

kutatás



Edwin Henry Landseer: Az öreg pásztort gyászoló kutyája, 1837. Olajfestmény

RADNÓTI SÁNDOR
A VALLÁSOS TÁJTAPASZTALAT
RUSKIN ÉS A TERMÉSZET

TA *Modern festők* I. és II. kötetét (1843, 1846) a kétszáz éve született John Ruskin (1819–1900) Anglia tájművészeinek ajánlotta. A tájélmény és tájtapasztalat ezzel a paradigmaticus modern témaként jelent meg. A húszas éveiben járó szerző nem győzte hangsúlyozni, hogy a legnagyobb modern tájképfestő, Joseph Mallord William Turner (1775–1851) egyben minden idők legnagyobb tájképfestője. Első pillantásra ezt a *querelle*, a régi és az új művészet közötti per folytatásának tarthatnánk, de nem erről van szó. Ruskint a tájképben a táj foglalkoztatta először, és a művészet, a kép csak annyiban, amennyiben megjeleníti a természet igazságait.

IRuskin nem művészeti íróként kezdett írni, noha élethossziglani, majd hogyanem mániákus foglalkozásának Turnerrel aligha van párja: távolról, nagyon távolról csak Vasari viszonya Michelangelo-hoz emlékeztet rá. Kiindulópontja gyermeki elkötelezettség volt: szüleitől tizenharmadik születésnapjára kapta meg a maga idejében sikeres és tekintélyes Samuel Rogers *Italy* című poémájának 1830-as díszkiadását Turner metszeteivel. Négy évvel később egy kedvezőtlen bírálat Turnerről arra készítette, hogy védőiratot fogalmazzon. Tulajdonképpen ez a magja a *Modern festők* hatalmas korpuszának.

Miképpen lehet visszaadni a képen a természet igazságait? S ez volna-e a művészet fő feladata? Kétségtelen, hogy a művészetfogalom homogenizáló újjászerveződésének a 18. század második és a 19. század első felében volt egy aliránya, amely a képzőművészetet – legalábbis részben – alkalmazott természettudományként fogta fel. Turner is, Constable is kvázi-tudományos felhőtanulmányok sorát alkotta, még hozzá bizonyos tudományos öntudattal: Turner felhőtanulmányait tudományos munkáknak is tekintette, Constable pedig följegyezte vázlatának idejét, helyét, a szélirányt, a hőmérsékletet.

Az ifjú Ruskin ebből az irányból közeledett Turnerhez és általában a tájképhez. Tájékozottsága is ennek felelt meg: elmélyedt a geológiában, mineralógiában, botanikában, de nem volt még átfogó ismerete a képzőművészetről. Ami azért nem jelenti azt, hogy ne pendítette volna meg már itt az egyik legfőbb művészettörténeti gondolatát, a régebbi modern – tehát 17. és 18. századi – tájképfestők radikális, elutasító kritikáját. De e kritikának is van egy művészetellenes vagy a művészetet zárójelbe tevő fő motívuma, hogy ugyanis ezek a festők¹

vizuális mintáikkal és közhelyeikkel sokkal inkább a művészi hagyománynak, mint a természeti igazságnak akartak megfelelni. Mindazonáltal ítéletének van művészettörténeti és esztétikai következménye, hiszen fennhéjázó és némileg pökhendi elpártolást jelentett attól a teljes vizuális kultúrától (a *picturesque*-től), amelynek a keretében fogták fel az előző nemzedékek és kortársai a tájkép művészetét,² s amely Turnernek is – akit minden erejével ki akart szakítani ebből a kontextusból – élete végéig fontos referenciapontja maradt. Itt is meg kell azonban jegyeznünk, hogy szakítása a tájképre korlátozódott, és kritériuma a természeti igazság volt, miközben más műfajban tökéletes költői képnek nevezte a kor divatos állatfestőjének, Edwin Landseernek a maga idejében híres és népszerű, de mai fogalmakkal giccsnek nevezhető (giccsé váló?), s mindenképpen bőbeszédű moralizáló festményét (*The Old Shepherd's Chief Mourner*, 1837) amelyen egyedül a kutya gyászolja gazdáját.³

- ¶ Amikor Ruskin rendkívüli beszédirhetével (és ebből következő bőbeszédűségével) hatalmas terjedelemben tárgyalta az ég, a föld, a víz és a növénytakaró igazságait, s rendszeresen kimutatta, hogy ezekhez csak Turner jutott el, beleütközött az igazságnak és ábrázolhatóságának kérdésébe. Kétszer is megismételte, hogy Turner „volt az egyedüli festő, aki valaha is ábrázolta a vízfelület nyugalmat vagy a háborgó víz erejét”.⁴ Hasonló megállapítások garmadával találhatók könyvében, olykor párhuzamba állítva Wordsworth tájköltészetével („I now affirm of Nature and of Truth”). De mit jelent ez?
- ¶ Ruskin nem a hasonlóságra gondolt, nem az utánzás pontosságára, hanem a tárgyról alkotott tapasztalat felidézésére. Vagy helyesebben általában és elvileg antimimetikus álláspontot foglalt el, miközben a régebbi tájfestők természeti igazságának kritikájában mégis gyakran csak a természetűség megsértéséről beszélt. Érvelése nehezen követhető, mert a rendszeresség igényével és retorikájával írt, de nem volt rendszeres gondolkodó, s gyakran bonyolódott feltáratlan önellentmondásba. Mindenesetre ő is rátalált arra a dilemmára, amely korábban Goethét is foglalkoztatta, hogy valami alapvető baj van az antikvitástól örökölt művészetfelfogásnak azzal a mintájával, hogy a természetűség elvihető a megkülönböztethetlenség fokáig, vagy legalábbis lehet törekedni rá. Ez az, ami művészi játékká, kisművészetté vált az újkorban, s nevet is kapott: *tromp-l'oeil*, a szem becsapása. Ruskin egy Marmontel-anekdotával utalt rá (egy műgyűjtő a legnagyobb bóknak vette, ha Berchem-festményét valaki összetévesztette az ablakkal), de általánosította az egész korai tájképfestészetre, ahol a festők „életüket bűvészkedésre vesztegették”, és fő céljuk az érzékek becsapása volt.⁵
- ¶ Ruskin gondolatmenete a következő volt. Ha valamit egy műalkotásban olyasvalamihhez tartunk hasonlóknak, amiről tudjuk, hogy nem az, akkor az utánzás

eszméjéről beszélünk. Egy márványszobor nem emberre hasonlít, hanem a márvány anyagára és az ember formájára. Az utánzás korlátja, hogy csak a becsapásra törekszik, amelyet az okoz, hogy egy tárgyat másnak akar mutatni, mint ami, és az élvezet foka a különbség fokától és a hasonlóság tökéletességétől függ. Ugyanaz az élvezet, ha egy hőst vagy ha a lovát utánozzák, tehát nem függ a tárgy eszméjétől. Ez a leghitványabb a művészetből származó élvezetek között. Festhetünk egy macskát vagy egy hegedűt – utalt Sir Joshua Reynolds egy állítására –, de nem utánozhatjuk az óceánt vagy az Alpokat. Minden imitativ képnek vagy hitvány a tárgya, vagy a részlet, amelyben az imitáció jeleskedik (öltözék, ékszerek, bútor stb.), hitvány tárgy.⁶ Az utánzás és az igazság tehát Ruskin szerint ellentétes egymással: „minden művészet fundamentumát az igazság eszméi jelentik és minden művészet elpusztítását az utánzás eszméi.”⁷

¶ Az igazság az utánzással szemben gyakran áldozatot jelent, az együttes ábrázolás lehetetlenségének felismerését. Ruskin egyik példája a tér igazsága. A régi mesterek közül senki sem vette figyelembe, hogy vagy az előteret, vagy a messzeséget kell részben feláldozni, a kettő együtt nem mutatható be. Mindkettőt részleteiben ábrázolták. Csak Turner fedezte fel ezt a tényt.⁸ Ugyanilyen korlátozás, hogy az erő következtelenségében jelenik meg az igazság, mert munkában látjuk, nem pedig célját elérve. Raffaello tintavázlata Szt. Katalinról nagyobb erejű, mint megvalósításának tökéletessége.⁹ Ennek a megállapításnak is súlyos művészettörténeti és esztétikai következményei vannak, amelyek részben Turner munkásságára alapítanak, akinek életművében hatalmas részaránya volt a vázlatoknak, rajzoknak, az akvarellnek és a gouache-nak, s olajfestményei egy része is olyan mértékben összpontosított az atmoszférára, hogy a mai kutatás gyakran bizonytalan, hogy befejezett vagy befejezetlen műről van-e szó. Másfelől előre jelzi a későbbi művészeti író Ruskin jellemző érdektelenségét a vázlat és a „kész” mű megkülönböztetése tekintetében (ahol fő érve az volt, hogy befejezni csak Isten tud valamit, s ennek belátása szükséges az emberi befejezéshez¹⁰), mely harmadjára jellemző volt a 19. század antiklasszicista, antiakadémikus művészetére is. A képek megalkotásának felgyorsulása jelezte ezt.

