolška s svojo postavitvijo in ureditvenim načinom odsevajo kulturo urejanja ter način razmišljanja o prostoru, ki sta bila značilna za krajinsko gibanje.

Številni parki, kot na primer **park ob gradu Kromberk**, **park ob gradu Mokrice** ter **park ob dvorcu Ravne** so bili naknadno preoblikovani v historičnem slogu z značilno krajino, izhajajočo iz angleškega krajinskega sloga, skozi katero so bile speljane mehke linije poti in v kateri so bila z romantičnimi motivi in arhitekturnimi elementi ustvarjena številna romantična prizorišča. V parku ob dvorcu Ravne je moč najti še značilnost, ki se navezuje na načela angleškega *Arts and Crafts* vrtnarjenja. V parku so uporabljeni številni

kovani elementi – kandelabri za svetilke, ograje, vrtna vrata in razno drugo okrasje, kar lahko nakazuje na podoben način zavzemanja za tradicionalno pristno umetno obrt, kot je bila značilna za *Arts and Crafts* vrtnarjenje in ki se je v Sloveniji izražala v kovaštvu.



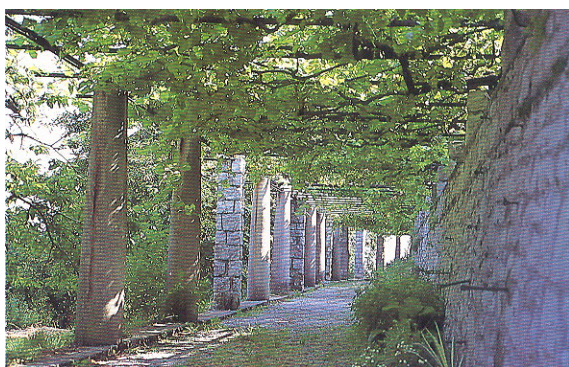
Slika 25: Tudi za slovenske parke, nastale v novoromantičnem duhu je, tako kot za izvirne parke tega obdobja, značilna pogosta raba neorenesančnih in paladijskih arhitekturnih prvin. V park ob dvorcu Dol so umeščeni dva simetrična paviljona, spominski steber, fontana, balustradna ograja itd. (Dešnik, 1995: 58)

Druga smer, ki jo pri delitvi parkov, ustvarjenih v duhu historizma, navaja Dešnik (1995), pa se je, tako kot v Angliji, uveljavila predvsem na vrtovih zasebnih enodružinskih hiš, nastalih v drugi polovici 19. in na začetku 20. stoletja. Zanje so značilni pretežno pravilna zasnova zlasti v grajenih prvinah, pušpanovi parterji, ki obdajajo cvetlične in zelenjavne vrtove ter delijo vrt, bazeni z zanimivim vodnim rastjem, oblikovani v renesančni ali baročni maniri, pogosta raba pergole, terasasto oblikovanje zemljišča, balustradne ograje in paviljoni, kar so vse značilnosti historizma. Poleg tega v njih prevladuje obilna raba parkovnega rastlinja, ki je znotraj strogega okvirja svobodno razmeščeno.

Nekoliko poseben primer takšnega oblikovanja predstavlja **vrt ob Vili Ferrari** v Štanjelu. Vrt je nastal v prvi polovici 20. stoletja in »slogovno sodi med eklektične ureditve, značilne za vrtno arhitekturno tvornost ob koncu 19. in na začetku 20. stoletja« (Dešnik, 1995: 35). Iz posameznih vrtnih sestavin je razvidno zgledovanje po starejših vrtnih slogih. Tako renesančni vzor prevladuje v celotnem delu ob bazenu, kjer so grota, otok, vodomet, balustradna ograja in parternih vzorcih iz striženega pušpana. Duh secesijskega časa odseva v postavitvi pergole, oblikovanju stopnišč in značilnih kroglastih formah striženega pušpana. Na omenjeno slogovno obdobje nakazujejo tudi terasasto preoblikovano pobočje, predel s cvetličnimi gredami in območje gred s klasicističnim razglednim paviljonom.



