

Gyenge Zoltán:

John Ruskin – az elfelejtett művészetteoretikus

„Az élet nagyon rövid lévén, kevés nyugodt óráját
nem szabad rossz könyvek olvasásával elvesztegetnünk”
(John Ruskin)

„Nem állhat fönn egy nemzet pénzszerző csőcselék gyanánt;
büntetlenül nem maradhat fenn – megvetvén az irodalmat,
megvetvén a tudományt, megvetvén a művészetet,
meg a könyörületet,
a pénzre irányozva minden tehetségét.”
(John Ruskin)

Volt egyszer egy ember, John Ruskin, aki annyira a művészetek bővületében élt, annyira eltávolodott a realitástól, hogy amikor találkozott vele, mármint a valósággal, megundorodott tőle és visszahőkölt. Mert azt hitte: a művészet a valóság, az egyetlen igazi valóság, és nem az a világ, amely körbeveszi.

A történet pikáns és jellemző: *Effie Gray*, aki John Ruskin felesége volt, hat év után kezdeményezte a házasság felbontását, azon okból, hogy nem hálták el. Nem hálták el, mert az nem szokás a *művészetben*. *Edith Mary Lutyens*, Ruskin egyik életrajzírója azt mondja, hogy Ruskin annyira el volt bővölve a görög szobrok meztelen szépségének a látványától, hogy egyenesen sokkolhatta, amikor meglátta egy hús-vér nő fanszörzetét.¹ Látott persze már meztelen nőt, *Giorgione Alwó-*, Tiziano

¹ M. Lutyens: *Millais and the Ruskins*. London, John Murray, 1967. Vanguard Press in USA, 156.

Urbinoi Vénuszát, vagy akár Raffaello *Három Gráciáját*, Tintoretto *Zsuzsannáját* (Courbet-t persze nem), és meztelen görög női szobrokat. Látott pőre női testet, de abban a tökéletes világban, ahol élt, a testek tisztasága, éteri fényessége nem mocskolódott be a valóság rideg realitásával. Azoknak a nőknek nem volt fanszörük, azok nem menstruáltak, nem volt szaguk, semmi olyan, ami számára visszataszító és undorító volt.²

Ez valahol szép is lehetne: van valaki, aki annyira a művészetben, pontosabban: annak csodálatában él, hogy az lesz számára a valóság. A világ azonban nem ennyire megengedő: egyesek ebben a kínos epizódban gyógyíthatatlan impotenciáját látják igazolódni (feleségét később a kiváló preraffaelita festő, J. E. Millais szerette el és vette feleségül, aki nem mellesleg akkor bolondult bele a nőbe, amikor Ruskinról tervezett arcképén dolgozott), mások nemes egyszerűséggel pedofíliaival vádolják, mivel egy tini lány, *Rose La Touche* iránti szerelme (aki tízéves volt, amikor megismerte, majd többször házassági ajánlattal bombázta, igaz, akkor, amikor nagykorú lett) erre engedhet következtetni. Persze, a serdülő lányoknak nincs fanszörzetük, a *nimpholepszia* – ha volt benne ilyen hajlam – innen ered, ez magyarázza a női nemmel való szerencsétlen kapcsolatát. Igazából pedig ez ennél tágabb, hisz egyáltalán szerencsétlen volt a valósághoz fűződő viszonya, ahogy szerencsétlen volt az ugyancsak a szellemi hanyatlás állapotába került és vele egy évben elhunyt Friedrich Nietzscheé. Nála is volt mindenféle magyarázat, az egyik legdurvább korábbi mesterétől Richard Wagnertől ered, aki megírta Nietzsche orvosának, hogy szegény Friedrich fejfájásainak oka – ez az érv Ruskinnál ugyancsak megjelenik – a túl gyakori maszturbáció. Pedig akár ő, akár Ruskin mindössze úgy gondolta, hogy az igazi személyiség magának teremt valóságot, amely Ruskin esetében a művészet, a műveltség, s ahogy az első idézet mutatja: a könyvek reprezentálta tudás alapján áll.

² Peter Fuller: *Theoria: Art and the Absence of Grace*. London, Chatto & Windus, 1988, 11. sk.

Volt egyszer egy ember, aki körbenézett, és azt látta: nem jó irányba halad a világ, a szegények egyre szegényebbek, a gazdagok egyre gazdagabbak lesznek, a szegények aránya gyarapszik, a gazdagoké egyre szűkebb lesz, a merkantilista szemlélet, amely csak az anyagi haszonra hajt, a nyomában járó nyomor és fásult élet-unalom éppen azt teszi tönkre, amit az ember nembeliségében a legnagyobbnak vélt: a művészetet, az embernek nevezett lény poétikus tevékenységét. Ha nem világos, mire utal, akkor gondoljunk *William Hogarth* döbbenetes képsorozataira (*Rake's Progress*, *Harlot's Progress*), amelyek a kapitalizmus kíméletlenségét elég pontosan mutatják be. Száz évvel Hogarth képei után pedig a helyzet nem javult, inkább romlott, bár a derék angol képei akkor is eléggé megdöbbenő viszonyokat ábrázolnak. A fentebbi – mottóként használt – második idézet a *Sesame and Lilies* (Szezámok és liliomok) főként társadalmi vonatkozású előadásából származik, ahol – fáj nem fáj – Ruskin néha nagyon is fején találja a szöveget.

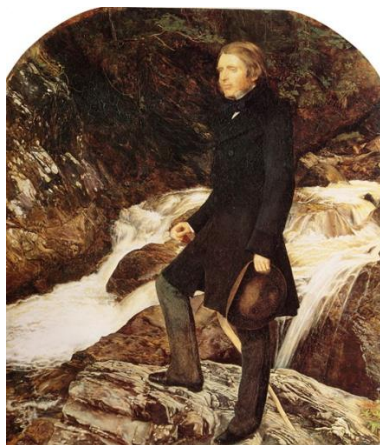
Modern Painters

Különös ember, tragikus sors, nagyszerű karrier, a személyes életben pedig totális csőd, és teljesen ellentmondásos utóélet. A korban, az iparosodott viszonyok közepette, számos alkotó vélte úgy, hogy szabadságharcot kell vívnia a művészet elismertetéséért, Ruskin ennek élére állt és kéréseivel kérelhetetlen volt. Talán senki nem becsülte nála többre a művészetet, senki sem helyezte magasabb polcra. És éppen akkor, amikor a szabadrablásos kapitalizmus csúcsra volt járva, amikor a materiális javak hajszolása soha nem látott módon tetőzött, amikor az egyetlen érték a profit nagysága lett, amikor az emberek tömegét fosztották meg földjeiktől, kis boltjaiktól, tették őket földönfutóvá, akkor ez a különös fickó hatalmas ívű szónoklatokkal kelt annak a csodának a védelmére, amelyért élt: amely nem volt más, mint a múlt ígézetén áttűnő művészet.

Az emberiség nagy része, mely akkor teljesen a természettudományok s a belőlük dedukált materializmus jegyében állott s vezetődött ezen a téren – mint mindig – félreértette, körülbelül úgy

okoskodott, hogy a művészetek az emberiség gyermek- és ifjúkora-ra valók, mi azonban most már a férfikorba léptünk, tehát fél-re a játékszerekkel s éljen a komoly tudomány, azaz természettudomány.³

Ezeket a sorokat a nem kisebb művész és Ruskin rajongó, *Körösői Kriesch Aladár* írja 1904-ben megjelent könyvében. *Körösői-Kriesch* (1863-1920) a magyar szecesszió talán manapság kevésbé ismert, ám egyik legnagyobb képviselője, festő, szobrász, iparművész – e tekintetben nem véletlenül rajong Ruskinért, akinek (a preraffaelitákkal együtt) igen fontos szerepük volt az iparművészet megújításában (a művészet a gyakorlatban-elvnek megfelelően), ahogy arról később még szót ejtünk. Ruskin számára ugyanakkor – látható – igaz realitással csak a művészet rendelkezett. A külső élet számára indifferens volt, ezért, ha azt mondjuk: egy párhuzamos világban élt, nem tévedünk nagyot, ugyanakkor az első világot megpróbálta átvinni a másodikba azzal az illúzióval, hogy azzal azt is jobbá teszi.



J.E. Millais: *Ruskin* (1853-1854)

³ *Körösői-Kriesch Aladár: Ruskinről és az angol preraffaelitákról.* Budapest, Franklin, 1904, 6.