¶ Az igazság továbbá nemcsak az anyagra, hanem az érzelmekre, a benyomásokra és a gondolatokra is kiterjed. Rendkívüli jelentősége van annak, amit Ruskin a természet morális igazságának nevezett, amit majd csak később, teológiai eszméivel együtt lehet értelmezni. Korai programját így foglalta össze:

„Könyvem jelen részében arra törekszem, hogy gonddal és pártatlanul vizsgáljam meg, milyen igényeket támaszt a régi és a modern tájkép a természet ábrázolásának valóságosságára. Nem leszek tekintettel

arra, hogy mit gondolnak szépnek, fenségesnek vagy képzeletgazdagnak. Csak az igazsággal foglalkozom, a kendőzetlen, világos és egyenes tényekkel. Képességem szerint megmutatom minden részletében, hogy mi a természet igazsága, s aztán ennek egyszerű kifejezését keresem – és csak ezt. Nem foglalkozom a képzelet szenvedélyével, a ragyogó hatással vagy bármely más elragadó minőséggel, amikor megvizsgálom és megítélem annak a nagy, élő festőnek a műveit, akiről a közönség nagy része, azt hiszem, úgy vélekedik – meglátjuk, mennyi joggal –, hogy több valótlan-ságot és kevesebb tény-t festett, mint bármely más ismert mester.”¹¹

- ¶ Itt a lehető legnyíltabban van kifejtve az igazság minden esztétikai szemponttal szemben való elsődlegessége, amely más tekintetben maga is esztétikai igényként jelenik meg. A művésznek föl kell adnia az ábrázolási hagyományokat, minden konvenciót és az egész művészséget, hogy azt – és csak azt – ábrázolja, amit lát, s ehhez föl kell szerelkeznie átfogó természettudományos ismeretekkel. A művésznek – mondta például – minden, a vízzel kapcsolatos optikai törvényt ismernie kell.¹² Ezt a forradalmi változást és ezt az ismeretanyagot tulajdonította Turnernek.
- ¶ Ám bármily határozottan zárkózott el a hasonlóság fogalmától elvileg, a régi tájképfestők leleplezése megannyiszor ebbe a kifogásba torkollik. Bírálta például, hogy Claude Lorrain firenzei képén (*Kikötő a Villa Medicivel*, 1637) az oldalt lemenő nap a horizontról, a kép centrumából vet rézsútos sugarat a vízre, s azt mondta, hogy ha ez művészi szabadság, akkor a legabszurdabbak és legigazolhatatlanabbak közül való, amely megbocsáthatatlan, de még inkább azt föltételezte, hogy a tudás hiányáról („imperfect science”) van szó. Egy másik, londoni Claude-képet (*Kikötő Sába királynőjének hajóra szállásával*, 1648), amelyet többször is kritizált, a legegyszerűbb igazság megtagadására hozta föl példának. A rakpart ugyanis, ahol a kezét szemével eltakaró figura ül, teljesen perspektívátlan. Ha a művész nem képes arra, hogy egy egyszerű paralelepipedont lásson – tette föl a kérdést Ruskin –, miképpen tudná az ágak, levelek, törzsek bonyolultabb formáit megjeleníteni.¹³
- ¶ Ebből a perspektívából a tájképfestészet története tudományos illusztrációk sorozataként jelenik meg, amely a tudomány haladásával közeledik a természet igazságához. A természeti igazság fogalma a 18. században alakult ki, amikor a tudományos érdeklődés a tipikus, általánosan jellemző irányába fordult.¹⁴ Ebben a szemléletességnek, a képi ábrázolásnak sarkalatos jelentősége volt, méghozzá olyan, bizonyos értelemben művészinek nevezhető szabadsággal,



Joseph Mallord William Turner: *A rabszolgakereskedők a tengerbe dobják a halott és haldokló rabszolgákat*, 1840. Olajfestmény



Claude Lorraine: *Kikötői jelenet a Villa Medicivel*, 1637. Olajfestmény

amely a 19. század harmincas éveitől fokozatosan egy másik – pozitívista – eszménynek adta át a vezető helyet, amelyet Daston és Galison mechanikus objektivitásnak, a szubjektum ideális értelemben való lehetőség szerinti kikapcsolásának nevez. De Ruskin még annak az érzékeny tudományos eszménynek az embere, amelyben Rousseau és nyomában amatőrök tömegei „beszélgettek a növényekkel” – botanizáltak, Goethe foglalkozott színtannal, őslénytannal, növénytannal, Alexander von Humboldt mérte föl az Újvilágot, Luke Howard írta le és tipizálta a felhőket. Minden mindennel összefüggött, a természet egységes volt és harmonikus. A feladat a leírás és a klasszifikálás volt. Ez volt a tudomány költészete (Goethe több versben is ünnepelte Howardot, Ruskin maga pedig az angol próza legszebbjei közé tartozó oldalakat írt a tárgyban, például a növénytakaróról szóló 1860-as *A földfátyolt*¹⁵), miközben ezzel párhuzamosan különböző alapvető vizsgálati területek – első sorban a fizika – a természet általános teóriájának hipotézise nélkül fejlődtek. Nagy jelentősége volt a felfedezőutaknak. Mindenütt a látásnak, a természeti jelenség természetes szemléletének volt eminens szerepe, amelynek képi formát kellett adni. Ruskin ellenfele volt a tudományok specializálódásának. Vallási okokból és viktoriánus szemérmességből gyűlölte a boncolást. Michelangelóról alkotott véleményét is nagyban meghatározta ez az előítélet. Még kései természettudományos írásaiban is arról beszélt, hogy „az ember arra van rendelve, hogy megfigyeljen a szemével és elméjével, nem pedig mikroszkóppal és késsel”.¹⁶ A fenomén érdekelt, nem a struktúra, a dolgok külső, érzékelhető megjelenése, nem belső szerkezete. Egyik utolsó előadásában kijelentette, hogy „nem tudom megmondani önöknek, mert nem tudom és nem érdekel, hogy milyen hosszú egy madár gégéje, de tudok valamit mondani arról, hogy miképpen énekel”.¹⁷ A tipikusan belül meg kellett különböztetni az ideálisat és a karakterisztikusát (Ruskint nyilvánvalóan az utóbbi foglalkoztatta, az individuális jelenség megfigyelése), de az ilyen és hasonló megkülönböztetések tették lehetővé a képalkotás esztétikainak is nevezhető mozgásterét. A képzőművészetnek és a tudománynak ez a szimbiózisa hamarosan megszűnt, a fényképészet a mechanikus objektivitást ígerte. Ruskin viszont megvető hangon beszélt arról, hogy „Canaletto nem csinál egyebet, mint színes dagerrotípiát”.¹⁸

¶ A természet Ruskin szemében nem volt önmozgó, legkisebb részletében is az isteni gondviselés formálta.¹⁹ A tájkép funkciója a kozmossszal, Istennel való egyesülés. Itt jelenik meg a II. kötet fő témája, a szépség. A szépség eszméi lényegük szerint morálisak. Alapja az érzéki élvezet, amelyhez öröm társul, majd a tárgy szeretete, majd a felső értelem jótéteményének érzékelése s végül a hála és a hódolat a legfőbb lény iránt. A szépség érzete nem érzéki és nem is intellektuális,

hanem a szív tiszta nyitottsága a szépség igazságára és intenzitására.²⁰ Ezzel nyílik meg tehát a lehetőség, hogy a művészet természeti igazsága mellett – melynek elsődlegessége van, s mint láttuk, természettudományos formát öltött – megjelenjék a művészet másik két elválaszthatatlan feltétele, az igazság másik oldala: morális és vallási tartalma.

- ¶ Ruskin szigorú, bigott vallási környezetben nőtt fel, az evangelikál anglikanizmus tanait követve. Szenvedélyes bibliai hit jellemezte, amelynek sokkal több köze volt a 18. századi Anglia mélyben forrongó protestáns vallási megújulásaihoz, mint a magasabb osztályokhoz közelebb álló High Church liturgiai és teológiai konvencionálisához. Fölfokozott, emfatikus, rajongó személyesége ugyanakkor romantikus szubjektívizmussal színezte hitét, amelynek belső bizonytalanságát utólag drámai hitvesztése mutatta meg. Ez éppoly eruptív és pillanatnyi létélmény volt (vagy legalábbis Ruskin visszaemlékezéseiben így rendezte meg), mint ahogyan a megtéréseket – Saulustól Claudelig és tovább – szokták ábrázolni. 1858-ban a torinói valdens templomban megcsömörlött a fanatikus prédikációtól, majd megtagadta evangélikalizmusát. De hite rányomta bélyegét a *Modern festők* első két kötetére. (Később visszatért egy moderált istenhithez.)
- ¶ A szépség minden attribútuma Istenre utal. Végtelen és felfoghatatlan, egységes mint az isteni átfogó jellege (comprehensiveness), nyugalmas és változatlan (permanence), szimmetrikus mint az isteni igazságosság, tiszta, mint az isteni energia, valamint mérsékelt, amennyiben isteni törvények alá rendelt. Ez még a természet és a táj fizikoteológiai, mélyen teleologikus fölfogása. Turnerbe bele lehet érteni, ám nem lehet belőle kifejtteni a vallási tartalmat.
- ¶ Ezek keresése vezette Ruskint a középkorhoz, ahol már nem a táj jelentette a reprezentatív témát, s iktatott be a *Modern festők* vaskos kötetei közé egy (*Az építéset hét lámpásával* két) hatalmas elkanyarodást, nagy Velence-könyvét, amelynek történelmi vázlata szerint a reneszánsz világiasodásával kezdett hanyatlani a város. A szent cselekmények ábrázolhatóságának élménye és a középkor ebben is kifejeződő, mély áhítata eltérítette a protestáns képtilalomtól. Amikor visszatért a *Modern festők*hez, továbbra is megmaradt témájának a természet, a táj, de az első kötet fő tézisével szemben, mely szerint a megismerés haladásával közelebb jutunk az igazsághoz, és a második kötet fő tézisével szemben, mely szerint a szépség isteni mű, és Istent ebben a műben, a természetben kell dicsőíteni, a harmadik kötetben megjelent a tájélmény és tájtapasztalat történelmi dimenziója.
- ¶ Mit jelentett a különböző történelmi korszakokban a természeti tények igazsága? Ruskin három nagy művészi korszakot különböztetett meg: a görög-római,