Slika 26: Vrt ob Vili Ferrari, Štanjel. Pogled s spodnje terase proti vili prikazuje programsko bogato in precej kompleksno vrtno zasnovo, v katero so umeščeni elementi iz različnih zgodovinskih umestnostnih obdobj. (Dešnik, 1995: 37)



Slika 27: Vrt ob Vili Ferrari, Štanjel. Masivna pergola s podpornimi stebri iz klesanega kamna je bila pogosta v vrtnih ureditvah, nastalih v romantičnem duhu (slika levo). Umestitev vile in vrta na dominantno pozicijo pa nakazuje upoštevanje pitoresknega načela o navezovanju vrta na okoliško krajino in izrabljanje kvalitetnih pogledov tako iz, kot tudi proti vrtu oz. vili, kar je za krajinske ureditve tega obdobja v Sloveniji precej edinstveno (slika desno). (Dešnik, 1995: 36, 37)

Bolj romantično značilno oblikovanje vrtov ob zasebnih hišah kažeta **vrt družine Pipuš** v Slovenskih Konjicah, ki je nastal po vzoru angleških cvetličnih vrtov zgodnjega 19. stoletja in **vrt družine Kunej** iz Gornje Radgone. Drugi slogovno »sodi v obdobje med vojnami in ga v srednjeevropskem prostoru označujejo kot arhitektonski vrt« (Dešnik, 1995: 141). Zanj je značilno pobočje, preoblikovano v terase, od katerih je zadnja najširša in predstavlja parter z bazenom, pergola na povišani ploščadi, skalnati podporni zidovi na

prehodu med terasami in bogat rastlinski izbor v katerem prevladujejo trajnice in grmovnice, ki so barvno usklajene glede na letne čase. Vrt je delo Ilse Fischerauer, ki je, kot navaja Simonič (2008), v kratkem obdobju delovanja ustvarila vsaj enaindvajset vrtov. »Njene vrtné zasnove se premišljeno vpenjajo v prostor, ga dopolnjujejo in bogatijo. Kompleksne vrtné rešitve z dobrim poznavanjem rastlin in razumevanjem prostorskih odnosov in sosledij vrtnih motivov še danes izkazujejo funkcionalno sodobno artikuliran vrtni prostor. V ohranjenih vrtnih motivih in grajenih detajlih je mogoče razbrati prepoznaven slog arhitektonskega vrta, ki je zlahka primerljiv s sočasnimi ureditvami drugje v Evropi« (Simonič, 2008: 41).

Njeni vrtovi so tako slogovno, kot tudi po uporabi gradiva, precej podobni vrtovom, ki jih je v Angliji ustvarjala Gertrude Jekyll. Čeprav vrtovi Ilse Fischerauer tako v svojih zasnovah, kot tudi v zasaditvah niso tako kompleksni, kot vrtovi Gertrude Jekyll, pa Simonič (2008) navaja, da predstavljajo pomemben člen v razvoju zasebnega vrta ob enodružinskih hišah v Sloveniji.



Slika 28: Primeri vrtnih ureditev Ilse Fischerauer. Terasasta ureditev arhitektonskega vrta družine Kunej v Gornji Radgoni ima raznolik vrtni program in bogato ozelenjene suhozide in cvetlične grede (slika zgoraj in spodaj levo). Pergola z masivnimi podpornimi stebri v vrtu vile Hutter v Mariboru (slika spodaj desno). (Simonič, 2006: 40, 41, 43)