Ki ez a különös, roppant tehetséges, előadásaiiban hihetetlenül dagályos, néha idegesítő, ám korában meghatározó egyéniség? Az életrajzi adatok szárazak. 1819-ben született és a századfordulón halt meg. Teljességgel a viktoriánus kor, de legalább annyira a *fin de siècle* gyermeke. Egy kereskedő család szülötte, akinek a szülei első unokatestvérek voltak (sokan ebből magyarázzák későbbi betegségét, illetve a fentebb említett abnormitást). Hívő kálvinistaként a szülők gyermeküket papi pályára szánták (ismét egy hasonlóság Nietzschével), ám a sokat utazó és ekként a világ számos építészeti- és egyéb műalkotására rácsodálkozó fiatalember nem teljesítette ezeket az elvárásokat. Svájcban járva lett az Alpok szerelmese, amit jól látunk majd esztétikai előadásaiiban hozott példáiinál (lásd *Modern Painters IV*). 1836-ban kezdte meg oxfordi tanulmányait, melyeket egy betegség miatt megszakított, majd 1842-ben lezárt. Már rögtön rá egy évre megjelent a *Modern Festők (Modern Painters)* első kötete.⁴ 1844-ben ezt hosszabb utazások (Franciaország, Itália és Svájc) követik, valamint a reneszánsz festészet tanulmányozása, döntően a *trecento* művészetéé, ezen belül elsősorban Giottoé.

Az 1845-ös utazást követően egy évvel jelenik meg a *Modern festők* második kötete. 1847-ben ismeri meg a fentebb említett későbbi feleségét, a házasság az ismeretséget követően egy évre kötöttik meg. 1849-ben utazik el feleségével Velencébe, ahol a pusztulófélben lévő város nagy hatást gyakorol rá, és valószínűleg felerősíti félelmét a művészeti szép hanyatlását illetően. Ruskin élete egyébként is állandó szorongás amiatt, hogy a művészet elpusztul, míg a koszos, bűdös és elviselhetetlenül harsány világ fennmarad. Márpedig mit ér a világ művészet nélkül? A válasza egyértelmű: *semmit*. Velence szépsége és pusztuló házai ezt reprezentálják. Ennek köszönhető tehát a Velence kövei (*Stones of Venice*) című nagyszabású, és igen részletes könyve. Dokumentálni akart.

4 E. T. Cook, A. Wedderburn (eds.): *The Works of John Ruskin*. New York, Longmans, Green and Co., 1903-12. Vol. 3-7. John Ruskin: *The Works of John Ruskin: Modern Painters, V. 1-5*. Hoboken, NJ, John Wiley and Sons, 1890. Vö. https://books.google.hu/books?id=UZMLAAAAIAAJ&redir_esc=y

A feleségével való szakítás és az azt követő botrány nagyon megviseli. Később a *Szezámok és liliomok*ban így ír: „mert hiszen alapjában igaz, hogy amit a nőkről írtam, csak sejtelmem sugallata után írtam”.⁵ Igaz, őszinte és keserű szavak. Ugyanakkor ugyanebben a művében (II. Felolvasás) igen részletes, emancipációs törekvéseket részben magáévá tevő fejtegetésbe kezd a „nő”-ről és társadalomban betöltött szerepéről. Bár a megfogalmazások megmaradnak a kor általános ízlésének színvonalán, mégis sokszor igen előremutatók. Felütése meglepő: a nők, az általa nagyra becsült szerző, Shakespeare igazi hősei, igazából ők befolyásolják a történeteket, akkor is, ha a férfi úgy véli, minden körülötte forog. Egy akkori igen csak meglepő kijelentést tesz: „Oktalanok vagyunk, mentség nélkül oktanok, midőn az egyik nemnek a másik fölötti «felsőbbségéről» beszélünk; mintha egyazon dolgokban össze lehetne hasonlítani egymással. Mindegyik bírja azt, aminek a másik híjával van: egyik kiegészíti a másikat s a másik által egészített ki.”⁶

Továbbmenve: nem Ruskin lenne, ha nem tartaná fontosnak a nő *képzését*, igaz, elsősorban azért, mert elkerülhetetlennek tartja, hogy a nő „megértse a férfi munkáját”, sőt segítségére legyen. Látható, hogy a nőekkel való kapcsolata, a nőkről vallott véleménye érdekes módon keveredik azzal, ahogy egy társadalmi igazságtalanságot kiküszöbölni vagy enyhíteni akaró gondolkodó, és ahogy egy személyesen kínos tapasztalatokban bővelkedő ex-férj vélekedik erről a kérdéstről. Mintha csak *Schopenhauert* hallanánk, amikor elérkezett „dicsősége komédiájához”. Amikor felfedezték, és Elisabeth Ney szobrot készített a nagy emberről, akkor az öreg, a nőekkel kapcsolatban nem kevés ellenérzést megfogalmazó filozófus azt mondta, hogy a végső szót még nem mondta ki a nőket illetően.⁷

A *Modern Festők* harmadik és negyedik kötete 1856-ban jelenik meg. Különböző helyeken, különböző témában elhangzott előadások

⁵ J. Ruskin: *Szezámok és liliomok*. Ford. Farkas Klára. Budapest, Franklin, 1911, 10.

⁶ Uo. 44.

⁷ A. Schopenhauer: *Gespräche*. Hrsg. v. A. Hübscher. Stuttgart, Frommann, 1971, 199.

után nagy fordulatot jelent az életében, hogy visszakérül Oxfordba és a képzőművészet első „Slade” professzora lesz. (Az alapító Félix Slade neves gyűjtő, aki tetemes összeget hagyott az oxfordi, cambridge-i egyetemre és a londoni University College-ra művészettörténeti tanszékek felállítására.)⁸ Végül élete nagyjából utolsó harminc évét Brantwoodban töltötte, egészen 1900 januárjában bekövetkezett haláláig.

John Ruskin bár teljesen a viktoriánus kor szülötte, egy tagadhatatlanul érdekes alak, aki egyszerre reprezentálja a korszakot, és egyszerre ki is lóg belőle. Személyes élete és teoretikus működése egyaránt. Ekkor már az egyik legismertebb angol művészeti író, építéztörténész, festő és esztéta. Ám két okból mindenképpen érdemes róla beszélni, még annak is, aki esetleg esztétikájáért nincs annyira oda, hiszen az alábbi két esemény éppen nem a szokványosnak való megfelelést mutatja.



Rossetti, Dante Gabriel: *La Ghirlandata*, részlet. 1873.

⁸ Ruskin mondja: „Annak az angol úrnak a bőkezősége, akinek köszönhetjük e tanszék felállítását mindhárom nagy egyetemünkön egyszerre, idézte elő ama változások egész sorozatának első csoportját, amelyek most fokozatosan érvényesülnek közoktatásunk rendszerében.” J. Ruskin: *Előadások a művészetről*. Ford. Éber László. Budapest, Franklin, 1934, 17. sk. Továbbiakban: *Előadások*.

Preraffaeliták

Az első: a preraffaelita testvériséggel való kapcsolata. John Ruskin nem csupán elismerte – amivel sokat tett annak elfogadásáért –, hanem támogatta a preraffaeliták William Holman Hunt, John Everett Millais és Dante Gabriel Rossetti által alapított mozgalomát. A preraffaeliták az egyik legjelentősebb 19. századi művészeti mozgalom, igazából egy angol író- és művészcsoporthoz tartoznak, amelyet 1848-ban a fent említett művészek hoztak létre azzal a céllal, hogy szakítsanak az akadémizmusmal. Ahogy az éles szemű Körösfői-Kriesch írja, Ruskin a közkeletű vélekedéssel szemben nem a preraffaeliták elindítója volt, hanem a mozgalom és ő egyszerre talált egymásra, gondolataik egymás mellett párhuzamosan fejlődtek ki: „A preraffaeliták felfrissítik az egész sorvadó, akadémikus művészetet, képeik, bár eleinte gúny és megtámadtatás tárgyai – mégis a legmélyebb forradalmat idézik elő a művészet országában.”⁹ Bár előzményüket leginkább a nazarénusok 1810-ben alapított mozgalomában lehet látni, amelynek lényege a romantikától való elszakadás, a preraffaeliták célkitűzésének középpontjában inkább a Raffaello előtti 15. századi toszkán festők művészete áll, ezt tekintették előképüknek, jelszavuk is ez volt: „vissza a Raffaello előtti művészethez”. „Az elsők egyike volt, aki a *renaissance*-t megelőző olasz festők, a „primitívek” iránt való érdeklődést felkeltette és szította.”¹⁰ A fentiek alapján, a korai reneszánsz és Giotto korszaka iránti rajongást ismerve mindez többek között azért találkozott Ruskin nézeteivel, mert ahogy *Roeck* írja: maga is vissza akart menni a középkorhoz, egészen pontosan a gótikához.¹¹ A mozgalom képviselői szemben álltak az akadémizmust megtestesítő és Ruskin által egyébként csodált Sir Joshua Reynolds-szal, illetve az általa képviselt a Royal Academy-vel. Manifesztumuk, amelyet Rossetti fogalmazott meg, többek között azt tartalmazta, hogy céljuk a természet minél pontosabb tanulmányozása, az eredeti gondolatok kifejezése, a korábbi, őszinte (*heartfelt*) művészetek tisztelete, és mindezt

⁹ Uo. 30.

¹⁰ Éber László: *Bevezetés*. In: J. Ruskin: *Előadások*, 6.