a középkorit és a modernet. Csak ez utóbbira jellemző a táj iránti eminens érdeklődés megjelenése, s ezzel párhuzamosan csökken az istenek, szentek, ősök, emberek iránti érdeklődés. Ez lesz majd társadalomkritikai és reformeri működésének fő motívuma.

„A modern képeket nézve növekvő megdöbbenéssel figyeljük meg, hogy az emberi érdek sok esetben teljességgel eltűnt. A hegyek, ahelyett hogy csak szentek fejének kék alapjaként használnák, maguk váltak az áhítatos szemlélődés kizárólagos tárgyává. Szurdokjai, csúcsai, erdőségei mind olyan rajongással vannak megfestve, amilyent azelőtt csak a szépség mosolygódröcskéinek vagy az aszketizmus ráncainak szenteltek. Mindazt az elevenséget, amelyet szükségesnek tartottak a színhely benépesítéséhez, ma ellátja egy széles karimájú kalapos vándor, egy skarlát köpenyes koldus vagy ezek hiányában akár egy gém, vagy vadkacsa.”²¹

- ¶ A korábbi korszakokban minden természeti jelenség csak az emberi vonatkozásában kapott értelmet és jelentést, és nem is vizsgálták ettől elvonatkoztatva. Tudták, melyik növény mérgező és melyik gyógyító hatású, melyik állat ehető és melyik nem, a dolgok szépsége iránti érzékük közvetlenül személyükhöz és életükhöz kapcsolódott. E gondolatok ambivalensek: részben kárhóztatják az istenfélelem eltűnését, másrészt pozitívnak tartják a kiterjeszkedő vágyat, hogy megértsék Isten munkáját.
- ¶ A görög szemlélet természetvallás. A szubjektív, modern patetikus téveszmével ellentétben (amely, a romantikára jellemző módon, emberi tulajdonságokat lát bele a természeti jelenségekbe, mint Keats *Endümiónjában* a hullámok „csökönyös nemtörődömségét”: „wayward indolence”²²) Homérosz hullámaiban azt érezni, hogy valami nagyobb van benne, mint a hullám: az istenség. A görögök sohasem mozdították ki isteneiket a természetből; mindenütt jelenvalók. Ugyanakkor minden az emberre vonatkoztatott. Számukra teremtették az istenek az egész természetet. A középkori ember ezzel szemben Isten dicsőségét látta a virágok szépségében. A középkori táj nem szántó föld, nem gazdag ló tuszrét, ami jó legelőhely, azaz nem a hasznosság fogalma alá rendelt, hanem virágoskert. A reneszánsz és barokk visszatérés a klasszikához hanyatlás, mert a szépséget az igazság elé helyezték.

„Látni fogjuk, hogy Claude és a reneszánsz tájképfestők kétbalkezes, pszeudo-pittoreszk, pszeudo-klasszikus elméje teljesen eltéveszti

Homérosz gyakorlati józan eszét, s képtelen megérezni az aszphodéloszmezők, a zsenge nyárfák, a futó szőlők nyugodt természetes báját és édességét. Ragaszkodik kikötőihez és *barlangjaihoz*, mint tájai kizárólagos vonásaihoz, s ettől fogva a »klasszikus táj« unalmas tengeröböl és egy szikla, lyukkal a közepén.”²³

- ¶ A három nagy művészi korszakot egy-egy költő-képzőművész páros reprezentálja: Homérosz és Pheidiász, Dante és Giotto, valamint – itt megfordul a sorrend – Turner és meglepetésre Walter Scott. (Azért meglepetés ez, mert a *Modern festők* első két kötetében még Wordsworth lenne a jelölt, akit Ruskin majdnem annyira bálványozott gyermekkor óta, mint Turnert, s az *Excursionból* vett mottóját is tőle választotta, amely megjelent műve mind az öt kötetében.)²⁴
- ¶ Dante *Purgatóriumának* virágot szedő nőjében (XXVIII. 40–63) látta meg Ruskin a középkor természethez való viszonyának szimbólumát, hogy a *vita activa* nem más, mint Isten művében való gyönyörködés. A középkori természet legfőbb szimbólumai a virágok, amelyek nem hasznosak, mint az antikvitás természeti tárgyai.²⁵ A tényigazság szempontja mellett most megjelenik a szimbólum igazsága, amely még a természeti formák módosítását is megengedi dekoratív célból. Ez most még a középkor jellegzetessége, de később majd Ruskin Turner szimbolizmusának is nagy figyelmet szentel.
- ¶ Ugyanakkor az is jelképes, hogy a fényesség középkori előszeretetével szemben a modern táj fő jellegzetessége felhőssége, borultsága. Valóban, Oskar Bätschmann írja, hogy 1780 és 1840 között kitüntetett érdeklődés mutatkozott a felhők iránt. Sok festő kísérletezett ezekben az években a felhőábrázolással (Friedrich, Turner, Carus, Cozens, Constable stb.).²⁶ Hozzátehetjük ehhez Ruskin különleges érdeklődését is a felhők iránt. Egyenesen azt írja, hogy „ha a modern tájképművészetnek általános és jellemző elnevezésre volna szüksége, nem lehetne jobbat kieszelni, mint ezt: »a felhők szolgálata« (the service of clouds).”²⁷ Ez nála nem csak Dél és Észak meteorológiai ellentétét jelentette, bár azt is. De megjelenik benne a hit fényes égboltjának befelhőződése, borongó kételyekkel telítődése: a hit elvesztése és visszanyerésének perspektívája. Ruskin számára a tájfestészet lesz (a reneszánsz és barokk kezdetek súlyos hibáit levetkőzve) a modern kor reprezentatív művészete.
- ¶ Turner az első nagy tájképfestő. „Turner kezdte el az anyagi természet aspektusának tanulmányozását, míg előtte az emberek egyedül az emberi formák aspektusára gondoltak.”²⁸ Az aspektus kifejezés is nagy jelentőségű változásra utal. Ebben a kifejezésben a tény-igazság elsődlegességével szemben megjelenik a természeti tények emberi érzékelésének szempontja. „A tudomány kizárólag



Claude Lorraine: *Kikötő Sába királynőjének hajóra szállásával*, 1648. Olajfestmény

azon módon veszi a dolgokat, amint azok vannak; a művészet kizárólag úgy, amint azok az emberi érzékekre és lélekre hatnak.”²⁹ Vagy ahogy a lábjegyzetben még egyszerűbben kifejezte magát: a tudomány tényekkel, a művészet jelenségekkel foglalkozik (*facts, phenomena*). A kettő ellentétbe is kerülhet egymással. A képzelőerővel rendelkező festő most már nem a valóságos tényekről ad számot, hanem azok *impressziójáról*, amelyet elméjében keltettek.³⁰ Ellentétben az I. kötettel, Ruskin itt gondosan elválasztotta a tudomány feladatát, amely az esszenciát kutatja, az anyagi természet törvényeit tárja fel, s atyja Sir Francis Bacon, a művészet feladatától, amely az anyagi természet lehetséges nézőpontjait, aspektusait kutatja, s atyja William Turner. A *Modern festők* V. kötetében már határozottan azt állítja – szöges ellentétben korábbi nézetével –, hogy Turner nagysága és igazsága *nem* alapul tudományos igazságon, mely tekintetben teljesen tudatlan volt!³¹

¶ Az, hogy az emberi kultúra a természet irányába fordult, egyrészt a hit elvesztésének következménye, másrészt felszabadulás attól, hogy a természet alá legyen rendelve a mezőgazdaságnak, a háborúnak és a vallásnak. E fordulat megmaradhat az ember önmagára irányuló önzésében (erre sok a példa a reneszánsz és barokk tájfestészet esztétizmusától kezdve a patetikus téveszméig), de ugyanakkor a természettel való harmónia, az alázat egy új, magasabb fokú természetvallás lehetőségét ígéri, mint új érzékenységet és új kultúrát. Az egyik oldalon a középkori fényesség (az arany alap, majd a felhőtlen ég) a hit bizonyosságát jelképezi. De a felhők itt vannak, és soha nem látunk mindent tisztán, s amiről ezt mondjuk, arról csak azt állítjuk, hogy eléggé látjuk ahhoz, hogy kivehessük a tárgyát. Ebben a homályosságban van a misztérium.³² Ruskin a maga természetélményének gyermekkori kezdeteiről ezt írta: „Noha nem vegyült hozzá meghatározott vallásos érzés, jelen volt a természet egészében – a legapróbb dologtól a leghatalmasabbig – szentségként való érzékelése: ösztönös áhítat gyönyörrel keveredve; meghatározhatatlan remegés, mint amiről azt képzeljük, hogy egy testetlen szellem jelenlétét jelzi.”³³

¶ Ennek az érzékenységnek kell megjelennie a művészetben.