10 OCENA ROMANTIČNEGA OBDOBJA

Za romantično obdobje v vrtni umetnosti je značilno, da je črpalo določene prvine, elemente in kompozicije iz predhodnih umetnostnih obdobj in jih v določeni meri preneslo v sledeča obdobja. Tako je romantične kaskade in grote mogoče najti že v baroku in celo renesansi. Prav tako je za številne pitoreskne vrtove značilna množična prisotnost grajenih prvin, kot so paviljoni, mostovi in kipi, kar je prav tako značilno tako za baročno, kot tudi za renesančno vrtno umetnost. *Patte d'oie*, tri poti oz. avenije v obliki gosje nožice, ki izhajajo iz središčne točke, ki so bile zelo pogosta značilnost zgodnjih pitoresknih vrtov in predstavljajo prve poizkuse ustvarjanja privlačnih usmerjenih pogledov, pa je bil prav tako značilen element v francoskih vrtovih 17. stoletja. Kljub temu je za vrtno umetnost obdobja pitoreskne estetike, ki je bil nekakšen uvod v romantično obdobje, značilno, da je te elemente in prostorske kompozicije, ki si jih je sposodila iz predhodnih obdobj, v določeni meri preoblikovala ter iz njih ustvarila povsem nove krajine, ki so pogosto izhajale neposredno iz narave oz. dejanske divjine. Vpliv na ustvarjanje takšnih umetnih divjih krajin je imelo predvsem krajinsko slikarstvo, slediti pa ga je prav tako mogoče daleč v preteklost, vse do Tiziana in drugih italijanskih slikarjev, ki so od vseh umetnikov prvi slikali krajinske prizore. To so dokazali tudi številni umetnostni zgodovinarji, ki so se ukvarjali z razlaganjem obdobja pitoreskne estetike in najpogosteje našli neposredno povezavo med ustvarjenimi pitoresknimi krajinami in slikami Clauda Lorraina, Salvatorja Rose ali Nicolasa Poussina.

Kljub neposredni povezavi s predhodnimi in sledečimi umetnostnimi obdobji, je vseeno mogoče vsaj ohlapno opredeliti začetek in konec romantičnega obdobja oz. obdobja pitoreskne estetike, če ju, zaradi neposredne medsebojne slogovne povezanosti, štejemo kot enotno slogovno obdobje v vrtni umetnosti. Začetek sovpada s pojavom angleškega krajinskega gibanja in nastankom angleškega krajinskega sloga okrog leta 1700, za konec pa je mogoče trditi, da se je ustvarjanje velikih romantično-pitoresknih vrtov večinoma zaključilo s koncem romantičnega obdobja, okrog leta 1840. Vendar pa je na celinski Evropi romantičnost v vrtni umetnosti v obliki zasebnih vrtov in predvsem javnih parkov šele po koncu romantičnega obdobja dobila največji zagon, o čemer pričajo številni novonastali parki v Franciji, Nemčiji in deželah Vzhodne Evrope.

Tudi v Angliji se ustvarjanje romantičnih vrtov ni zaključilo s koncem romantičnega obdobja. Kot neposreden izraz nadaljevanja tradicije velikih romantičnih parkov in ob upoštevanju pitoresknih teorij, so začeli nastajati številni vrtovi, ki pa so bili po dimenzijah in uporabnosti prilagojeni umeščanju ob enodružinske hiše v angleških predmestjih. In prav tu se je pokazal največji dosežek pitoreskne vrtno umetnosti in številnih teorij, ki so služile kot njena podlaga. Z upoštevanjem pitoresknih načel in njihovim nadaljnjim razvojem, se je zgodil eden najpomembnejših preskokov v vrtnem oblikovanju, ki se kaže v neposredni povezavi med hišo in vrtom. Zaradi množične rabe tujerodnih rastlin, je ob koncu obdobja pitoreskne estetike ponovno prišel do veljave arhitekturni vrt, umeščen v neposredno bližino hiše, katerega vrtnitev so zagovarjali že Price, Knight in Repton. Od obdobja baroka se je njegova funkcija nekoliko spremenila, saj je sedaj služil predvsem kot pravilen okvir divjim zasaditvam. Sedaj ga je bilo treba le še povezati z bivalnimi prostori. Vrt je tako prvič dobil močan poudarek na uporabnosti in praktičnosti, saj se je začel uporabljati kot podaljšek hiše oz. njenih bivalnih prostorov. Skladno s tem se je začela tudi