¹¹ B. Roeck: *Das historische Auge. Kunstwerke als Zeugen ihrer Zeit*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2004, 21.

azért, hogy minél jobb, minél tökéletesebb képeket és szobrokat lehessen megalkotni.¹²

A csoport 1850-től folyóiratot jelentetett meg *The Germs* címmel. Mint ilyen egyben társadalmi vonatkozásokat is felvetett, nem kizárólag művészi megfontolásokat. Egyfajta romantikus antikapitalizmus jellemezte, amelynek megfelelően eszményüket, a középkort idealizálták, és amely Ruskin nézeteihez is igen közel állt. Kifejezési formájuk központja a *szenvedély*, szenvedély a magasabb rendű eszmékért és nem a pőre realitásért. Ennek megfelelően különös vonzódás figyelhető meg bennük a miszticizmus, a mitológiai történetek és a mondák iránt. Ezen a módon előkészítői számos későbbi művészeti irányzatnak. Festészetük részletező, naturalisztikus, merev és természetellenes. Később csatlakozott a csoporthoz Edward Burne-Jones, valamint William Morris. Még később ennek hatása alatt áll a mitológiából talán legtöbbet merítő, és a női szépség egyik legnagyobb, néha leggiccsesebb megálmodója John William Waterhouse. (Ezt az ellentmondást Waterhouse művészetében nem most fogom kifejteni. Elégedjünk meg most azzal, hogy a remek festő, a „nő” igazi csodálója néha megfedkeznek az egyik legfontosabb görög erényről: a mértékletességről.)

A csoport fogadtatása vegyes volt, de inkább elutasító. Ruskin 1851 májusában egy cikket jelentetett meg a mozgalom védelmében, amely elhallgattatta a velük szembeni támadó hangokat.

Szándékuk, hogy visszatérjenek a múltba, abban nyilvánul meg, hogy vagy azt festik, amit látnak, vagy azt, amit valóságának tartanak, figyelmen kívül hagyva a festészet mindenféle régi szabályait. Némileg szerencsétlen, ám nem egészen megalapozatlan elnevezést választottak [a. m. *Pre-Raphaelite Brotherhood* – GyZ], mivel Raffaello előtt minden művész így festett, míg utána in-

¹² W. M. Rossetti (ed.): *Dante Gabriel Rossetti: His Family-Letters, with a Memoir*. London, Ellis, 1895, I., 135.

kább arra törekedtek, hogy szép vásznakat hozzanak létre, mintsem hogy a valóságot ábrázolják.¹³

A csoportnak így lett szellemi atyja John Ruskin.

Festészetük a reynolds-i akadémizmus elutasítása mellett az ún. „bar-na” tónusok, Lorain és Poussin festészete óta meghonosodott tagadását jelentette; egy sokkalta kolorisztikusabb megjelenést követelt, amelyben lényeges szerepet játszottak a színpompás díszítő motívumok, a természet különféle elemei, sőt maga a megfejthetetlen és titokzatos természet, amely legalább annyira titokzatos és rejtelmes, mint a „nő”. Gondoljunk csak John Everett Millais *Ophéliájára*, vagy Rossetti *Proserpina* című képére, akiknek a nőalakjai majd Waterhouse festészetében köszönnek vissza. A mozgalom – bár festők alapítják – kifejezetten nyitott az *iparművészet* felé, amely talán később sikerük és szélesebb hatásuk záloga lett.



Rossetti, Dante Gebriel: *Proserpina*, 1880.

¹³ J. Ruskin: Letter to the Editor. *London Times* 20, 800 (13 May 1851), 8-9.

A kör egyébként nem sokáig működött. Bár Ruskin beavatkozása után a kritika kifejezetten megengedő, sőt barátságos lett velük, amikor Millais a korábban támadott Royal Academy tagja lett, Hunt pedig elhagyta Angliát, akkor 1854-ben Rossetti kimondta a csoport feloszlását. Hatásuk azonban sokkal jelentősebb, mint rövid működésük, mind az alkalmazott művészet (= iparművészet), mind pedig később a szecesszió (= kivonulás) területén. Tegyük hozzá: a preraffaelita testvériség sem más, mint egyfajta „szecesszió” – a kivonulás értelmében: elhagyni a szabad versenyes kapitalizmus mind rémisztőbb köreit, azt a bűzös és visszataszító világot, amelyet a „civilizáció” az eltömegesedéssel, elmagányosodással, elidegenedéssel az ember számára teremtett. Nem véletlen, hogy Karl Marx 1844-ben – vagyis nagyjából ebben az időben – írja meg a 20. századra nézve egyik leghatásosabb művét az *Elidegenült munkát* (*Die entfremdete Arbeit*), amelyben az elidegenedés mellett igen szókimondóan, egy mondatban leírja a munka el-embertelenítő hatását: „A munkás, ha megszűnik fölötte a külső, fizikai kényszer, úgy menekül a munka elől, mint pestis elől.”¹⁴ Innen már csak egy lépés az egydimenziós ember.¹⁵

Nincs tehát remény? Ruskin és a mozgalom szerint van. Ez nem más, mint a művészet és a mindennapi gyakorlat egymáshoz közelítése, a művészet elemeinek beépítése a mindennapok világába. Az élet – nem feltétlen rilkei értelemben vett – át-poétizálása, hanem sokkal inkább a hétköznapi életbe belopott művészeti termékekkel, amely hatásos hozzájárulást jelent majd az iparművészet szerepének növekedéséhez.

William Turner

A második: *William Turner* felfedezése, pontosabban meg- és elismertetése. Ruskin a fentiek mellett leginkább arról ismert, hogy kiváló szemű művészettörténészként ismerte fel Turner művészetének igazi értékeit;

¹⁴ K. Marx: *Ökonomische-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844*. In: *Schriften bis 1844*. Bd.I. Berlin, Dietz, 1981, 514.

¹⁵ H. Marcuse: *One-Dimensional Man*. Boston, Beacon, 1964.

gyakorlatilag ő volt, aki még a festő életében felhívta rá a figyelmet. Bár Turner igen korán sikereket ért el, hisz már 26 évesen a Royal Academy tagja lett, egyedülálló stílusát, amely annyira fontos később az impresszionizmus számára, Ruskin értékelte a valós helyén. „Életem legerősebb tíz évét (húsztól harmincig) arra szántam, hogy amaz ember [ti. Turner – GyZ] műveinek, akit én méltán tartottam Reynolds úr után az angol iskola legnagyobb festőjének, kimutassam kitűnőségét.” Hozzáteve: „és igyekeztem a művész munkáit még életében erre a méltó helyre juttatni”. Turner persze pontosan tudta, hogy mennyire nehéz mindez: „De ő tudta, jobban mint én, hogy hiábavaló dolog olyasmiről beszélni, amit a tömeg saját magától észrevenni nem bír.”¹⁶

Nem véletlen, hogy előadásában sokszor visszatér Turnerhez, számos példáját éppen festészetéből meríti. Néha kifejezetten, a mestert megnevezve, néha áttételesen. „És a legkedvesebb színek, amelyekkel az emberi szem valaha láthat, a reggeli és esti felhők színei eső előtt vagy után...”¹⁷ Ő lett a festő egyik legnagyobb támogatója, írásain folyamatosan érződik hatása. Ami kettőjüket összekötötte, az egyrészt az utazás élménye, valamint a természet szeretete.¹⁸ Turner utolsó mondata állítólag ez volt: „The sun is God”, vagyis a nap jelenti számunkra Istent. Ahogy Körösfői-Kriesch írja: „Midőn Ruskin a *Modern Painters* első kötetét megírta, ő még csak Turner művészetét ismerte és szerette. És a természetet. A természet volt néki mindenben a tanító mestere, ez vezette őt be ma másik talán még titokzatosabb szentélybe, a művészetek templomába.” Majd nem kevésbé poétikusan hozzáteszi: „Neki, aki szeplőtlenül közeledett hozzá, feltárta minden legtitokzatosabb báját; számára beszéltek a lombok és zengtek a kövek”.¹⁹ Turner mondatát Ruskin is mondhatta volna.

¹⁶ J. Ruskin: *Szezámok és liliomok*. 57.

¹⁷ *Előadások*, 165.

¹⁸ O. Niglio: *John Ruskin. The Conservation of the Cultural Heritage*. Kyoto, Kyoto University P., 2013. 2.

¹⁹ Körösfői-Kriesch: I. m. 9. Csak megjegyzésképpen: egy méltatlanul nem ismert vagy elfeledett írásról van szó, amelyben legkevésbé Ruskin, sokkal inkább Körösfői-Kriesch szépen megfogalmazott szavai érdekesek. Ruskin ürü-

Turner nagysága és hatása ma megkérdőjelezhetetlen, azonban életében változó volt, nem ennyire egyértelmű, nem utolsósorban a magányos és rigolyás mester természetének köszönhetően, akinek voltaképp az apján kívül nem voltak igazi kapcsolatai. Jellemző példa, hogy – mivel életében nem sok képet adott el – halálakor a teljes hagyatékot (halálakor több ezer műve maradt hátra) Angliára hagyta örökül, de még azok elhelyezése is gondokat okozott, így a National Gallery-ben csak néhány képét állították ki, a többi raktárban helyezték el.

