



Ryszard Kasperowicz

Historyk sztuki, pracownik Katedry Teorii Sztuki IHS UW, zajmuje się dziejami historii sztuki i dziejami teorii sztuki, zwłaszcza w XVIII-XIX wieku w Anglii i Niemczech. Autor książek o Bernardzie Berensonie, o modelu sztuki u Jacoba Burckhardta, także o idei „religii sztuki”; tłumacz tekstów Burckhardta, Aby'ego Warburga, Johanna Winckelmanna.

Słowa kluczowe:
John Ruskin,
William Hazlitt,
Joseph William
Turner

Sumienie Anglii (cz. 1)

Ruskin, którego (warto o tym pamiętać) często i z podziwem czytano w Polsce przed I wojną, stał się wręcz symbolem niezwyklej fuzji refleksji nad sztuką z namysłem nad problemami społecznymi w perspektywie radykalnej nierzadko krytyki kultury nowoczesnej.

Malarz niczego

W jednej ze swoich *Table Talk* William Hazlitt (zob. [przedni felieton](#) z tego cyklu) zapisał uderzającą uwagę o obrazach Josepha Williama Turnera: „pictures of nothing and very like”. Zdanie to stało się słynne. Obrazy tego świetnego malarza nic nie przedstawiają – tak przynajmniej można próbować oddać związką frazę Hazlitta – a mimo to są bardzo podobne. Lecz podobne do czego? Akolici sztuki abstrakcyjnej z lubością powoływali się na tę enigmatyczną wypowiedź krytyka, poszukując za wszelką cenę antenatów, mogących posłużyć za usprawiedliwienie rezygnacji z wszelkiego tematu, wszelkiego przedmiotu, za to podnoszących konieczną rzekomo absolutność czy-

stej formy. Jednak wypowiedź Hazlitta można rozumieć też w odmienny sposób. W pewnym eseju krytyk tak oto zaprezentował swój pogląd na wielkość sztuki malarskiej:

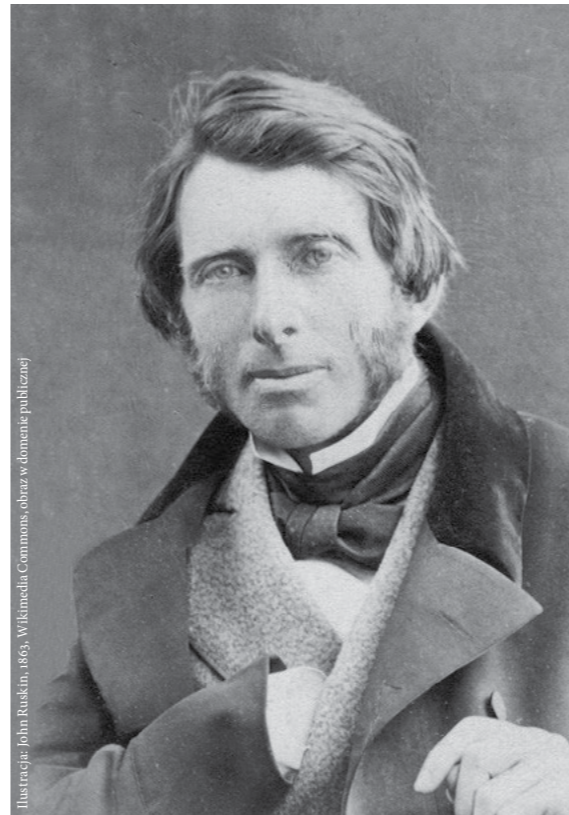
„... autentyczny geniusz, choć otwierają się przed nim nowe źródła rozkoszy, nigdy nie zapomina o współnocie („sympathy”) z ludzkością. Łączy on prawdę naśladowania z siłą oddziaływania, części z całością, środki z celem.

Prawdziwy malarz postrzega w inny sposób niż pospolity tłum. Artyści godni tego miana widzą piękno tam, gdzie inni go nie dostrzegają, „w zmarszczkach, zniekształceniach wieku podeszłego”. Widzą je z równą wrażliwością u Rembrandta, co i u Rafaela, „... w skrzydłach anioła i skrzydłach motyla”. Turner odbierał świat natury i dziejów, a także świat sobie współczesny, w swoich własnych kategoriach. Niewielu malarzy w dziewiętnastowiecznej Anglii wzbudzało tak silne i sprzeczne reakcje jak Turner. Gdy kpiono z niego, że maluje za pomocą poręczkowego dżemu i jajek, ponieważ – na pierwszy rzut oka – nie respektował ani klasycystycznych norm, ani romantycznej, sentymentalnej estetyki pejzażu, owej *Empfindungsästhetik*, obrony Turnera podjął się młody „absolwent Oxfordu” (tak

chciał być kojarzony na początku swojej drogi krytyczno-literackiej), John Ruskin, wkrótce największy krytyk artystyczny i społeczny Anglii doby wiktoriańskiej.