množična raba senčnic, kot vmesnih členov med notranjimi in zunanjimi bivalnimi prostori. Pomembno je tudi, da so prav v teh pravilno oblikovanih vrtovih do izraza prišla številna pitoreskna načela. Med najpomembnejšimi so zagotovo kontrast med pravilnim, oblikovanim in divjim, nenadzorovanim, kontrast med svetlobo in senco, višinska členitev rastlin, uporaba raznolikih, kontrastnih materialov za tlake, grede in zidove, pestrost zasaditev, mešanje avtohtonih in tujerodnih rastlin. Predvsem na pestrih zasaditvah, ki so imele vedno jasno oblikovano ogrodje, so sloneli številni vrtovi, nastali v tem duhu in izkazovali glavno značilnost pitoresknega, to je raznolikost v barvah in teksturah.

Največje slabosti pa se kažejo v neposrednem prenašanju elementov in kompozicijskih načel iz velikih vrtov v nekajkrat manjše zasebne vrtove ob enodružinskih hišah. Balustrade, kipi, fontane in drugi arhitekturni elementi, ki so izhajali iz predhodnih slogovnih obdobj in so jih nekateri teoretiki pitoreskni vrtov zagovarjali, so zaradi množične proizvodnje, izdelave iz nepristnih materialov in neustreznega umeščanja ob slogovno neskladne hiše, hitro rezultirali v kiču. Enako velja za zasaditve, kadar so hotele posnemati kompozicije razsežnih krajinskih parkov, vendar so bile zaradi omejenosti s prostorom prisiljene uporabljati manjše drevesne in grmovne vrste na strnjenem prostoru in tako zgrešile bistvo dolgih, usmerjenih pogledov, ki so ga imele v velikih krajinskih parkih, v katerih so se krajine ustvarjenih vrtov vizualno navezoval na okoliško krajino. *Arts and Crafts* gibanje je kasneje, z zavzemanjem za pristnost rokodelskih izdelkov in iskanjem tradicionalnih angleških ruralnih značilnosti iz vrtov ob kočah, odpravilo takšno neustrezno izražanje romantičnih načel v vrtni umetnosti ter odklanjalo rabo nepristnih elementov.

Vrtna umetnost v obdobju modernizma, torej od leta 1910 naprej, se s svojim konstruktivizmom in purizmom, ki sta prevladovala zlasti v oblikovanju javnih parkov ter se prenašala tudi v oblikovanje vrtov, kaže kot popolno nasprotje romantične vrtni umetnosti. V krajinskem oblikovanju so se zlasti upoštevala načela smotrnosti in funkcionalnosti za izhodiščne oblike. V novonastalih parkih in vrtovih so prevladoval enostavne, geometrijske oblike, velikopotezne ploskve iz trate, vodne ploskve in enobarvne, praviloma geometrijske cvetne gredice.

Tako je mogoče trditi, da se pitoreskna načela, ki so bila ključna za romantične prostorske kompozicije, v 20. stoletje niso prenesla in se v oblikovanju niso več uporabljala. Vseeno se postavlja vprašanje, ali je dosežke romantične vrtni umetnosti smiselno že vnaprej v celoti zavreči. Če izhajamo iz teorij, ki so jih razvili teoretiki obdobja pitoreskne estetike in skladno s katerimi sta razvoj pitoreskni načel in njihova integracija v romantične krajine neposredno povezana z razvojem človekovega zaznavanja narave in ustvarjene krajine, lahko sklepamo, da se romantične krajine še danes ljudem zdijo privlačne. Vendar pa če se ne vračamo k principom oblikovanja vrtov, ki so bili uveljavljeni v času angleškega krajinskega sloga in v sledečem romantičnem obdobju, se pojavi vprašanje, na kakšen način bi bilo v sodobni vrtni umetnosti ta načela mogoče uporabiti. Sočasno pa se postavlja vprašanje ali je to sploh smiselno in ali je v sodobnem vrtu, ki mora izpolnjevati številne zahteve, ki se tičejo zlasti funkcionalnosti in enostavnosti vzdrževanja, to sploh še mogoče.