Turner időskori zseniális alkotásain nemes egyszerűséggel az agkori szenilitás jegyeit látták. Ahogy számos sorstársával megtörtént, ezt a korszakát jóval a halála után fedezték fel, nem utolsósorban a francia impresszionistáknak köszönhetően, akik viszont szellemi elődképpüként tisztelték. Ruskin ezzel szemben egész életében Turner hatása alatt állt, monumentális művei a modern festészetről híven mutatják ezt az igényeket; persze az sem elhanyagolható tényező, hogy Turner őt tette meg végakarata végrehajtójának.

Ebből a szempontból Ruskint több támadás érte, többek között, hogy a hatalmas hagyatékból Turner erotikus képeit megsemmisítette, hogy az általa csodált művész hírnevét megőrizze. Lehetséges, bár nem valószínű. Ruskinnak ugyanis voltak félreértései, amelyek közül a legismertebb az az affér, amely közte és a kiváló festő, James McNeill Whistler között történt. Sokak szerint nem annyira meglepő az eset, a szellemi hanyatlás jelét látják benne. Egy híres, hírhedt perrel van szó, amely közte és Whistler között zajlott. 1877-ben Whistler kiállítja képét a Grosvenor Gallery-ben (*Nocturne feketében és aranyban*, kb. 1875), amely botrányt kavart, többek között azért, mert Ruskin csúnyán leszólta a festő egyébként ezt az egyik, talán legnagyobb képét. Whistler persze nem hagyta szó nélkül, és rágalmozási pert indított Ruskin ellen. Többen szólaltak fel az akkor már tekintélyes Ruskin védelmében, ezért

gyén persze. Mély és bölcs szavai így szólnak (példaképpen): „Aki vak, egyszerűen tagadhatja a szín a fény létezését; a kinek nem voltak sohasem művészi szenzációi – bár ilyen ember alig képzelhető – egyszerűen tagadja a művészetet.” (8.) Szegény Körösfői-Kriesch! Reménytelenül optimista, és – szerencséjére – nem ismerhette korunk vélekedését a művészetről, bölcsletről.

bár Whistler megnyerte a pert, de egyben el is vesztette. Ugyanis a számos Ruskin mellett állásfoglaló nagy név állította, hogy Whistler képei befejezetlenek, vázlsruerűek, amit a bíróság magáévá tett, és emiatt az elképzelhető legkisebb összeget, egy Farthingot, (negydepennyst) ítél meg kártérítésnek, miközben a feleknek a perköltségeket maguknak kellett viselniük. Whistlernek ez egyenesen anyagi csődöt jelentett. Ugyanakkor az egész cirkusz nagyon nem használt Ruskin hírnevének sem, felesleges volt, ezért látják sokan benne a szellemi hanyatlás jeleit. Magam másképp gondolom. Véleményem szerint ez „félrenyúlásainak” egyike volt csupán.

Ruskin maga is terjedelmes *œuvre*-öt hagyott maga után, amelyek közül az egyik legfontosabb, a már említett *Modern Painters* kötetei. Ruskin ezzel szerzett magának hírnevet. Mellette a már említetteken túl jelentős munka az 1849-ben megjelent *The Seven Lamps of Architecture* (Az építészet hét lámpása). Mindenképpen meg kell említeni, hogy Ruskin érdeklődése közben a társadalmi kérdések felé fordult, de 1860-ban kiadta a *Modern Painters* utolsó, ötödik kötetét. Több írása védelem Turner mellett, ezek és egyéb munkái – túlzás nélkül állítható – alapjaiban határozták meg az akkori művészeti közgondolkodást, így Ruskin hatását a viktoriánus korszak esztétikai szemléletének körében nem lehet eléggé hangsúlyozni.²⁰

Magyar recepció

Éber László, neves Ruskin fordító az *Előadások a művészetéről* kiadásában megjegyzi, hogy ezek egyfajta összegzését jelentik azoknak az elveknek, amelyeket a Modern festőkben lefektetett, ugyanakkor bár sokszor

²⁰ Nagyságát mi sem mutatja jobban, mint a Ruskin Society tevékenysége (<http://theruskinsociety.com/>) „Founded in 1997, the Ruskin Society celebrates the life, work and legacy of the Victorian art critic and social thinker John Ruskin. We organize a regular programme of events in the UK and exist for everyone with an interest in John Ruskin. The Ruskin Society is a voluntary organization funded by its members.”

bölcseleti fogalmakat használ, és általánosságban közelít a művészet elveihez, nem jellemzi filozófiailag átgondolt és következetesen véghezvitt rendszer, azonban ez néha szenvedélyes kijelentéseit csak még érdekesebbé teszi, és olyan korlenyomatot képez, amely megfelel az adott kor szellemének.

Igen fontos, hogy Ruskin a magyar esztétikai közgondolkodásban a 20. század elején meghatározó szerepet játszott. *Geöcze Sarolta* jelentette meg róla egy könyvet: *Ruskin élete és tanítása*. Budapest, Athenaeum, 1903. Ugyancsak Geöcze fordította Ruskin háromkötetes monumentális munkáját, a *Velence köveit*. De ennél is lényegesebb a fentebb említett Éber Ruskint népszerűsítő tevékenysége. *Éber László* (1871-1935) művészettörténész, műfordító, tanár, a Magyar Tudományos Akadémia levelező tagja, egyben Budapesti Tudományegyetemen az ókeresztény és középkori művészettörténet magántanára volt. Ő írja az *Előadások a művészetről* előszavában, hogy ha nem is mondhatjuk, hogy jelentősebb Ruskin irodalmunk volna, a „mester elveinek, tanításának ismerete nálunk is meglehetősen gyökeret vert.”

Ez bizonyára igaz, de ennél fontosabb *Dömötör István* meglátása, aki egyenesen „ruskinizmusról” beszél (1904), nem minden alap nélkül. Szerinte Ruskin „miképpen jutott el hozzánk, ennek csak egy kézzelfogható mértéke lehet: a magyar iparművészet”.²¹ Ezt támasztja alá Ruskin már említett legnagyobb magyar híve, a kiváló magyar festő, iparművész, *Körösfői-Kriesch Aladár*. Ő a következőket írja Ruskinról:

Midőn Ruskin a *Modern Painters* első kötetét megírta, még csak Turner művészetét ismerte és szerette. És a természetet. A természet volt néki mindenben tanító mestere, ez vezette őt be az ő csillaghímes azurdomjából ama másik, talán még titokzatosabb szentélybe, a művészetek templomába. Neki, a ki szeplőtlenül közeledett hozzá, feltárta minden legtitkosabb báját; számára beszélték a lombok és zengtek a kövek. Mint az apostolokra a püünkösdi tüzes nyelvek, úgy száll lelkére kinyilatkoztatásként a

²¹ Dömötör István: Ruskin nálunk. *Magyar Iparművészet*, 1904/I. 24.

természet harmóniája és gyönyörűsége. És ebből a harmóniából látja meg, fejt ki mindazt, a mi igaz és hazug, boldogító és gonosz, szép és gyötrelmes a földön. Egészen triviálisnak hangzik előttünk, hogy valaki felfedezze nekünk a természet szépségeit.²²

Dömötör pedig kiemeli, hogy a magyar iparművészet tervezőire a nyilvánvaló német hatás mellett / felett az angol hatott, ahogy az Körösfői-Kriesch soraiból is látható.

Ez mindenképpen igaz. Hiszen ahogy arra utaltunk mind a preraffaelita szövetség, mind Ruskin számára az *alkalmazott művészet*, vagy pontosabban fogalmazva: a művészetnek a gyakorlati alkalmazása, legyen szó az ipartervezés bármilyen szegmenséről (bútor, szőnyeg, kerámia stb.), kiemelt szerepet játszott. Azt is mondhatnánk, hogy a korszak (Ruskinnal egyetemben) a művészetnek a felhasználói, gyakorlati használhatóságát is jelentette. Művészet és gyakorlat, azaz praxis – kettő az egyben. Dömötör szerint: „Nos, ha ma bepillantunk a magyar iparművészeti iskola dolgos műhelyeibe, már azt látjuk, hogy itt a ruskini elvek a mozzogók: a tervező-egyéniesség szabadsága, a kézimunka nemessége, az anyag megbecsülése stb. És az esztendőik folyamán beigazolódott, hogy a magyar iparművészet nívója emelkedik.”²³ Pontosán erről van szó. Körösfői-Kriesch Morrisra hivatkozva a következőket vallja: „Azt mondja, hogy házat építeni, otthont teremteni, nem annyit tesz, mint felhúzni a falakat és tető alá hozni a helyiségeket, azokat ki is kell díszíteni és bebútorozni, így aztán ez utóbbi dolog megalkotásában is a gerinczet, a stylust az építészet fogja megadni.”²⁴ Ha megnézzük alkotásait, a Körösfői-Kriesch által létrehozott gödöllői művésztelep eszméjét, akkor azt fogjuk látni, hogy ami itt előzetes elvként megfogalmazott, az a gyakorlatban valóban működött. Gondoljunk Körösfői-Kriesch egyes műveire: a *Kasszandrára*, az *Erynnisékre* vagy *Az ember a halál nyomában* című alkotásaira. Ezeknek visszatérő eleme az elmúlás, a

²² Körösfői-Kriesch Aladár: I. m. 9. sk.