„...ahogy az emberiség csodálata korunkban nagyrészt átírányult az emberekről a hegyekre, és az emberi érzelmekről a természeti jelenségekre, megelőlegezhetjük, hogy a művészet hatalmas ereje is ebbe az irányba fordul... A klasszikus korszak és a középkor legnagyobb festői vagy festője teljességgel az emberi ábrázolásának szentelték magukat, s keveset bíztak ránk a táj vizsgálatához, a modern idők legnagyobb festői vagy festője viszont minden jel szerint leginkább

a tájnak szentelik majd magukat. Továbbá, mivel az emberi érzélem ábrázolásában a szavak fölülmúlják a festészetet, de a természeti táj ábrázolásában a festészet múlja fölül a szavakat, azt is megelőlegezhetjük, hogy a festő és a költő... valamelyest helyet cserél majd a kor-szellem ábrázolásának rangsorában. A festő fontosabb lesz, a költő kevésbé...”³⁴

- ¶ Itt azonban Ruskin beleütközött abba a komoly nehézségbe, hogy a természet, a táj nemcsak a Másik az emberrel szemben, hanem az ember is alakítja. Ezért kultúrakritikájának nemcsak ajánlott gyógyszere a tájérzékenység, hanem egyben tárgya is az a táj, amelybe az ember túlzó módon beavatkozott. Már műve második kötetében a morális hanyatlásnak tulajdonította, hogy

„...vaspályák szaggatják fel Európa felszínét, mint a kartács a tengert, s nagy hálózatuk rajzolja újra és rántja össze Anglia ősi szilárd keretét, összezsugorítva változatos életét, sziklás karjait, vidéki szívét a gyarak szűk, véges, számító metropoliszává...”³⁵

- ¶ Nem is véletlen, hogy a technikai haladást nem ellenző Turner híres képe, az *Eső, gőz és sebesség – a Great Western Railway* (1844) nem tartozott a Ruskin által méltányolt művei közé. A vasúthoz hasonló ellenérzéseket fejezett ki gyakran a sürgönypóznákkal és távvezetékekkel szemben. Turner egy másik jelentős képe viszont, *A Temeraire hadihajó, utolsó kikötőjébe vontatva, szétbontása előtt* (1838), amely azt a jelenetet ábrázolja, amikor a trafalgari csata (1805) egyik utolsó hadrendben maradt háromárbócos sorhajóját egy vontatógőzös húzza a part felé, sokat emlegetett, fontos kép volt Ruskin számára. A gőzhajók nem változtatják meg a tenger arculatát, mint ahogy a szélmalomok sem a földét, de a nagy folyók csatornázása, a vasút és a távvezeték annál inkább.
- ¶ Ruskin legismertebb hozzájárulása a tájjal és a természettel kapcsolatos kultúrkritikához két kései, 1884-es előadása, *A XIX. század viharfelhője*.³⁶ John D. Rosenberg azt írta róla, hogy a *Modern festők* fénylő egének ellentéte, hogy Ruskin karrierje elejétől a végéig eljutott a jótékony természettől a gonosz természetig.³⁷ Ebben a felhőkről szóló s a szaktudományon gúnyolódó írásban inkább sejtette, mint kifejtve beszélt arról az általa az 1880-as években észlelt új jelenségről, melyet rosszindulatú viharfelhőnek, járványszélnek, ipari kódnak s hasonlóknak nevezett, melynek okozója az ember termelte füst, légszennyezés. Felismerését nem szociológiai vagy ipartörténeti érveléssel alapozta meg, hanem profetikusan, az ember hübriszének tulajdonította, hogy létrehozta



John Ruskin: A Szent Gotthárd hágó Faidónál, 1845. Vízfestmény

a természetellenes természetet. Ezt összefüggésbe hozták az antropocénnek nevezett korszak korai felismerésével.³⁸

¶ Ha most visszalépünk majd' harminc évet, a *Modern festők* negyedik kötetének egyik híres fejezetében, a *Mountain Gloomban* (*Hegyi szomorúság*) korai jelét láthatjuk annak, hogy az egyes ember (a tájkép alkotója vagy befogadója) és a természet viszonyához egy újabb kérdés társul, az emberi közösség és a társadalom viszonya a természethez. A korábbi fejtegetésekben a természet eszményisége hallgatólagosan fenntartotta a természetben élő emberek pasztoráljának utópiáját.

„Az utazó... a hegyi út peremén túlról gyönyörűséggel pillant az ereszkedő gyümölcsöskertek közt megbúvó dióbarna kunyhókra, amelyek ott ragyognak a fenyők ágai alatt. Úgy tűnhet neki, hogy itt, ha olykor nehéz is az élet, de legalább ártatlanság és béke van, és az emberi lélek testvéri egyetértése a természettel. Ám nem így van... Ha bemegyünk egy faluba, koszosnak látjuk, nyomasztóan piszkosnak, amit tompán vagy lelki gyötrellemmel viselnek. Tompaság van, nem abszolút szenvedés, nem éhezés vagy betegség, hanem a bárgyú túrás sötétsége...”³⁹

¶ A következő fejezet, mintegy az egyensúly helyreállítása végett, újra a hegyeket dicsőítette (*Mountain Glory*), de más megközelítésben. Részben tény-igazságként állította, hogy a hegységek színgazdagabbak, mint más tájak, mert a mohák és a virágok uralkodnak. Gazdagabb a lombzat, szebbek a felhők. A tenger sohasem lehet olyan nyugodt, mint a hegyi tó. „A tenger csak szünetelni látszik, a hegyi tó aludni és álmodni.”⁴⁰ A hegyek mindig is kiváltották a vallási entuziazmust, s megtisztították a hitet. Ruskin tesztként használta a festők viszonyát a hegyekhez, hogy mély, vallásos művészetről van-e szó, vagy csak artisztikus művészetről, s végigveszi a festészet történetét ebből a szempontból. Ennek talán csak az az értelme, hogy itt is nyilvánvalóvá válik: a tradícióval, a művészet önmozgásával szemben Ruskinnál fölértékelődött a művészet és a természet találkozása. Az artisztikus szinte szitokszóvá vált a szótárában.

¶ Az ötödik kötet újdonsága a humanizmus megjelenése. Most már minden tájkép igazsága elsősorban a humánumhoz vagy a spirituális erőkhöz fűződő érdeken vagy kapcsolaton múlik. Ennek alapján különböztette meg a tájkép négy típusát. A *heroikus* képzeletbeli világot ábrázol, nemes, bár nem teljesen civilizált emberekkel, akik szigorú próbákon mennek keresztül, és a legmagasabb rendű spirituális erővel. Legnagyobb mestere Tiziano. Ez a nemes naturalizmus művészete. A *klasszikus* képzeletbeli világot ábrázol, tökéletesen civilizált

emberekkel és alacsonyabbrendű spirituális hatalmakkal. Legnagyobb mestere Nicolas Poussin. A *pasztorál* a paraszti élet napi munkáját ábrázolja egyszerű tájképen, mezőkkel, jósággal, emberi alakokkal. Természetfölötti lények nincsenek, s hiányzik a transzcendencia. Legfőbb mestere Aelbert Cuyp. Ez a két típus „az érzéki hanyatlás” korához tartozik. Végül a *kontemplatív* tájkép a „modern megújhódás” művészete közvetlenül a természet erőire irányul, s mestere Turner. Ruskin megemlégett két elvetendő típust is, a *picturesque* tájképet, mely az utolsó típus lefokozott vagy kifejetlen változata: hollandok, Canaletto, Guardi. Továbbá a *hibridet*, amely a fenti típusokat keveri. Ezt csinálja Berchem és Wouwermans.⁴¹