11 SKLEP

Vrtna umetnost v obdobju, ki ga vzporedno z umetnostmi drugih področij, štejemo v obdobje romantike, je v Sloveniji relativno slabo raziskana. Slovenske literature, ki bi se ukvarjala izključno z obravnavanjem vrtna umetnosti v tem obdobju, ni. Tako se zdi, da strokovnjaki smatrajo, da obravnavano obdobje ni imelo bistvenega vpliva na razvoj vrtna umetnosti. Nekateri avtorji, ki se ukvarjajo s tematiko, ga štejejo le kot pod-smer angleškega krajinskega gibanja, ki je proti koncu obdobja, zaradi množičnega umeščanja tujerodnih rastlin v svoje zasnove, pogosto izničila pristne ureditve v angleškem krajinskem slogu. Na takšen način mu primarno pripisujejo bolj negativen, kot pa pozitiven pomen.

Spet drugi avtorji pa obdobje smatrajo za izrazito pozitivno in trdijo, da je bil ravno prehod iz baročne vrtna umetnosti, preko angleškega krajinskega gibanja, obdobja pitoreskne estetike in romantike, tisti, ki je po koncu obdobja romantike, izhajajoč iz pitoreskna načel, ustvaril obliko vrta, ki je bila ustrezna za umeščanje na omejene površine ob enodružinskih hišah v predmestjih. Poleg potrebnih prilagoditev za umestitev na omejena zemljišča, pa je takšna oblika vrta izpolnjevala zahteve sodobnega načina bivanja v vrtu, ter skladno s tem, zahteve po neposredni povezavi bivalnih prostorov z vrtom.

Vrhunec je izražanje pitoreskna načel v zasebnih vrtovih doseglo v Angliji v drugi polovici 19. in na začetku 20. stoletja. Številni vrtni oblikovalci tega obdobja so ustvarili izjemne vrtna ureditve, ki so bile občudovane s strani takratnih ljubiteljev vrtov in so množično obiskovane še danes. Močna priljubljenost takšnega pristopa k oblikovanju vrtov se je iz Anglije hitro prenesla na celinsko Evropo in v Ameriko. Vrtovi ustvarjeni v tem slogu so bili v angleščini poimenovani *Architectural gardens*, prevoda v slovenščino pa sta dva: izraz »arhitektonski vrt« se uporablja v nekaterih publikacijah, ki obravnavajo takšne zgodovinske vrtna ureditve, profesor Ogrin pa v svoji knjigi *Vrtna umetnost sveta* uporablja izključno izraz »arhitekturni vrt«. Ne glede na različna prevoda, oba izraza predstavljata vrtove z jasno in pogosto zelo pravilno oblikovano osnovo iz grajenih elementov (tlakovane poti, zidovi in suhozidi, terase) ali striženih živih mej, v katero je umeščeno pestro kombinirano rastlinsko gradivo. Takšnih ureditev je bilo nekaj tudi v Sloveniji in so bile umeščene tako ob zasebne hiše, kot tudi v bolj razsežne parke, kjer pa so se arhitekturni vrtovi vedno navezovali na obsežnejša območja, oblikovana v angleškem krajinskem slogu s pitoresknimi poudarki.

Tudi danes se vrtna ureditve, ki izvirajo iz romantičnih arhitekturnih vrtov, še vedno pogosto pojavljajo tako po Evropi, kot tudi v Ameriki. Razlika je le v tem, da je ameriškim vrtovom v arhitekturnem slogu pogosto prilagojena tudi arhitektura njihovih zasebnih hiš. Le-ta neposredno izhaja iz arhitekturnega sloga (oz. mešanice arhitekturnih slogov), razvitega v romantičnem obdobju, ki je bil nadalje izpopolnjen s strani arhitektov romantičnega gibanja, kot je bil na primer v Angliji Edwin Lutyens.