²³ Dömötör István: I. m. 33.

²⁴ Körösfői-Kriesch: I. m. 39.

sors. Az itt említett alkotások esetében a preraffaelita elveknek való megfelelés annyira komoly, hogy ezeket akár egy középkori alkotásnak is vélhetnénk, vagy Az ember a halál nyomában beillene *Holbein* „Haláltánc” című sorozatába.

Egy biztos: a magyar képzőművészetben Ruskin igen mélyen meggyökerezett. Nem hosszú időre ugyan, de annál intenzívebben. Éber azzal kezdi Ruskin előadásainak magyar kiadását, hogy őt „igazán nem szükséges a magyar közönségnek bemutatni”.²⁵ Akkor ez igaz volt.

„Lectures”

John Ruskin saját elméleti tevékenysége csúcspontjának azt az időszakot tartja, amikor 1870-ben megválasztják az oxfordi egyetem első „Slade professzorának”. Ez az első korszaka Oxfordban, amely egészen 1878-ig tart. 1883-ban újra itt van és ismét előadásokat tart a Slade nagylelkűségének köszönhetően alapított tanszéken. Az előadások – saját bevallása szerint – arra kényszerítik, hogy egyfajta summázatot adjon művészetfelfogásának, amely persze nem jelenti azt, hogy addigi munkái kevésbé lennének érdekesek, sokkal inkább, hogy egy átfogó szemléletre enged ezeken keresztül betekintést.

Amit általánosságban rögtön megállapíthatunk művészetfelfogását illetően, először is: nincs benne igazán, következetesen átgondolt rendszer vagy legalább rendszerezettség; másodsor: a kifejtés hihetetlen dagályossága, barokkos szófordulatai, képtelen körmondatai sokszor a még fontos gondolatokat is háttérbe szorítják.

Hozzátehetnénk, teljesen komolyan veszi az előadásokat, ami azt jelenti, hogy nem csupán tanít, hanem *nevel* (ez nem minden esetben válik mondandója javára), pontosabban életvezetési tanácsokat osztogat a fiatal angol nemzedéknek, hogy nemzetük büszke és kiművelt polgárai lehetnek. Ezek ma furcsa, sőt helyenként szószátyár komikus szózatoknak hangoznak, amihez hasonlót manapság a politikai populista lózung-

²⁵ Éber László: *Bevezetés*. In: Ruskin: *Előadások*, 5.

jaihoz lehetne hasonlítani. Ha valaki azt állítja, hogy Ruskin fecsegésétől gyomorfájást kap, nem csodálom. Egy példa: „Még azt is megkockáztatom, hogy neveltségessé teszem magamat önök előtt, midőn megvallom legkedvesebb álmaim egyikét, azt, hogy sikerülni fog önök közül némelelyekből olyan angol ifjakat faragnom, akik szívesebben néznek egy madarat, semhogy lelőjék azt, és akik szívesebben szelídítenek meg vadállatokot, semhogy szelídeket megvadítsák”.²⁶ Sőt olyan különösnek hangzó mondatokat is megenged, melyek mai szemszögből meglepőnek látszhatnak: „fajunk még nem korszorosodott el: a legjobb északi vér keveredése (*We are still undegenerate in race; a race mingled of the best northern blood*)”.²⁷

Ugyanakkor, ha tútésszük magunkat e meglehetősen különös, burjánzó szó-zuhatokon, a kor ízlésének megfelelő nagy ívű szónoklatokon, akkor ezek mögött zseniális mondatokat és gondolatokat fedezhetünk fel. Nem csupán a kortárs művészet értékelésekor, hanem általában véve a művészetelemzés körében. Ruskin – legalábbis implicit – célja a művészet egyes elemeinek az értelmezésével egy koherens művészeti látásmód létrehozása. Hozzáteszem, ahogy arra korábban utaltam: ez valószínűleg eleve sikertelenségre volt ítéelve. Ruskin nem egy rendszerező elme, nem képes olyan szisztematikusan gondolkodni, mint mondjuk idősebb kortársa *Hegel*, persze, hogy mennyire volt ez a törekvés látásmódja középpontjában, azt nehezem lehet biztosan állítani. Ruskin művészettörténész volt (*Hegel* nem), a filozófiai alaposság hiányzott belőle (*Hegel*ből nem), ugyanakkor jól látta a művészeti törekvések lényegét, és megfelelően el tudta azokat helyezni, kisebb „kilengésektől” eltekintve (*Reynolds* dicsőítése, *Whistler* elleni kirohanása), azaz értékítélete a helyén volt. Még akkor is, ha a szerencsétlen *Reynolds*-ról patetikusan azt írja: „*Reynolds*, aki közülük a legnagyobbak egyike”.²⁸ Ismerve *Reynolds* műveit, ez félreértésnek igen vaskos. A korban ugyanakkor nem egyedülálló, hisz például nem kisebb festő, mint *Delacroix* ugyanezt

²⁶ *Előadások*, 30.

²⁷ J. Ruskin: *Lectures on Art*. (Vol. 20.) In: E. T. Cook, A. Wedderburn (eds.): I. m. 41. Továbbiakban: *Lectures*.

²⁸ *Előadások*, 57.

mondta a nem kevésbé fantáziátlan Meissonier-ről. A pápán kívül nincsenek tévedhetetlenek.

Ami a befogadást illeti. Ruskin Arasse-hoz vagy Panofskyhoz hasonlóan nem gondolkozik a művészi megértésnek a különböző szintjeiről, ámde a befogadás legfontosabb előfeltételének a műveltséget tartja. Úgy általában, minden differenciálás nélkül. Amikor azt mondja, hogy a paraszt a háziállatban nem látja sohasem a szépséget, mert a hasznosság felől értelmezi a saját világát, akkor azt juttatja kifejezésre, hogy erről a szintről tovább kell lépünk, ha a művészet igaz élményére vágyunk. „A tájképet csak a művelt egyének képesek élvezni, a műveltséget pedig csak a zene, irodalom s festészet nyújtja.”²⁹ Világos beszéd: nem jelentheti ugyanaz a műalkotás ugyanazt az élményt a műveletlen, ostoba embernek, mint a művelt, képzett értelmezőnek. Igaz, bár nem túlzottan cizellált megfogalmazás. Inkább a műveltség romantikus felfogásához köthető.

Ámde mi a művészet? A művészet emberi tevékenységek legszélesebb köréből emelkedik ki. Ezeket osztályozva a következők különböztethetők meg: fazekas mesterség, ácsmesterség, kőépítés, fémművesség, festészet, majd a képzőművészetek azon formái, amelyek a „szív” és „értelem” kifejtését kívánják.³⁰ Szemben a német idealizmus művészeteteoretikusaival, Ruskin határozottan úgy gondolja, hogy a művészet és erkölcsiség egy, illetve a művészetnek az erkölcsiséget kell előhívnia. „A művészetek három fő célra irányultak és nem is irányulhatnak másra: először, hogy megerősítsék az emberek vallását, másodsor, hogy tökéletesítsék az emberek erkölcsi állapotát; harmadszor, hogy anyagi szükségleteiknek eleget tegyenek.”³¹ Nyilván ez utóbbi nem abban az értelemben, ahogy ma gondolnánk, hanem sokkal inkább– szó szerinti fordításban: *alkalmazott művészet* (*applied arts, angewandte Kunst* = iparművészet) számára való megfelelést jelenti. (Megjegyzem, a magyar elnevezés a legostobább mind közül: az „ipar” szóval köti össze a „művészetet”,

²⁹ Uo. 35.

³⁰ Uo. 45. skk.

³¹ Uo. 47. Ezt később némileg átfogalmazza, és harmadikként kifejezetten a „gyakorlati hasznót” (*material service*) emeli ki. *Lectures*, 73.

amikor semmi nem állhat távolabb egymástól, mint e két fogalom által jelzett terület. Még a francia is jobb: *arts décoratifs*.)