*

- ¶ A tájról és a tájképről alkotott ruskini gondolatoknak a fenti – igencsak vázlatos és hiányos – elbeszélése kifejtve vagy kifejtetlenül számos ellentmondást, idioszinkráziát írt le. Az V. kötet nagyon távol került az első kötetek koncepciójától, miközben egy jelentős részében a levelekről és a felhőkről szólva új, retorikailag gazdag változatokban ismételte az I. kötet természeti tényeinek leírását. Ruskin megtestesítette a viktoriánus különc típusát, s minden kísérlet, amely filozófiai rendszerként akarja interpretálni tanait, bukásra van ítélve. Műve inkább a vallásosan színezett bölcsességirodalomhoz tartozik, apodiktikus szentenciákkal, tanító célzattal.
- ¶ Mindenesetre rekonstruálható az az ív, amely a szigorú ténytudomány és a szigorú bibliai vallásosság kombinációjából kiindulva fokozatosan átalakult. Elfogadta a tudomány és a művészet elvi különbségét, s művészi fenoménnek a természet, a táj emberre gyakorolt hatását tartotta (mind az alkotó, mind a befogadó értelmében), de továbbra is fellépett az ellen, amit e hatás eltorzításának vélt, az egyedi Ént felnövesztő szubjektivizmus ellen (noha maga lépten-nyomon rajtafogható saját selfjének ilyesfajta túlhabzásain), valamint az esztétizmusnak, a művészi hagyománynak a közvetlen tájtapasztalattal szembeni elsőbbsége ellen. A szigorú vallás feladása után is megmaradt a spirituálisan megalapozott moralitás igénye és az ehhez tartozó profetikus retorika. Történeti kontextusba került a tájtapasztalat, vallásos és vallástalan korszakokat különböztetett meg, s a természet önállósulását az utóbbinak tulajdonította, miközben ítéleteinek és kritikáinak voltaképpen célja egy új természetvallási beállítottság megteremtése volt. Hermeneutikája is megváltozott: az utolsó kötet végén már nem általános morális tartalmakat tulajdonított Turner művészetének, hanem allegóriái, jelképei, mítoszai megfejtésére vállalkozott. (Az 1806-os *Heszperidák kertjének*



Joseph Mallord William Turner: A Szent Gotthárd hágó Faidónál. Vízfesmény



Joseph Mallord William Turner: *Eső, gőz és sebesség – a Great Western Railway*, 1844.
Olajfestmény

sziklaszirten fenyegető krokodil-sárkányát Mammonként értelmezte, az 1811-es *Apollón és Püthón*t a világosság és a sötétség harcának.) Végül az a pozíció is át-lényegült, amelynek keretében Ruskin az anyagát vizsgálta. A magányos egyén és a természet, ön maga és az univerzum viszonyából indult ki, a wordsworthi ki-ránduló, a turneri természetmegfigyelő helyzetéből, illetve a maga amatőr ter-mészettudósi pozíciójából. Megfigyelhető, hogy a művészi tettnek is növekvő, romantikusan profetikus jelentősége támadt az idők során. Ám a művész spiri-tuális természetélményei mellett megjelent az emberek közösségének, a társadalomnak a viszonya a természethez. 1871-es tájképelőadásaiban megdöbben-tő ellentmondásban a *Modern festők* kiindulópontjával, amelyben a tájképben az ember gyakran zavaró tényező volt, a tájfestészetet olyan jelenségekre kor-látozta, amelyek kapcsolatban állnak az emberi élettel. A tájképet nem a fizi-ka professzorai alkotják, de nem is pusztá dekoratív célból keletkezik. A tájkép fő érdeklődése nem a sziklára, a vízre és az égre irányul, hanem a figurákra. „Az Alpok láncolatának legremekebb rajza, ha nincs viszonya a humánumhoz, már nem hűségese tájkép, hanem egy kődarab festménye.”⁴² A felhő, pusztán mint felhő nem tárgya a festészetnek. A legszebb vidékről is azt érezzük, hogy nem jó tárgy, ha nem kelt szimpátiát. A Niagara, az Északi-sark, az Aurora Borealis szin-tén nem tájkép tárgya. *Csak a humánummal közvetlen kapcsolatban álló természeti jelenség* tárgya a tájképnek.⁴³ Ehhez a végponthoz, amely már a *Modern festők* V. kötetéből is kiolvasható⁴⁴, Ruskin nem egyenes úton jutott. Könyvébe gyakran emelt be néha évtizedekkel korábbi naplójegyzeteket, s az új kiadásokban sűrűn változtatott a szövegén. Úgy tűnik, mintha egyszerre mozgatta volna egész ha-talmas felhalmozott anyagát, s könyvén belül ritkán reflektált a jelentős – gyak-ran egymást kizáró – elmozdulásokra.

¶ Ugyanakkor volt ennek az anyagnak egy jelentős problémája. A kortárs angol táj-művészeknek ajánlott *Modern festők* szűkölködött a modern angol festőkben. Constable-t, a Turnerrel egyenrangú művészt Ruskin materialistának és illuzio-nistának tartotta, akinek nincs spirituális elkötelezettsége. Máskülönben csupa *minore*st említett – David Coxot, Peter De Wintet, James Duffield Hardingot, Cop-ley Fieldinget, Samuel Proutot, George Fennell Robson-t –, s maga is tudta, hogy nem jelentősek. Jellemző, hogy a kötetek illusztrációs anyaga Turnerén és Rus-kin rajzain kívül nem tartalmaz modern festőt. Az állandó visszatérés Turner-re, aki mindenütt felbukkan – Velence kövein is – nemcsak a felfokozott ítélet-ből, hanem a kényszerből is következett. Erről a helyzetről írja Werner Hofmann:

„Angliának is megvolt a maga Corot-ja, nevezetesen Constable, azon-kívül Bonington és Turner – olyan festők, akik a valóság atmoszferikus

megragadása és az ecsetvonás »abbozzare«-ja révén új területeket tártak fel. Ehhez járul még az akvarellfestés, mely Angliából kiindulva terjedt el a kontinensen, s amely a színeknek és a »nyílt«, finom ecsetvonásoknak éppen azokat az elfolyó, áttetszően egymásba olvadó tulajdonságait kultiválta, amelyekre később az impresszionisták technikája támaszkodott. Ha mindehhez az angol festészetet és a »természetes« natúrát romantikusan minden más fölébe helyező 18. századbeli költészet forradalmi tájélményét is hozzászámítjuk, elmondhatjuk, Angliában minden előfeltétele megvolt, hogy ezeket a kezdeményeket következetesen »impresszionista« mozgalomná foglalhassák egybe. Hogy erre mégsem került sor, hogy az angol festészetnek 1820 és 1830 között megszerzett vezető helyét mégis át kellett adni Franciaországnak, nagyon egyszerű az oka; valamennyi előfeltétel közül a legfontosabb hiányzott: maguk a művészek.”⁴⁵

¶ A francia impresszionizmus eredményeiről Ruskinnak vagy nem volt tudomása, vagy nem vette tudomásul. Későn is jött már számára, hiszen Monet *Impresszió, a felkelő nap* című festményét 1874-ben mutatták be, s Monet csak a kilencvenes években kezdett hatni Angliában.⁴⁶ Turnert sem lehet az impresszionizmus előfutárának tekinteni, holott sok szempontból igen modern festő volt.⁴⁷ Miközben a leírást, a kép olvashatóságát, a jelentést gyakran egészen vakmerően rejtette a domináns atmoszféra, „impresszió”, fény- és levegőfestés mögé, ugyanakkor mindig megőrizte a régi mesterekkel, első sorban Claude Lorrainnel való versengés motívumát. Aki gondosan szemléli az *Eső, gőz és sebességet*, az nemcsak a Temzén békésen csónakázó embereket, a sínen a vonat előtt szaladó nyulat (a sebesség természeti jelképét), a jobb alsó sarokban a két lóval szántó földművelőt (az industrializálás rurális ellentétét) veszi észre, hanem a parton egy claude-eszk pásztori jelenetet is. (Az esőben!) Ezek a szinte elrejtett elemek mind valamiképpen az óránként 15 mérfölddel (24 kilométerrel) felénk száguldó mozdony festői radikalizmusát ellensúlyozzák.

¶ A *Velence kövei* „preraphaelita” koncepciója alapján érthető, hogy Ruskin rokonszenvezett a preraphaelita mozgalommal (1851-től), amelynek azonban nem volt semmi köze a tájfestészethez. Turner alapján annál kevésbé érthető a híres Whistler–Ruskin-per. 1877-ben egy kiállítás képei közül nagy dicséretben részesítette a preraphaelita Edward Burne-Jones művét, James Abbot McNeill Whistler *Fekete és arany nocturne, a lehulló rakéta* című nagyszerű képéről viszont azt írta, hogy az egy festékes edény a közönség arcába vágva. Az ilyesfajta megjegyzések, amelyek az avantgarde mozgalmak idején tipikusan a közönség vagy

a kritika értetlenségére voltak jellemzők, éppenséggel Turner atmoszferikus képeire is elmondhatók lettek volna (s hasonlókat mondtak is a kortársak, például a sárga iránti előszeretete miatt a festőt sárga törpének nevezték) – éppoly alaptalanul. De Ruskin fekete haragját Whistler ellen bizonyára esztétizmusa keltette föl; a művészet öncélúságát látta benne, spirituális és morális ürességét. Whistler beperelte Ruskint, s a nagy port fölvert tárgyalás a festő megalázó győzelmével fejeződött be (nevetséges kártérítési összeget ítéltek meg neki), s mindkettőjük renoméja kárát látta az ügynek.⁴⁸