Mrzelj (2003) trdi, da je idiličnost romantičnega vrta, še zlasti njegova motivika, še vedno vzor oblikovanja tudi v nekaterih današnjih vrtnih zasnovah. Torej je moč sklepati, da se ljudem zdijo divji romantični vrtovi tudi danes še vedno izredno privlačni. O tem pričajo tudi številne publikacije, ki izhajajo tako v Sloveniji, kot tudi v tujini in v katerih so zelo

pogosto izpostavljeni vrtovi, katerih vzore je mogoče neposredno najti v angleških vrtovih ob kočah oz. francoskih podeželskih vrtovih. Ti vrtovi so pogosto označeni za »podeželske« oz. »romantične« vrtove. Ker krajinski oblikovalci takšnih vrtov ne delajo, jih amaterji pogosto oblikujejo sami, kar največkrat vodi v nastanek kičastih vrtov. »Na podlagi mnenj avtorjev, ki zagovarjajo tezo, da je romantično gibanje ustvarilo plodna tla za razvoj kiča, ne moremo zanikati dejstva, da so romantične vrtné zasnove botrovale k nastanku kiča v sodobnih vrtnih ureditvah« (Mrzelj, 2003: 24). Še večja težava je, da ti vrtovi ne izpolnjujejo osnovnih zahtev, ki jih sodobni vrt ob hiši mora. Poleg tega so takšni vrtovi zaradi napačnega pristopa k oblikovanju, neustreznih gradiv in zasaditev ter pretiranih podrobnosti, pogosto zelo zahtevni za vzdrževanje.

V splošnem lahko opredelimo, da se z oblikovanjem vrtov v Sloveniji ukvarjajo predvsem tri skupine izšolanih oblikovalcev: krajinski arhitekti, arhitekti in vrtnarji. Vsaka od oblikovalskih strok ima različne pristope k urejanju vrtov glede na njihovo znanje, stališča in prioritete v vrtnem oblikovanju. Ob pregledu serijskih publikacij, ki objavljajo sodobne vrtné ureditve, je moč ugotoviti, da se znotraj teh treh različnih pristopov v oblikovanju sodobnih vrtov, pojavljata dve skrajnosti. Novonastale vrtove je tako mogoče razdeliti na »romantične« oz. »idilične« vrtove, za katere je značilno, da se prepogosto osredotočajo predvsem na rabo in umeščanje rastlinskega gradiva oz. ustvarjanje hortikulturnih kompozicij, njihove vrtné zasnove pa so nejasno ali naivno oblikovane. Drugo skupino pa predstavljajo povsem izčiščeni, poenostavljeni, puristični vrtovi s tektonskimi zasnovami, v katerih je raba rastlin omejena le na nekaj lesnatih rastlin (manjših dreves oz. grmovnic) z jasno izraženim habitusom.

Slabost prvih je, da se njihov pristop k oblikovanju, od divjih vrtov, ki so nastali kot pod-smer pitoresknega oblikovanja, praktično ni razvijal naprej, le obseg vrtnih zasnov se je iz obsežnih krajinskih ureditev zmanjšal na velikost vrta ob enodružinski hiši. Slabost drugih pa je, da so takšne zasnove pogosto tako izčiščene, da delujejo dolgočasno.

Poleg različnih izvornih oblikovalskih načel je enega od vzrokov moč najti tudi v samih naročnikih. Puristično oblikovani vrtovi so pogosto ustvarjeni skladno z željami naročnikov, ki sicer želijo imeti vrt, vendar zaradi pomanjkanja časa oz. drugih razlogov, ne želijo imeti z njim praktično nobenega dela. Specifične želje naročnikov po enostavnosti vzdrževanja so tudi eden od razlogov, da se v takšnih vrtovih premalo uporabljajo prednosti rastlin.