Ugyanakkor nem lenne méltányos e gondolatokon Kant, vagy az ugyancsak kortársaknak számító Schelling, illetve Hegel művészetről vallott felfogását számon kérni. Mindössze „olvasópróba” alá vetjük, hátha kisül belőle valami. Előzetesen annyit máris megjegyezhetünk, hogy például *Hegel* szerint semmi sem állhat távolabb a művésztől, mint egyrészt a *külső* céloknak való megfelelés, hiszen a művészet célja *belső*, azaz önmagában van, másrészt az erkölcsi nevelés, jobbítás (*moralische Vervollkommung*).³² A művészet „végcélja önmagában van” (*Endzweck in sich*).³³ Hegel ebből nem enged. Ruskin viszont – szemmel láthatóan – másképp gondolja. Számítalan képünk van a szentekről és angyalokról – számítalan képünk hitvány udvaroncokról és megvetésre méltó királyokról. Lényeges kiemelni, hogy a cél mellett a művészet hatásával is foglalkozik. Ez kettős irányúként magyarázható. Ugyanis a művészet egyrészt elhítteti velünk azt, amit különben nem hittünk volna, másrészt pedig „oly tárgyak felé tereli a gondolatainkat, amelyekre különben nem gondoltunk volna”.³⁴ Egészen elképesztő módon megy tovább: „Kevés, mily kevés van – de ezek, figyeljék meg, majdnem mindig nagy festőktől valók – legjobb férfiakról vagy cselekedeteikről.” Majd ezt fokozza: „Gondolják meg magukban [...] mi lenne a történelem ránk nézve, sőt hogy egész Európa történelme mennyivel más lenne, ha a nép felismerte, a művészet megtisztelte és megörökítette volna legméltóbb férfiainak nagy tetteit.” Megalapozott tehát az a kezdet kezdetén tett megállapítás, miszerint Ruskin „belebonnyolódva” a művészet világába szinte teljesen elveszíti (vagy meg sem szerzi) a valósággal való kapcsolatát. Emberi kötődéseiben ugyanígy ez a végtelen, ám tiszteltetreméltó naivitás (hisz a bennszülöttek is tisztelik a tébolyultakat) van jelen, abban hisz, hogy a művészet a nemes tettek ábrázolásával mintegy purgáló szerként megtisztítja az emberiséget a silány és alantas gondolatoktól, miáltal a nemzetek történelme is felmagasztosul. Érthető – innen

³² Hegel: *Werke*, 13. Frankfurt, Suhrkamp, 1986, 75.

³³ Uo. 82.

³⁴ Uo. 59.

nézve – felesége ámulata és megdöbbenése, midőn férje urából ruhátlan testének látványa taszító érzést válthatott ki. Vallási megerősítés, erkölcsi tökéletesítés, történelmi léptékkal – ugyan már!

Ugyanakkor e nagyfokú ellentéttel szemben hasonlóságot mégiscsak felfedezhetünk a nagyjából kortárs német idealizmus esztétikai felfogása és Ruskin között. Mondjuk abban, hogy mindkettő a művészetet vizsgálva annak két, egymástól eltérő, de egymást kiegészítő oldalát különbözteti meg. Schelling szerint a művészet két oldala közül az egyik a tudatos (*bewusste*), míg a másik a tudattalan (*bewusstlose Tätigkeit*).³⁵ Ruskin ezzel csaknem egyezően mondja, hogy a művészetet olyanok hozták mindig létre, akikben megvolt a „látomás (*vision*) erős (*strong*) képessége”, ámde ezt képesek voltak alárendelni az „megfontolt elgondolásnak (*deliberativ design*)”,³⁶ amely a magyar fordításban „értelemként”³⁷ szerepel. Itt valami olyasmiről van szó, amelyet Alois Riegel vagy Erwin Panofsky a „*Kunstwollen*” fogalmával ír le, amely „szándékként” felfogása nem tesz semmit hozzá (igaz, nem is vesz el) a korábban Hegel vagy Kant által megfogalmazottakhoz.³⁸ Fontos hangsúlyozni, hogy a cél mellett a művészet hatásával ugyancsak foglalkozik. Ez kettős irányúként magyarázható. Ugyanis a művészet egyrészt elhitei velünk azt, amit különben nem hittünk volna, másrészt pedig „oly tárgyak felé tereli a gondolatainkat, amelyekre különben nem gondoltunk volna”.³⁹

Vessük ezt is hegeli olvasópróba alá!

Bizonyos értelemben ez a művészet megtisztító erejét jelenti. A hegeli felfogásban a művészet arra hivatott, hogy a rossz és mulandó világ látszatát (*Schein*) és csalódását (*Täuschung*) elválassa az igazi lényegtől, és szellemileg felfogott valóságként fejezze ki.⁴⁰ Valóban: a magasabb,

³⁵ F. W. J. Schelling: *Sämmtliche Werke*. Stuttgart, Cotta, 1856-62. I/3. 618.

³⁶ *Lectures*, 12-13, 48.

³⁷ *Előadások*, 57.

³⁸ E. Panofsky: A „*Kunstwollen*” fogalma. Uő: *Jelentés a vizuális művészetekben*. Ford. Tellér Gyula. Budapest, Gondolat, 1984. 14. skk.

³⁹ *Előadások*, 59.

⁴⁰ Hegel: *Werke*, 13. Id. kiad. 22.

szellemi valóság valamilyen formában a mindennapi szemlélet számára – amelyet Ruskin oly kitartóan ostromoz – nem létezik, azt éppen a művészet hozza létre, vagy legalábbis általa születik meg. Az *érzéki valóság* felett áll az *intelligibilis valóság*, gondoljunk Hérakleitosztól kezdve a filozófiatörténet számos más klasszikusára. Hol a logosz, hol az idea, hol a szellem reprezentálja ezt az érzéki szem számára inadekvát valóságot. Van, csak nem tudunk róla, ahogy bár minden a logosztól fogva van, az emberek ennek ellenére úgy tesznek ébren, mintha alva járnának. Látjuk a képen az alakokat, színeket, tájakat (érzéki valóság), de ott van mögöttük az érzés, a gondolat, az eszme (intelligibilis valóság), amely a vaksi szem számára nem látható.

Ám Ruskin vélhetőleg nem erre gondol. Sokkal inkább a *vallási áhítat*ban megnyilvánuló érzésekre, élményekre. Ugyanakkor maga úgy gondolja, hogy azok döntően titokban maradnak, pontosabban a lényeg csak érzéseket vált ki, a belső megtapasztalja, ám külsőleg, szenzuálisan nem válik érzékelhetővé. Mindehhez szorosan hozzátartoznak az erkölcsi érzületek, amelyekről korábban volt szó. Ezeket nem gondolja más-képp, mint egyrészt alapként a művészet számára, másrészt olyan területként, amely a művészet által egyre tökéletesebbé válik. Az első aspektus mindenképpen érdekes, és nem feltétlen mond ellent a hegelinek, inkább azt kell hozzátennünk, hogy Hegel ezzel a vetülettel nem foglalkozik. Ruskin szerint a megfelelő erkölcsi állapot előfeltétele annak, hogy a művészet megszülessék. A visszahatás legalább ennyire fontos: „De ha egyszer már szert tettünk a művészetre, annak hatása kifejleszti és kiegészíti azt az erkölcsi állapotot, amelyből kiemelkedett.”⁴¹ A művészet szépsége és az erkölcs jó ugyanannak más formában való kifejeződése – hallottuk ezt elégszer másoktól is (hisz a „jó”, „szép” és „igaz” ekvivalenciája régi paradigma). Persze most annyiban más, hogy itt az erkölcs egyfajta *alapot képez a szép* számára: „Nem festhetjük vagy énekelhetjük magunkat jó emberekké; először jó embereknek kell lennünk, mielőtt akár festeni, akár énekelni tudunk...”⁴² Ez lehet igaz, de ismét egy végtelen naiv megállapítás követi. Ruskin – mintha nem ismerné a

⁴¹ *Előadások*, 72.

⁴² Uo. 73.

művészet nagy alakjait azok hibáival, esetleges gátlástalanságaival, és néha végtelen amoralitásával egyetemben – képes azt mondani, hogy a „jeles mestereknek”, ha voltak is jellembeli hibáik, azok mindig meglátsoztak a műveiken. Érdekes vitaalap lehetne, bár maga a művészet története Caravaggiótól Mozartig hatásosan cáfolja ezt az állítást, sokkal inkább alátámasztva Hegel véleményét, miszerint az erkölcs világa és a művészet – fáj, nem fáj – egymástól független. Erkölcsöt, még inkább nevelési eszközt látni a műalkotásokban értelmetlenség. (Ellentmondása abban is érződik, hogy később Ruskin maga írja, nyilván a barokkra gondolva a következő sorokat, amelyek akár a derék Merisi mesterről is szólhatnának: „a fénynek és árnyéknak az útját ellenben olyan emberek választják, akikben a gondolat legmagasabb ereje és az igazság legkomolyabb vágya él”.⁴³ (Akkor hol itt az erkölcs?)

Más kérdés, hogy a művészet – akár kifejezetten, akár implicit módon – miként hat *vissza* az erkölcsre. Ezt Hegel sem tagadja, de nem foglalkozik vele, hanem inkább azt emeli ki, hogy ez a hatás nem lehet a művészet *célja*. Ám azt nem mondja, hogy akár hatás, akár visszahatás nem létezne. Ruskin azonban éppen úgy gondolja, hogy „a nemes művészet” igenis erkölcsjobbító hatású, bár elismeri, hogy a művészet nélkül élő népek ugyanúgy élhetnek ártatlanságban, ahogy a „vad népek” is hozhatnak létre meglepő ábrázolásokat.⁴⁴ Nem is tud ezzel az ellentmondással mit kezdeni, inkább levegőben lógva hagyja.