- ¶ Ruskin egyébként Turnerrel sem volt kritikátlan, s nem is jó értelemben. Nagyjából osztotta a korabeli közfelfogást – még olyan esetekben is, amelyek megragadták fantáziáját, mint amilyen az 1846-os *A napban álló angyal*⁴⁹ –, hogy a kései Turner-művek alkotójuk szellemi hanyatlásáról tanúskodnak. A két férfi, akit egy nemzedék választott el, nem került közel egymáshoz, Turner tartózkodóan viselkedett legnagyobb hívével. Mindazonáltal őt bírta meg végrendelete és hagyatéka kezelésével, s Ruskin a katalógizálás munkája közben nem is volt rest az általa pornográfnek ítélt rajzokat megsemmisíteni.
- ¶ Volt még ezenkívül egy feloldhatatlan ellentmondás Turner és apológétája között. Ez Claude Lorrain megítélése. Turner élete végéig Claude csodálója (kezdetben utánzója) volt,⁵⁰ s végakaratóban kifejezte azt a kívánságát, hogy a National Galleryben Claude mellett legyen kiállítva. (Ez 150 évvel később meg is valósult.) Ruskin szélsőséges gyűlölete Claude-dal szemben érvei mellett és ellenére nehezen magyarázható mással, mint valamifajta irracionális féltékenységgel. Maga írja: „Ha van bennem bármiféle előítélet – én nem hiszem, de az emberek bizonyosan ezt mondják –, akkor Claude-dal szemben van.”⁵¹
- ¶ Amikor Ruskin Turner 1815-ös festményéről beszélt (Turner maga egyik főművének tartotta: *Dido fölépíti Karthágót vagy a karthágói birodalom fölemelkedése*), amely szoros kapcsolatban áll Claude Lorrain 1648-as festményével (*Kikötő Sába királynőjének hajóra szállásával*), akkor Turner képén az előtérben hajókkal játszó gyerekeket a legmagasabb rendű epikus költészetnek nevezte, miközben Claude-ot azért bírálta, mert embereket mutat vörös ládákkal, vas lakatokkal, és gyermeki kedéllyel időzik a bőr csillogásán és a vas díszítményein.⁵² Hasonlítja Claude képességeit egy Sévres-porcelánfestő iparkodásához és intelligenciájához,⁵³ rossz koloristának nevezi, bírálja árnyékezelését, konvencionális lombozatait, szikláit artikulálatlan barbarizmusát és Salvator Rosával és Gaspar Poussinnel együtt megállapítja róla, hogy „nem azt ábrázolták, amit láttak, hanem azt, amiről azt gondolták, csinos kép lesz belőle”.⁵⁴ „Gyöngeségről és hitványaságról”⁵⁵ beszél. Turnerről, aki abban is követte Claude-ot, hogy az ő *Liber Veritatis*a nyomán vázlatkönyvét *Liber Studiorum*nak nevezte el, azt mondja,

hogy ennek legrosszabb darabjai Claude „imbecillitásait”, magyarán hülyeségeit utánozzák, míg a legjobbak a természetet, vagy Tizianót.⁵⁶ Néha megdicsérte, mondván, hogy a régi művészetben a legfinomabban ábrázolta a vizet. De hozzátette, hogy ezt sem szereti, mert akkor és úgy ábrázolja, amikor unalmas és jellegtelen.⁵⁷

¶ Nézzük Ruskin egy képelemzését:

„Igazán minden képzeletet felülmúl, milyen mélyre merülnek az abszurdításban Claude legcsodáltabb művei. Például a *Mózes és az égő csipkebokor* című kép kellemes tájat ábrázol várossal, folyóval és híddal, rengeteg magas fával és a tengerrel; sok ember megy a dolga vagy a kedvtelése után mindenfelé, a bokor pedig nyugodtan ég a parton egy sarokban, meglehetősen sötétben, egy földhalmon, s nem is vehető észre, csak alapos vizsgálat után. Hosszú oldalakat venne igénybe egyenként kimutatni a szív, a lélek és az agy haszontalanságait, amely egy ilyen koncepciót eredményez; a kimondhatatlan tudatlanságot az esemény és a jelenet természetével kapcsolatban, a képtelenséget bármilyen elképzelésre akár a tudatlanságon belül, ami hatásos lenne; a festő napos délutánjának tompa, ostoba, békés, növényyszerű élvezete – égesd a csipkebokrot, ahogy tetszik –; mindezt az olvasóra hagyom, hogy szabadidejében gondolja át, akár a kép előtt Lord Ellesmere galériájában, vagy a vázlatot nézve a *Liber Veritatis*-ban. Mindezek a tévedések többé-kevésbé a kor bűnei, amelyben Claude élt. De az ő saját karaktere még túl is ment ezen, a lényeg megértésének képtelenségéig mindenben, amit képviselt, a legkisebb részletig, ami, amennyire tudom, eléggé páratlan az emberi hiábavalóságban.”⁵⁸

¶ Ebben a bírálóban az a különös, hogy a manieristának nevezhető *fogást*, a főtéma háttérbe vonását minősíti tudatlanságnak, amely nemcsak Claude-ra jellemző, de az ő hatására Turnerre is.

¶ Mindezek után fölmerül a kérdés, miképpen magyarázta Ruskin Turner tántoríthatatlan elkötelezettségét Claude-hoz. A V. kötetben összefoglalta mindazt, amit Claude-ról mondott. Rendkívül tudatlan és műveletlen, természeti ismeretekkel nem, ám jó ízléssel rendelkező művész arcéle bontakozik ki. Az ízlés fogalma azonban Ruskinnál korántsem pozitív, hanem a jó, legfelsőbb lényben való hit megingásának tünete. Ugyanis ebből következik, hogy magunk válunk bíróvá, és ezt fejezi ki a jó ízlés. Már neve is minden nyelvben utal az alacsnyságra, hogy a művészet olyan élvezetet ad, mint az íny. A művészet szórakozássá,



Joseph Mallord William Turner: A Temeraire hadihajó, utolsó kikötőjébe vontatva, szétbontása előtt, 1839. Olajfestmény

luxussá, konvencióvá válik. Mindazonáltal Claude-nak finom érzéke volt a formák szépsége iránt, s Ruskin elismerte, hogy a levegő ábrázolásában utolérhetetlen, s – mint említettem – a régiek közül ő festette a legszebb tengereket. Mindig a nyugodt délutáni napsütést festi. Műveinek nőies *charme*-ja van, ami részben magyarázza nagy hatását. Elegáns, válogatott, izlése, dekoratív – sohasem szenvedélyes, sohasem ábrázol kemény munkát vagy szenvedést. Gaspard Dughettel és a Claude-nál zseniálisabb Salvator Rosával együtt a vallástalanság terjedését, a művészet hanyatlását, csak-művészetté válását képviseli.⁵⁹

¶ Mindez a leírás Claude-ot a megtettesült anti-Turnerré teszi. Mégis: van magyarázata annak, hogy miért lett Claude Turner mestere. Ruskin szerint azért, mert Claude egy dologban valóban forradalmi változást hozott a tájábrázolásban. Ez pedig a Nap reális és nem konvencionális megjelenítése. Ez az egy oka Claude nagy hírének. Ha nagy ember lett volna, nemcsak ebben gyakorolja magát. Mindenesetre felfedezése festményeit melegebbé tette. Nincs ugyan itt sem Tiziano nemes színe, sem Veronese nemes kompozíciója, de mégis, Turner számára fontos volt, mert fontos volt számára a Nap.⁶⁰

¶ Ruskin esztétikai elmélete – ha beszélhetünk ilyenről – nem művészetkonceptió, hanem szépségelmélet.⁶¹ Ez részben következménye, részben oka annak, hogy Ruskin súlyos fenntartásokkal élt a művészettel mint művészettel szemben. Említettem, hogy elítélte – mint *vanitatum vanitast* – a festők azon igényét, hogy versenyre keljenek a természettel. Ezt nevezhetnénk ablakeffektusnak, annak az ambíciónak, hogy mintegy ablakot nyissanak a világra, a természetre. Erről szólt az idézett Marmontel-anekdota, de ugyanezért ítélte el Claude-ot és Constable-t is. Turner nem él az illuzionizmussal, nem akarja azt a látszatot kelteni, hogy a valóságos természetet látjuk. Nem visz ki a napra, mint Claude, a záporba, mint Constable, hanem benn tart a szobában, azt sugallva, hogy egy festményt látunk. Mindazonáltal, ahogy Danto habozás nélkül elcserélte volna a *Brillow-boxot* egy Morandi-képre vagy egy kisebb, Loire-menti kastélyra, Ruskinnál azt a meglepő állítást találjuk, hogy a szobájában lévő öt képet, amelynek mind művészi értéket tulajdonít – Turner rajzát az Alpok láncolatáról, egy tanulmányt Chamouni gneisz-tömbjéről, egy másikat a svájci Fribourg tornyairól, mögötte fenyőerdővel (ez a kettő Ruskin rajza volt), továbbá egy újabb Turnert, a piemonti Isola Belláról, háttérben a Szent Gotthárd-dal, s végül egy 13. századi illuminációt a vizitációval, s alatta a szerzetes-festővel, akinek a látomása ez – szívesen elcserélné öt ablakra, amelyen ugyanezek a témák a valóságos természetben volnának láthatók.⁶²