Na koncu je treba še omeniti, da v oblikovanih vrtovih 21. stoletja ne obstajajo več nikakršne splošne značilnosti. Tudi oblikovanje vrtov sledi predvsem evropskim trendom, ki se spreminjajo letno. Trendi izhajajo iz vrtnarskih razstav, ki se vsako leto odvijajo v državah Zahodne Evrope in Anglije. Najbolj udarne novitete pa se prenašajo tudi v oblikovanje vrtov v Sloveniji. Tako v vrtovih 21. stoletja zaradi njihove izredne raznolikosti ni več mogoče iskati splošnih oblikovalskih načel. Če je kaj skupnega večini novonastalih vrtov, je to predvsem poudarek na uporabnosti bivalnih vrtov in ustvarjanju močnih, tako funkcionalnih, kot tudi vizualnih povezav med notranjimi in zunanjimi bivalnimi prostori.

12 POVZETEK

Diplomska naloga se osredotoča na obdobje romantike in njeno izražanje v krajinski umetnosti. Da bi značilnosti in način izražanja romantičnega obdobja lažje razumeli, je treba preučiti postopen prehod človekovega zaznavanja narave in njegovega razumevanja umetnosti, ki je iz klasicizma preko pitoresknega sloga prešla v čisto romantično obdobje. Obdobje pitoreskne estetike je bilo za ta razvoj ključnega pomena. Zato je treba raziskati sam začetek in vzroke za pojav tako angleškega krajinskega gibanja, kot tudi pitoresknega sloga. Le tako je mogoče razumeti vzrok pojava romantičnega gibanja, ki je nastalo v specifičnih zgodovinskih okoliščinah (napoleonske vojne, buržoazne revolucije, industrijska revolucija, nastanek slumov, izrabljanje in opustošenje krajine, nastanek industrijskih manufaktur, onesnaženje, neprimerni pogoji za življenje v mestih). V duhu romantičnosti je v umetnosti prišlo do pretvorbe pomena krajine iz krajine kot podeželskega prostora, ki se navezuje na običaje neke dežele, v pomen krajine, ki je sama po sebi zadostna. Poleg nekaterih drugih dejavnikov in prvin je imelo krajinsko slikarstvo pomembno vlogo pri oblikovanju in konstituciji narodne identitete na posameznih ozemljih in tudi krajina je bila tista, ki je dajala smisel skupini ljudi, ki so na njej živeli ter pripomogla k vzpostavljanju in določanju identitete narodov. Vse to se je posledično prenašalo tudi v krajinskoarhitekturno oblikovanje.

V nadaljevanju se naloga osredotoča na izražanje romantičnosti po koncu romantičnega obdobja. Da bi romantičnost v vrtovih, nastalih po koncu obdobja romantike, lahko sledili, je treba določiti tipične romantične prostorske elemente, prostorske značilnosti in način njihovega zlaganja v krajini. Iz pregleda nastalih krajinskoarhitekturnih del je moč ugotoviti, da so se značilnosti romantičnega ustvarjanja v vrtni umetnosti v drugi polovici 19. stoletja prenašale tako v oblikovanje javnih parkov, kot tudi v oblikovanje zasebnih vrtov. Tako dela velikih krajinskih vrtnarjev, kot tudi teorija, na podlagi katere so ta dela nastala, so bila ključna za razvoj manjših sodobnih vrtov ob enodružinskih hišah. Ti vrtovi so dosledno upoštevali pitoreskna načela, zlasti kontrast, raznolikost v barvah in teksturah ter bogate, kompleksne zasaditve, in jih prenesli v manjše merilo tako, da niso izgubila svoje funkcije in privlačnosti. V vrtovih se je velik poudarek začel pripisovati uporabnosti ter povezavi bivalnih prostorov z vrtom, kar se je še nadalje stopnjevalo v obdobju modernizma. Vendar pa se v splošnem vrtna umetnost v obdobju modernizma kaže kot popolno nasprotje romantične vrtni umetnosti. Novonastali modernistični parki in vrtovi so sledili predvsem načelom konstruktivizma in purizma.