Ezen a ponton érkeztünk el ahhoz, ahol Ruskin számára a művészet és a való élet kapcsolódása igen fontos problémákat vet fel. Művészet-történészként és személyesen is. Ruskin – mondjanak róla rosszat vagy jót – tagadhatatlanul érzékeny volt a külvilág nyomorával szemben, ámde abból a szempontból – süket és vak nem lévén –, hogy az milyen mélységesen ellentmond a művészet általa megálmodott éteri tisztaságának. Ahogy a kislányok a lovagregények alapján az adott kort elgondolják, úgy tett Ruskin, amikor visszaálmodta magát a gótika korába.

⁴³ Uo. 141.

⁴⁴ Uo. 83. skk.

Azonban ez az érzékenység, ha a realitásérzékeny nem is dicséri, igen tiszteletreméltó.

A művészet úgy változtathatja meg a mindennapok életét, úgy alakíthatja át a közönséges világot, hogy beleképződik, azaz a használat során annak *díszítő elemeként* jelenik meg.⁴⁵ Nem várható el egy liverpooli szövőnőtől, egy manchesteri bányásztól, hogy Botticelli képeket imádjon szabadidejében, de az igen, hogy teáskészlete, széke, ágytakarója stb. a használhatóságon túl a szépet (is) kifejezze. A művészet a gyakorlatban – vacak kifejezéssel élve –: az iparművészet létjogosultságát teremti meg. Ruskint lefordítva: ez a szép a használatban. Persze ezzel a „magas művészet” nem veszi el mindenek felett álló prioritását. Ám az alacsonyabb rendű vezet el a magasabbhoz: „Isten éppúgy jelen van a falusi házakban, mint a templomokban”.⁴⁶

Szezámok és liliomok

Nem véletlenül visznek el ezek a gondolatok Ruskin társadalompolitikai irányultságú elméletéhez, amely tehát a művésztől indul, és komoly társadalomkritikában végződik – és nem fordítva. Ez ugyancsak jellemző. Bevinni a művészetet a mindennapokba, ámde ahhoz, hogy ennek bárminemű realitása legyen, át kell(ene) alakítani ezeket a mindennapokat, sokszor a társadalmi vagy inkább természetjogi igazságosság nevében / jegyében.

Nem lehet elégszer ismételni: Ruskin társadalmat reformáló gondolatai nem választhatók el a művészet szerepétől *in actu*, valamint attól, hogy egy adott politikai berendezkedés miként vélekedik róla. A legnagyobb problémát öt területen látja, felszólamlásai helyenként Zarathustra korholó szavait juttathatják az eszünkbe, amikor az Elöljáró beszédben az értékek megtagadásáról beszél. Ruskin nem kevésbé. Szerinte a romlás azzal kezdődött, hogy „megvetettük” az alábbiakat:

⁴⁵ Vö. uo. 97. skk. (Kiemelés GyZ.)

⁴⁶ Uo. 117.

1. Az *irodalom*. Véleménye szerint a kor egyre kevésbé olvas (itt mondhatnánk: ó, boldog kor), mintha csak *Fichte* sirárait hallanánk: „A kor tudományos törekvése megsemmisítette önmagát, midőn elért erre a pontra [...] tökéletesen híján ama képességnek, hogy tovább művelődjék: a kor többé nem tud olvasni, ezért minden írás hiábavaló”.⁴⁷ Miért van az, kérdezi Ruskin, hogy ha valaki könyveket gyűjt, azt könyvmániásnak nevezik, ha lovakat tart, akkor viszont nem hívják ló-mániásnak, pedig arról már hallani, hogy a lovak miatt sokan mentek tönkre, míg a könyvek miatt nem nagyon.⁴⁸

A könyvbe, a tudásba befektetett energia mindig megmarad, az ember épülésére szolgál, tehát semmi sem indokolja, hogy lemondjunk róla. Akkor sem, ha a mindennapi rohanás, a totális megfelelési vágy ezt követeli meg tőlünk. Hogy ti. ne legyen időnk semmire, vagy írhatnám: csak a semmire legyen időnk – ami esetleg „valaminek” látszik. Persze Ruskin nem jut el ideig, de ő nem ismerhette azokat a viszonyokat, amelyek ma mélyen alatta állnak korának.

2. A *tudomány*. Ez talán meglepő lehet, hisz a 19. századot mint a tudomány robbanásszerű fejlődését elindító korszakot szokták emlegetni, és nem jogosulatlanul. Mire gondolhat itt Ruskin? Egy nagyon modern és a 20. századot is foglalkoztató kérdésre: *mi végre van a tudomány?* Ruskin tényleg nem vak, látja a fejlődést a tudományok területén, vagyis nem ez aggasztja. Hanem a „telosz”, azaz a tudomány fejlődésének a célja. Ha ez egyszerűen a *haszon*, akkor szerinte igazolhatatlan. Márpedig minden arra mutat, hogy pontosan ez mozgatja a fejlődést. A pénzre, értékpapírra, hozamra stb. váltható befektetés. Mennyire igaz lesz az elkövetkező két évszázadra – s ha lesz még emberiség, ami fölöttébb kétséges – a további évszázadokra is. Ruskin 1864-ben tartotta (1871-ben jelent meg) ezt az előadást, vagyis jelen sorok előtt kicsivel több, mint 150 évvel, és természetesen nem ugyanazzal az intencióval, mint ma tennénk, de előrevetíti az

⁴⁷ J. G. Fichte: *A jelenlegi kor alapvonásai*. In: Uő: *Válogatott filozófiai írások*. Ford. Endreffy Zoltán, Kis János. Budapest, Gondolat, 1981, 511.

⁴⁸ J. Ruskin: *Szezámok és liliomok* 26.

aggodalmat, ami viszont teljesen jogos volt: ezt az utókor bizonyította fényesen. Ma ugyanis ezt a folyamatot még pontosabban látjuk. Szellemesen a következőképpen foglalja mindezt össze: „ha vadászó uraink tízezrei közül egynek is eszébe jutna valaha, hogy a föld tulajdonképpen egyébire is való, mint éppen rókák és rókalyukak számára s megmondaná, hol rejlik az arany, hol a szén, akkor értenénk meg és ütnénk lovaggá, ha az hasznosnak bizonyulna”.⁴⁹

3. *Művészet.* Hogy ezt miért kell kiemelni, az kérdéses, mivel Ruskinnál szinte minden erre vezethető vissza. Megvetni a művészetet – Ruskin számára ennél nagyobb barbárság elképzelhetetlen. Természete- sen itt is a hasznról van szó, egészen pontosan az üzletről (*for the sake of the shop*), hiszen senki sem foglalkozik festményekkel, inkább falragaszokkal, amelyeket legalább el lehet olvasni, míg a festményeket csak nézni lehet.⁵⁰ A művészet ebben az esetben valahogy a „mire-valóság” körébe tartozik – bár ezt így nem mondja ki – ám ezzel szemben a „magánvalósága” igazi lényege, ahogy azt Kant vagy Hegel gondolja.⁵¹ A világ romlása és a művészet leromlása párhuzamos folyamat. Lehet ezt valamilyen kultúr-pesszimista nyavalygásnak tekinteni, de ennél sokkal többet jelent, tartalmilag pontosan arra a helyzetre utal, amely aztán a modern kor egészét jellemezni fogja.

4. *A természet.* Az egész preraffaelita mozgalom kiemelten fontosnak tartotta a természetet, vagy Turner, akinek szinte minden egyes képe – ahogy arra Ruskin finoman utalt – a reggel vagy napnyugta fényei által átvarázsolt világot jelenti. A vád egyértelmű: „önök lóversenyekké alakították a föld templomait”.⁵² Mármint a természet csodáiról beszél, Svájc hegyeiről, ahová vonattal mennek piknikezni a turisták, akiket maga a táj a legkevésbé sem fog meg, varázsol el, így a természeti tájakat az élvezetek egyik formájává züllesztik. A vád: „vasúti hidat építenek a schaffhauseni vízesés fölé”, vagy „alagutat fúrnak a luzerni sziklába a

⁴⁹ J. Ruskin: *Sesame and Lilies. Three Lectures. I-III.* In: E.T. Cook, A. Wedderburn (eds.): I. m. Vol. 18., 86.

⁵⁰ Uo. 88.

⁵¹ Hegel: *Werke*, 13. Id. kiad. 82.

⁵² *Szezámok és liliomok* 28.

Tell kápolna mellett”. Mintha csak Martin Heideggert hallanánk, aki szerint a kor már egyben továbbment: nem a vízerőművet építi a Rajnára, hanem szinte a Rajnát építi bele a vízerőműbe, hogy annak erejét a hasznosság szempontjából minél komplexebben ki tudja használni.⁵³ Ruskin véleménye egyértelmű, s bár sommásnak tűnik, alapvetően igaz: a modern ember lenézi a természetet azzal, hogy csak annyit vesz észre belőle, és csak annyiban értékeli, amennyiben használni tudja, milyen mértékben élvezetet nyújt számára.