Obrona Turnera

Ruskin, „sumienie Anglii”, wpisuje się w generację angielskich twórców piszących w XIX wieku o sztuce, w łańcuch krytycznych myślicieli, od Hazlitta i Williama Lamba, poprzez Thomasa Carlyle’a, Matthew Arnolda, Waltera Patera po Clive’a Bella i Roger Frya, wielbicieli rewolucji malarskiej Cézanne’a i zwolenników „formy znaczącej”. Ruskin, którego (warto o tym pamiętać) często i z podziwem czytano w Polsce przed I wojną (Brzozowski czy Lack są tego wymownymi przykładami), stał się wręcz symbolem niezwyklej fuzji refleksji nad sztuką z namysłem nad problemami społecznymi w perspektywie radykalnej nierzadko krytyki kultury nowoczesnej. Bez pism Ruskina nie byłoby ani Fabian (XIX-wiecznego angielskiego stowarzyszenia propagującego socjalizm), ani arcydzieł formy literackiej spod znaku Bloomsbury Group (z Virginią Woolf na czele) czy Adriana Stokesa. Takie powiązanie nie było wówczas czymś wyjątkowym – Carlyle i Arnold są tego świadectwem – wyjątkowa natomiast była intensywność Ruskinowskich jeremiad, wymierzonych



Ilustracja: John Ruskin, 1869. Wikimedia Commons, obraz w domenie publicznej

w skutki rewolucji industrialnej, w nędzę ogromnych rzesz społeczeństwa angielskiego, w postępującą destrukcję śladów dawnej kultury artystycznej, w niszczenie natury, spowodowane rozwojem cywilizacyjnym.

Pod względem głębi namysłu dorównywał mu Arnold, pod względem gwałtowności sformułowań – chyba tylko Carlyle. Nikt jednak nie dorównał Ruskinowi, gdy idzie o niepowtarzalny styl wypowiedzi: był on mistrzem ekfrazy, krytykiem przybierającym maskę biblijnego profety. Pisząc dla wychowanej na codziennej lekturze Biblii publiczności, nasycił swoje teksty cytatami i aluzjami biblijnymi, rzadziej odniesieniami do literatury klasycznej – lecz pozostał na zawsze wirtuozem opisu (dzieł sztuki, dzieł natury), opisu, w którym z powodzeniem osiągał dwa cudowne efekty: współodczuwania widza, owej „sympathy”, mającej zresztą długą historię w angielskiej refleksji nad moralnością i wyobraźnią (dość przypomnieć Adama Smitha czy Home’a, lorda Kames), współbrzmienia emocji autora

i czytelnika, wciągniętego wręcz „do środka” opisywanego obrazu czy dzieła architektonicznego, oraz niespotykanej ekwiwalencji pomiędzy literacko-poetycką materią słowa a doświadczeniem wizualnym przedmiotu.

Ruskin wierzył, że opisuje naturę czy pejzaż (często posługując się organiczną metaforyką do analizy wrażenia wywołanego przez dzieło architektoniczne, jak we wspaniałej ekfrazie bazyliki św. Marka z ukochanej przezeń Wenecji), patrząc niejako oczyma malarza i odczuwając emocje – na wzór Wordswortha, poety natury, którego wielbił, przynajmniej do pewnego czasu – towarzyszące artyście. Zadaniem zaś ekfrazy byłoby umieścić widza w miejscu artysty i wzbudzić w nim uczucia, które definiują ekspresję przedstawienia. Punktem wyjścia powinno być jednak obcowanie z naturą taką, jaką ona jest naprawdę; w centrum Ruskinowskiej estetyki pejzażu stoi właśnie „prawda natury”, ujrzana nieuprzedzonym okiem – dalekie, lecz wyraźne pokłosie romantycznej apoteozy czystości wizji dziecka, której nie zdążyły jeszcze zepsuć konwencje i interesy.

Do owej romantycznej puryfikacji, złęczonej z kultem czystego uczucia w stylu wspomnianego autora *Tintern Abbey* (do którego z czasem nasz krytyk nabierze szczególnego dystansu), Ruskin dorzucił coś jeszcze, coś, co było zdumiewające, choć i w tym punkcie miał swoich poprzedników (notabene nie w Anglii, a w Niemczech, w postaci Goethego) – naukową obserwację natury, która stanowiła drugi klucz do „prawdy widzenia”. Ruskin poszukiwał prawdy natury, studiując zjawiska geologiczne, meteorologiczne, botaniczne, kojarzył tę wiedzę z odczuciem natury jako źródła także moralnej – zanurzonej w ludzkiej afektywności – świadomości. Turner jest malarzem prawdy, ponieważ nie spogląda na naturę oczyma XVII- czy XVIII-wiecznych konwencji pejzażowych – zna prawdę, gdyż studiuje naturę w każdym jej aspekcie bezpośrednio widzialnym; malarz nie

zna temperatury panującej na słońcu, nie musi jej znać, musi jednak znać „prawdę aspektu” – np. w jaki sposób światło słoneczne zmienia kolor liścia, dlaczego inaczej oświetla go wczesnym rankiem na wrzosowisku, a inaczej wieczorem. Prawdę widzenia, ekspresję pejzażu i jego moralny sens w jedno stapia artystyczna wyobraźnia, której wtóruje imaginacja pisarsko-ekfrazysta. O tym jednak w II części spotkania z Ruskinem. ■

Najnowszy numer



Tu nas znajdziesz

Serwis Filozofuj!



Filozofuj @ facebook



Filozofuj @ instagram



Filozofuj @ twitter