13 VIRI

- Allentuck M. 1974. Sir Uvedale Price and the picturesque garden: the evidence of the Coleorton papers. V: The picturesque garden and its influence outside the British Isles. Washington, District of Columbia, Dumbarton Oaks: 57-76
- Bussagli M. 2006. Arhitektura. Zagreb, Miš: 383 str.
- Debicki J., Favre J.-F., Gruenewald D., Pimentel A. F. 1998. Zgodovina slikarske, kiparske in arhitekturne umetnosti. Ljubljana, Modrijan: 317 str.
- Dešnik S. 1995. Zgodovinski parki in vrtovi v Sloveniji. Ljubljana, Ministrstvo za kulturo, Uprava Republike Slovenije za kulturno dediščino: 155 str.
- Dobrilovič M. 2002. Začetki uvajanja tujerodnih rastlinskih vrst in njihov vpliv na vrtno oblikovanje na Slovenskem, magistrsko delo. Ljubljana, Biotehniška fakulteta: 101 str.
- Enciklopedija Slovenije, 7. zvezek. 1993. Ljubljana, Mladinska knjiga: 416 str.
- Enciklopedija Slovenije, 10. zvezek. 1996. Ljubljana, Mladinska knjiga: 416 str.
- Gazvoda D. 1989. Naravno v naravi in oblikovani krajini, diplomsko delo. Ljubljana, Biotehniška fakulteta: 92 str.
- Hauser A. 1962. Socialna zgodovina umetnosti in literature. Celje, Celjski tisk: 64 str.
- Hestercombe Gardens.
http://www.gardenvisit.com/garden/hestercombe_house_gardens (15. apr. 2009)
- Hussey C. 1967. English gardens and landscapes. New York, Country Life Limited: 174 str.
- Hussey C. 1967. The Picturesque: Studies in a point of view. London, Frank Cass and Co.: 307 str.
- Jellicoe G. in Jellicoe S. 2000. The landscape of man: shaping the environment from prehistory to the present day. London, Thames and Hudson: 383 str.
- Jellicoe G., Jellicoe S., Goode P., Lancaster M. 2001. The Oxford companion to gardens. Oxford, Oxford University Press: 635 str.

Kante B. 2009. Estetika narave. Ljubljana, Založba Sophia: 232 str.

Kolšek A. 2004. Razsvetljenska krajina Žige Zoisa na Brdu. V: Kronika, časopis za slovensko krajevno zgodovino, 52. Ljubljana, Zveza zgodovinskih društev Slovenije: 157-166

Kos J. 1980. Romantika. Ljubljana, Državna založba Slovenije: 87 str.

Lang S. 1974. The genesis of the English landscape garden. V: The picturesque garden and its influence outside the British Isles. Washington, District of Columbia, Dumbarton Oaks: 1-29

McCarthy M. 1974. Eighteenth century amateur architects and their gardens. V: The picturesque garden and its influence outside the British Isles. Washington, District of Columbia, Dumbarton Oaks: 31-55

Ogrin D. 1993. Vrtna umetnost sveta. Ljubljana, Založba Pudon: 400 str.

Planišček A. 2005. Odprt dialog z letnimi časi. Hiše, Izbor: 48-52

Sawyers, C. 2007. The authentic garden. Portland, Oregon, Timber Press: 285 str.

Simonič T. 2005. Pozabljeni vrtovi Ilse Fischerauer. V: Umetnostna kronika 9. Ljubljana, Založba ZRC: 2-7

Simonič T. 2006. Sončni vrtovi preteklosti: Po poti pozabljenih vrtov Ilse Fischerauer. Hiše, 36: 40-45

The compact Oxford English dictionary. 2007. Oxford, Oxford University Press: 2386 str.

Vardjan M. 2009. Ladja na obali. Ambient, 85: 63-66

Web Gallery of Art (1100-1850).

<http://www.wga.hu> (10. feb. 2009)

ZAHVALA

Iskreno se zahvaljujem mentorju, prof. dr. Davorinu Gazvodi, za potrpežljivost in strokovno pomoč pri izdelavi diplomske naloge.

Poleg tega se za koristne pripombe in nasvete zahvaljujem tudi recenzentki, prof. dr. Ani Kučan.

Nazadnje se zahvaljujem še svoji družini za potrpežljivost, stalno spodbujanje in pomoč tako tekom študija, kot tudi pri pisanju diplome.