5. A *könyörületesség*. A megvetés utolsó szintje, amely sokkal inkább társadalmi vonatkozásokra vetítve lesz érdekes. Ruskin leír egy esetet, amely egy mindennapos hír az újságban (a példa is onnan származik).

Egy végtelenül mindennapi, ám éppen hétköznapiságában figyelemreméltó történetről van szó: egy suszter haláláról. Aki nem vetette meg a munkát, beteg sem volt, hanem gyakorlatilag éhen halt. A modern társaság felhördült: micsoda felelőtlenség, miért nem ment dolgoházza? Ruskin ezzel kapcsolatban a társadalmi egyenlőtlenségre és igazságtalanságra hívja fel a figyelmet, és nem azt kárhoztatja, aki szükség ellenére nem ment éhbérért a dolgoházza – ezzel kapcsolatos szép mondata: „a szegények, úgy látszik, szabadon szeretnek meghalni”⁵⁴ –, hanem a helyzetet, amely azt eredményezi, hogy annak is szembe kell néznie az éhhalál fenyegetésével, aki önhibáján kívül kerül nehéz megélhetési helyzetbe.

Ám a társadalom, és ezen belül a jó társaság hipokrita, képmutató, mégpedig egészen végletes módon. A leginkább képmutató azonban – amely megállapítással a kritika a mélyen hívő Ruskin esetében egészen új dimenziót vesz – az *egyház*. Egy keresztény országban ugyanis ennek nem lenne szabad megtörténnie. Ha keresztényietlenek (*un-Christian*), barbárok lennének, ez akkor sem lenne megengedett. Ezt a fajta kereszt-

⁵³ Vö. „Das Wasserkraftwerk ist in den Rheinstrom gestellt. Es stellt ihn auf seinen Wasserdruck, der die Turbinen daraufhin stellt, sich zu drehen, welche Drehung diejenige Maschine umtreibt, deren Getriebe den elektrischen Strom herstellt, für den die Überlandzentrale und ihr Stromnetz zur Strombeförderung bestellt sind.” Martin Heidegger: Die Frage nach der Technik. In: *Uő: Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen, Neske Verlag, 1954, 6.

⁵⁴ *Szezámok és liliomok* 30.

ténységet látszat- (*imaginary*) avagy színpadias- (*dramatic*) kereszténységnek nevezi.⁵⁵ A színpadis kereszténységről azonban nála nem következik (a 19. század más nagy gondolkodóival, Nietzschevel vagy Kierkegaard-ral szemben)⁵⁶ a kereszténység kiüresedésének vádja, hanem inkább sokkal inkább Novalis értelmében annak átalakítása, azaz annak megállapítása, hogy a kereszténységnek életformává kell válnia.⁵⁷ Ruskin nem a kereszténységet kárhoztatja, amiért szertartásai formálissá tették a tanítást, hanem sokkal inkább az angol közeget, amely nem hisz eléggé az egyház tanításaiban. Ez hatalmas különbség.⁵⁸ Ruskin, amit hiányol, az az igazi egyház (*true Church*), amely azt jelenti, hogy a tan a mindennapokat átszővi, ahol egymáshoz kell közelednünk, ahogy az egyik kéz segítséget nyújtva / kérve közelít a másikhoz, ezzel megvalósítva az egyetlen igaz anyaszentegyház kívánalmát.⁵⁹ Mindezt nagyfokú naivitásnak tarthatnánk – joggal vagy jogosulatlanul.

John Ruskin utóélete legalább annyira ellentmondásos, mint életében betöltött szerepe. A századvég és a századelő egyik legnagyobb teoretikusát tisztelte benne. Nem csupán Angliában és Európa számos más részén, így nálunk is. A magyar képző- és iparművészet –nem

⁵⁵ *Sesame and Lilies* 95.

⁵⁶ Kierkegaard viszont ezt írja: „A kereszténység mindent összekuszált és elérte, hogy a kereszténységből pogányság lett. Örökösen arról papolnak, ami Krisztus halálát követően történt, hogyan győzedelmeskedett Krisztus és miként hódította meg tanítása az egész világot, egyszóval csupa olyan prédikációt hallani, amelynek méltóbb befejezése volna a Hurrá, mint az Ámen.” Kierkegaard: *A keresztény hit iskolája*. Ford. Hidas Zoltán. Budapest, Atlantisz, 1998, 129. Nietzsche véleménye pedig pontosan ismert. Ő a kereszténységet mint paradigmát utasítja el, mégpedig teljes egészében.

⁵⁷ „Die Christenheit muß wieder lebendig und wirksam werden.“ Novalis: *Schriften*. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Herausgegeben von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Nach den Handschriften ergänzte, erw. und verb. Auflage. Stuttgart, Kohlhammer, 1960–1977. Bd.3. 507.

⁵⁸ Még annyit sem, amennyit Schleiermacher leír: „Az egyház vezetői között sokan vannak, akik semmit sem értenek a vallásból, tagjai között pedig sokan, akiknek eszébe sem jut, hogy keressék.” Schleiermacher: *A vallásról*. Ford. Gál Zoltán. Budapest, Osiris, 2000, 115.

⁵⁹ *Sesame and Lilies* 96.

mellesleg Körösfői-Krieschnek köszönhetően – egyenesen vezénylő csillagát látja benne. Az sem véletlen, hogy a magyar századelőn lefordítják legfontosabb műveit, egy nagyméretű monográfia készül róla, úton-útfélen hivatkoznak rá mint elismert művészetteoretikusra, sőt a Gödöllői Művésztelep (1901-1921) az ő elveit követve működik. Aztán gyorsan mindenki elfelejti. A háború után gyakorlatilag senki nem beszél róla. Körösfői-Kriesch azonban nem véletlenül írja:

Az ember nagysága nem abban áll, hogy mennyit tud, hanem abban, hogy milyen új és mély kapcsolatokat tud létesíteni az általunk ismert dolgok között. Midőn tehát Ruskin nyilvánvalóvá tette az összesség egységes, organikus voltát, az élet minden megnyilatkozásának, a porszemnek, a gletscherek havának, a virágnak és az emberi elmének egy azonosságát és ezen törvény megismerésének szükségyszerű folyamánként állította oda a művészetet, megvetette egy új művészi kornak az alapját.⁶⁰

Egy biztos – túlzás, nem túlzás ez a megállapítás (nyilván az) – a 19. századnak azt a korszakát, amelyiket a preraffaeliták és Turner jegyzett a művészetben, Ruskin jelentette az elméletben és a társadalom kritikus szemléletében, a művészet és praxis egészen új természetű kapcsolatában. A kettő egymás ismerete nélkül teljes egészében nem érthető és nem értelmezhető. Ezért ideje ezt a különös britet kissé újra szemügyre vennünk, ha úgy tetszik, legalább néhány percre ismét felfedeznünk.

Függelék

Ruskin fontosabb művei:

Modern Painters:

Vol. I, *Of General Principles and Of Truth* (Parts I-II, 1843),

Vol. II, *Of the Imaginative and Theoretic Faculties* (Part III, 1846),

⁶⁰ Körösfői-Kriesch: I. m. 8.

Vol. III, *Of Many Things* (Part IV, 1856),

Vol. IV, *Mountain Beauty* (Part V, 1856),

Vol. V, *Of Leaf Beauty* (Part VII) *Of Cloud Beauty* (Part VI, 1860).

The Seven Lamps of Architecture (1849)

The Stones of Venice:

Vol. I. The Foundations (1851),

Vol. II. The Sea–Stories (1853),

Vol. III. The Fall (1853).

Sesame and Lilies: Two Lectures delivered at Manchester in 1864 (1865)
(i.e., „Of Queen’s Gardens”, „Of King’s Treasuries”; az 1871-es kiadás tartalmaz egy harmadik írást is: „The Mystery of Life and Its Arts”)

Lectures on Art, Delivered before the University of Oxford in Hilary Term
(1870)

Fors Clavigera: Letters to the Workmen and Labourers of Great Britain (1871–1884) (eredetileg 8 kötetben jelent meg, az első 7 évenkénti bontásban fedti az 1871–1877 közötti időszakot, a 8. kötet /Letters 85–96/ pedig az 1878–84 közötti éveket)

Volume I, Letters 1–36 (1871–3)

Volume II, Letters 37–72 (1874–76)

Volume III, Letters 73–96 (1877–84)

Magyarul:

J. Ruskin: *Velence kövei*. Ford. Geöcze Sarolta. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1896–1898, 3 kötet.

J. Ruskin: *Szezámok és liliomok*. Ford. Farkas Klára. Budapest, Kisfaludy Társaság, 1911.

J. Ruskin: *Előadások a művészetről*. Ford. Éber László. Budapest, Révai, 1934