¶ Ruskinnak erre a megjegyzésre s Wordsworth, Walt Whitman, Emerson, Carlyle és mások hasonló „művészetellenes”, az életet, a valóságot a művészet elébe



Joseph Mallord William Turner: *A Hesperidák kertje*, 1806. Olajfestmény

helyező észrevételére George J. Leonard egy szellemes könyvet alapozott, amely a Cage-típusú művészetellenes művészeti gesztusok előzményét vélte ebben fölfedezni.⁶³ Én nem a jövőbe vetett profetikus pillantást látok Ruskin kihívó csergondolatában, hanem egy aktuális korabeli kérdésben való állásfoglalást. A művészetnek a 18. század végén és a 19. században bekövetkezett esztétikai emancipálódása (amely kétségessé tette vallási, morális, politikai alárendeltségét, és elvezetett a l'art pour l'art-ig) fölvetette a művészet létjogosultságának kérdését, amelyre magyarázatot kellett adni. Ruskin ebben az autonómiatörekvésben, amelynek előzményeit visszakövete a reneszánszig, a legfőbb lényt kihívó emberi önhittséget, fölfuvalkodottságot látott. A műalkotások cseréje az ablakra azt jelenti, hogy még Turner sem versenghet Isten művével, noha az ember gyöngye erejével ő jutott a legmesszebbre a természet megértésében és megértetésében, éppen azért, mert alázattal nem törekedett megtévesztő hasonlóságra.

¶ Ha Ruskin e gondolatát a jövőre akarjuk vonatkoztatni, akkor nem Cage-hez, hanem Cézanne-hoz jutunk. S akkor az ablakpéldázatnak arra a részére kell irányítanunk a figyelmet, hogy Ruskin szerint Turner művei nem akarnak „ablakok” lenni, hanem mindig, minden pillanatban megőrzik festmény jellegüket. Ezt az áttörést teljes következetességgel Cézanne hajtja majd végre. Az ő képei nem ábrázolják a természetet, hanem a festmény tudatosított közegében színónimák, hasonlatok a természetre.

¶ Ám a ruskini hierarchia mégiscsak az isteni rend – természet – művészet. Ez beleillene a 18. századi tradícióba – tehát inkább hátranéz, mint előre mutat –, csak mindent fölerősítve, eksztatizálva. De a művészetről való beszéd megváltozott. Ruskinnál lényegében megszűnt a művészet belső fejlődése, a művészi hagyomány. A művésznek nem a művészet múltjához van köze, hanem a világhoz, jelesül a természethez. Ennek utánzása vagy magasabb szinten képzeleti megjelenítése a feladata. Látni tanít – ez oldja fel azt az ellentmondást, hogy a régi mesterek – a reneszánszsal kezdődő hanyatlás előtt – általában jelentősebbek, de Turner mindenkinél jelentősebb, s egy új műfaj, a tájkép igazi megalkotója. Ez nem az új, nagy művészet váradalma, hanem egy új világ (természet)-szemléleté.

Jegyzetek

- [1] Gaspar Poussin Claude [Gaspard Dughet], Salvator Rosa, Cuyp, Berghem, Both, Ruysdael, Hobbima, Teniers, P. Potter, Canaletto – sorolja fel őket egy helyen, s arrogánsan hozzát teszi: „and the various Van something and Back somethings”, „és a különféle valami Van-ok és Back-ok”. (Az utóbbi esetben alighanem Ludolf Backhuysen [1630–1708] holland tengeri tájfestőre gondolhatott.) Vö. Ruskin: *Modern Painters I. The Works of*



Joseph Mallord William Turner: *Anyal áll a napfényben*, 1846



Joseph Mallord William Turner: *Dido fölépíti Karthágót vagy a karthágói birodalom fölemelkedése*, 1815. Olajfestmény

- John Ruskin. Ed. by E. T. Cook and Alexander Wedderburn. Library Edition, Vol. 3. George Allen, London; Longmans, Green and Co. New York 1903. [1843¹, 1844², 1846³, 1873⁴], 85.
- [2] Vö. Elisabeth Wheeler Manwaring: *Italian Landscape in Eighteenth Century England. A Study Chiefly of the Influence of Claude Lorrain and Salvator Rosa on English Taste 1700–1800*. London: Frank Cass & Co. 1965² (1925).
- [3] Vö. Ruskin: *Modern Painters I*. I. h. 88.
- [4] I. m. 252. és 552. Legfőbb példája Turner 1840-es *Rabszolgahajója* (amely tulajdonában is volt, ma Bostonban): „az egész festmény a legfenségesebb tárgynak és benyomásnak van szentelve (betetőzve mindazon igazság tökéletes rendszerével, amely – ahogy megmutattuk – Turner művében formálódott): a nyílt, mély, határtalan víz erejével, magasztosságával és halálos voltával.” I. m. 573.
- [5] Vö. i. m. 166. Vö. továbbá Ruskin: *Modern Painters III. The Works of John Ruskin*. Ed. by E. T. Cook and Alexander Wedderburn. Library Edition, Vol. 5. George Allen, London; Longmans, Green and Co. New York 1904. [1856], 36.
- [6] Vö. i. m. 101.
- [7] I. m. 108. Ezt a gondolatát korigálja majd a III. kötetben, ahol történeti stúdiumai alapján a 13. század nagy, imitatív művészetéről beszél.
- [8] Vö. i. m. 320.
- [9] Vö. i. m. 118. Ruskin másik példája „a Parthenón frízeiből kirontó élet” szemben a Belvederei Apolló csiszolt lábaival.
- [10] Vö. Ruskin: *Modern Painters III.*, i. h. IX. fejezet (*Of Finish*), 149–168.
- [11] I. m. 138.
- [12] Vö. i. m. 509.
- [13] Vö. i. m. 510. és 106.
- [14] Az alábbi fejtegetések általános sémájához lásd Lorraine Daston, Peter Galison: *Objectivity*. Brooklyn, Zone Books, NY 2007.
- [15] Vö. Ruskin: „A földfátyol” = Ruskin: *A XIX. század viharfelhője*. Vál.: Csuka Botond, Déri Ákos, Keresztes Balázs. Typotex, Budapest 2018. 47–54. Ruskin: „The Earth-Veil” = *Modern Painters V. The Works of John Ruskin*. Ed. by E. T. Cook and Alexander Wedderburn. Library Edition, Vol. 7. George Allen, London; Longmans, Green, and Co. New York 1905. 13–19.
- [16] Idézi Robert Hewison: *John Ruskin – the argument of the eye*. Princeton: Princeton University Press, 1976. 177.
- [17] Vö. Robert Hewison: „»Paradise Lost« – Ruskin and Science” = Michael Wheeler (Ed.): *Time & Tide. Ruskin and Science*. Pilkington Press, London 1996. 33.
- [18] Ruskin: *Modern Painters I*. i. h. 215.
- [19] Ez alapvetően különböztette meg Humboldttól, akinek tudományában a gondviselésnek nem volt helye. Vö. Paul Wilson: “»Over yonder are the Andes« – Reading Ruskin reading Humboldt” = Michael Wheeler (Ed.): *Time & Tide*. i. h. 65.

- [20] Vö. Ruskin: *Modern Painters II. The Works of John Ruskin*. Ed. by E. T. Cook and Alexander Wedderburn. Library Edition, Vol. 4. George Allen, London; Longmans, Green, and Co. New York 1903. [1846], 48.
- [21] Ruskin: *Modern Painters III*. i. h. 194.
- [22] Keats: *Endymion*, 2350. sor, II. könyv, 350. sor. Somlyó György fordítása ezt nem adja vissza: a „kérészeltű hab” ott „ősz tajtékával kőszán szétpereg”. *John Keats versei*. Európa, Budapest 1975. 107. Vö. Ruskin: „A patetikus téveszméről” = Ruskin: *A XIX. század viharfelhője*, i. h. 223–247. Ruskin: „Of the Pathetic Fallacy” = *Modern Painters III*. i. h. 201–220.
- [23] Ruskin: *Modern Painters III*. i. h. 244. A kritika teljes egészében Claude Lorraine vonatkozik. Máshol is hangsúlyozza, hogy a XVI. század után nincs nagy művészet, Rembrandt és Rubens tele van kora hibáival és affektációival, s a velencei tájképfestészet 1594-ben lezárult Tintorettoval. Vö. i. m. 399.
- [24] E váltás értelméhez lásd Elisabeth K. Helsinger: *Ruskin and the Art of the Beholder*. Harvard University Press, Cambridge, Mass.; London 1982. I. rész. 2. fejezet. <http://www.victorianweb.org/authors/ruskin/artoftheholder/2.html>.
- [25] A középkori virágértelmezésre Ruskin két ellentétes magyarázatot is adott. Az egyik szerint a virágok Isten tiszteletére léteznek, és nem az ember hasznára, mint az antikvitásban. Vö. Ruskin: *Modern Painters III*. i. h. 280. A másik úgy érvel, hogy míg az ókorban az istenek állandóan jelen vannak és ezért a természeti tárgyak közvetlenül isteni adományok, addig a középkorban ez az állandó jelenlét megszűnik, s ez a füvek, a virágok, a felhők, stb. körüli képzelgésekhez, téves átlelkesítésükhöz vezet. Vö. i. m. 251. és 259. (Ezt nevezhetjük a modern patetikus téveszmével ellentétben mágikus téveszmének is.) Az ellentmondást egyébként már egy korabeli hölgyolvasó észrevette, akinek Ruskin válaszában – véletlenül „My Dear Sir” megszólítással – azt a magyarázatot adta, hogy ez ugyanannak a szellemnek két ellentmondásos aspektusa. Vö. i. m. 431.
- [26] Vö. Oscar Bätschmann: *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750–1920*. DuMont, Köln 1989. 122.
- [27] Ruskin: *Modern Painters III*. i. h. 318. Ruskin felhőkről vallott nézeteinek legértelmesebb összefoglalását lásd Hubert Damisch: *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*. Seuil, Paris 1972. 5.1.1. 251.
- [28] I. m. 353.
- [29] Ruskin: *Velence kövei III*. A Magyar Tudományos Akadémia Kiadó Vállalata, Budapest 1897. Fordította Geőcze Sarolta. 43. Ruskin: *The Stones of Venice III. The Fall*. Cosimo Classics, New York 2007. 36.
- [30] Vö. John Ruskin: *Modern Painters IV. The Works of John Ruskin*. Ed. by E. T. Cook and Alexander Wedderburn. Library Edition, Vol. 6. George Allen, London; Longmans, Green, and Co. New York 1904. [1856] 32. Ruskin példája a faidői szoros (Svájc) különbségei



Printed by J. Smith, London.

Engraved from a Drawing by John Russell Esq. in Champagne.

J. Earlom fecit.

N. 66.

From the Original Drawing in the Collection of the Duke of Devonshire.

Richard Earlom, Claude Lorrain után: Mózes az égő csipkebokornál. Rézkarc, mezzotinto

- az ő topográfiai (tehát a tényeknek megfelelő) és Turner imaginatív rajzán (amely a tényekhez képest sok változtatást tartalmaz).
- [31] Ruskin: *Modern Painters V. The Works of John Ruskin*. Ed. by E. T. Cook and Alexander Wedderburn. Library Edition, Vol. 7. George Allen, London; Longmans, Green, and Co. New York 1905. [1860], 68.
- [32] I. m. 78.
- [33] Ruskin: *Modern Painters III*. i. h. 367.
- [34] I. m. 329.
- [35] Ruskin: *Modern Painters II*. i. h. 31.
- [36] = Ruskin: *A XIX század viharfelhője*. i. h. 79–125. Ruskin: *The Storm-Cloud of the Nineteenth Century = The Works of John Ruskin*. Ed. by E. T. Cook and Alexander Wedderburn. Library Edition, Vol. 34. George Allen, London; Longmans, Green, and Co. New York 1908. 9–41.
- [37] Vö. John D. Rosenberg: „Introduction” = Rosenberg (Ed.): *The Genius of John Ruskin. Selections from His Writings*. George Braziller, New York 1963. 322.
- [38] Vö. Jesse Oak Taylor: “Storm-Clouds on the Horizon: John Ruskin and the Emergence of Anthropogenic Climate Change.” *19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, (26), 2018. DOI: <http://doi.org/10.16995/ntn.802>.
- [39] Ruskin: *Modern Painters IV*. i. h. 388.
- [40] I. m. 422. Mellékesen megjegyzem, hogy ez szinte tökéletes példája a „patetikus téveszmének”, amelynek Ruskin nemcsak bírálója volt, hanem gyakori alkalmazója is.
- [41] Vö. Ruskin: *Modern Painters V*. i. h. 254. és 264.
- [42] John Ruskin: *Lectures on Landscape. Delivered at Oxford in Lent Term, 1871*. Library Edition, London 1903–1912. Vol. 17. 3.
- [43] I. m. 6.
- [44] „...minden igazi tájkép, akár egyszerű, akár emelkedett, elsősorban a humánnummal vagy a spirituális hatalmakkal való kapcsolatának van alárendelve. Számúzd hőseidet és nimfáidat a klasszikus tájképről – a babér árnyéka már nem fog megindítani. Mutasd meg, hogy a legromantikusabb hegy sötét szakadécai lakatlanok és úttalanok – elveszíti romantikáját. Pásztorok és tündérek nélkül nincs a mezők zöldjében vígság, s a legcsodásabb halmai a földnek vagy színei a felhőknek sem ejti rabul, vagy emeli föl gondolataidat, ha nincs a földön fenntartandó élet, és senkit sem üdít föl az égbolt.” Ruskin: *Modern Painters V*. i. h. 255.
- [45] Werner Hofmann: *A modern művészet alapjai. Bevezetés a modern művészet szimbolikus formáinak világába*. Corvina, Budapest 1974 [1966], 143. Tandori Dezső fordítása.
- [46] „Látható, milyen könnyen téveszt meg a történelem ítélete. Azt képzeljük, hogy, a párizsi látogató aligha tudta elkerülni Monet, Renoir, Sisley, Pissarro és Manet műveit, de valójában Meissonier, Bonvin, Bésnard, Cormon és Bonnât volt elkerülhetetlen. Az impresszionisták ott voltak, de nem volt könnyű megtalálni őket. Monet az 1890-es

- években kezdett fokozatosan felismerhető hatást gyakorolni a brit festészetre, de a többiek csak a század legvégén vették észre.” Quentin Bell: *Victorian Artists*. Harvard Univ. Press, Cambridge, Mass. 1967. 78. Idézi George P. Landow: *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*. Princeton University Press, Princeton, NJ 1971. 20.
- [47] Ez volt a koncepciója a kései Turnert bemutató 2014-es londoni kiállításnak. Vö. David Blayney Brown, Amy Concannon and Sam Smiles (Eds.): *Late Turner. Painting Set Free*. On the occasion of the EY Exhibition. Tate, London 2014.
- [48] Vö. Linda Merrill: *A Pot of Paint: Aesthetics on Trial in Whistler v. Ruskin*. Smithsonian Institution Press, Washington and London 1992. https://archive.org/stream/potofpaintwhistloomerr/potofpaintwhistloomerr_djvu.txt. Vö. továbbá Nicholas Shrimpton: „Ruskin and the Aesthetes” = Dinah Birch (Ed.): *Ruskin and the Dawn of the Modern*. Oxford University Press, Oxford 1999. 130–151.
- [49] Vö. ehhez Elisabeth K. Helsinger: *Ruskin and the Art of the Beholder*. II. rész, 8. fejezet. <http://www.victorianweb.org/authors/ruskin/artoftheholder/8.html>.
- [50] Vö. Ian Warrell with contributions by Philippa Simpson, Allan Crookham and Nicola Moorby: *Turner Inspired: In the Light of Claude*. National Gallery Company, London 2012.
- [51] Ruskin: *Modern Painters III*. i. h. 421.
- [52] Vö. Ruskin: *Modern Painters I*. i. h. 113. Később, noha nagy gondolatnak, de mégis Claude pusztá racionalizációjának nevezi a képet, és sok okból kritizálja. Vö. i. m. 241.
- [53] Vö. i. m. 284.
- [54] I. m. 309.
- [55] Ruskin: *Modern Painters II*. i. h. 86.
- [56] Vö. Ruskin: *Modern Painters III*. i. h. 399.
- [57] Vö. Ruskin: *Modern Painters I*. i. h. 517.
- [58] Ruskin: *Modern Painters III*. i. h. 404. A *Tájkép Mózessel és az égő csipkebokorral* az általam elemzett *Öregember a tengerparton* párdarabja, amelyet ezek szerint Ruskinnak szintén látnia kellett, de sehol nem tett említést róla. Talán azért, mert korrekt, de unalmas tengerábrázolásnak tartotta. Lásd egyébként „Visits to Private Galleries. The Collection of the Right Hon. Earl of Ellesmere, Belgrave-Square” = *The Art Union, Monthly Journal*, No. 104. February 1847. 49. Az öregemberről: „View on the Seashore – Morning with Demosthenes studying Oratory.” Uo. Vö. Radnóti Sándor: *Öregember a tengerparton*. Egy festmény és magyarázata. *Korunk*, 2017. június. 54–63.
- [59] Ruskin: *Modern Painters V*. i. h. 315.
- [60] Vö. Ruskin: *Modern Painters III*. i. h. 400.
- [61] Vö. George P. Landow: *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*. i. h. 14.
- [62] Ruskin: *Modern Painters III*. i. h. 169.
- [63] Vö. George J. Leonard: *Into the Light of Things. The Art of the Commonplace from Wordsworth to John Cage*. University of Chicago Press, Chicago and London 1994.

Groningenbe elkertült dunatűvárosi leíőhelyű római kori agyagmécse (MNM-RR 47/1907.4.) tollrajz Paulovics István hagyatékában (Passuth Ödön munkája, MNM-RA Ha.2002.II.17.)

