

# ESZMÉNY ÉS VALÓSÁG ELLENTMONDÁSA RUSKIN MUNKÁSSÁGÁBAN

FÖLDÉNYI F. LÁSZLÓ

Ellentmondásokkal telített a Viktória korabeli angol szellemi élet egyik legnagyobb hatású írójának, John Ruskinnak munkássága.

John Ruskin 1819-ben született Londonban. Otthon kezdte el tanulmányait, majd Oxfordba iratkozott be egyetemre. Szüleivel több alkalommal utazott végig Nyugat-Európán, s elsősorban Svájc tájai és Olaszország műkincsei gyakoroltak rá maradandó hatást. Az egyetem befejezése után adta ki esztétikai főművének, a „Modern festők”-nek (Modern Painters) első kötetét (1843). A mű utolsó kötete 1860-ban jelent meg. A modern civilizáció és művészet leghevesebb ostromozója a maga korában, s ennek révén kerül kapcsolatba Carlyle-lal, s az ötvenes évek kezdetén elsőnek áll ki az ún. preraffaelita művészet mellett. Széles körű tevékenysége következtében egész Angliában közismert személyiség lesz, és 1869-ben professzornak választják meg Oxfordban, ahol 1878-ig működik, majd ismét 1883–84-ben. Tanításai mind kevesebb hallgatóságot vonzanak, s a kilencvenes évekre teljesen elszigetelődik. A társadalom megjavítása érdekében tett fáradozásainak kudarcai hatására egyre jobban elboruló elmével egy elhagyatott vidéki házban hal meg 1900-ban, teljesen elfeledetten és magányosan.

Még élete folyamán fellendültek a viták tevékenységéről, s halála után néhány évvel már Európa-szerte ismerték a nevét. A személye körüli csaták azonban hirtelen elültek, és a ruskini tanítások mind Angliában, mind a kontinensen csupán néhány szakember kutatási témájaként éltek tovább.

Ruskin megítélésének két pólusa alakult ki: az egyiken a fenntartás nélküli Ruskin-bálványozók,<sup>1</sup> a másikon pedig a munkáit élesen kritizálók.<sup>2</sup> A megítélés mögött azonban gyakran egészen felületes benyomásokat találhatunk: így pl. Geőcze Sarolta csodálatának alapja a Ruskint személyesen ismerő tanítvány zászlóhajtása a szimpatikus ember előtt, Marie von Bunsen ellenszenvé pedig nem kis részben angolellenességéből táplálkozik. A ruskini életmű alapos, marxista megítélésére azonban eddig még nem került sor.

Ruskin korabeli népszerűsége, hatása a századvég jellegéből következik.

E századvégi szecesszió feltámadását és reneszánszát az elmúlt évtizedben Európa-szerte és Magyarországon is megfigyelhettük. Jogosan kérdezhetjük, hogy vajon a szecessziót és a mostani újjáéledését létrehozó történelmi, társadalmi és tudati állapotok között létezik-e hasonlóság, s ha igen, akkor ez miben lehet fel? A szecesszió és a preraffaelitizmus egyik prófétájának a gondolat-

<sup>1</sup> Pl. Benno Ruettenauer: „Symbolische Kunst”, Strassburg 1900.; Geőcze Sarolta: „Ruskin élete és tanításai”, Budapest 1903.

<sup>2</sup> Marie von Bunsen: „John Ruskin. Sein Leben und sein Wirken”, Lipcse 1903.

rendszerét elemezve, és e gondolatrendszert kapcsolatba hozva azokkal a valóságselemekkel, amelyekből az kinőtt, ha nem is lehet végleges igényű választ adni e kérdésre, de napjaink egyik jellemző gondolkodásmódja kétségkívül megközelíthető. Emellett kiderül az is, hogy bár Ruskin hatása és népszerűsége elmúlt, gondolatai számtalan közvetítő csatornán keresztül napjainkig elszívárogtak.

\*

Ruskin pályája különös volt, de egyszersmind korára jellemző. Huszonhárom éves, amikor kiadja a „Modern Painters” című nagyszabású művészettörténeti-elméleti művének első kötetét. A művészet társadalmiságába vetett hite vezette el ahhoz, hogy a festészet, majd az építészet tanulmányozása után minden figyelmét a társadalomtudományokra fordítsa, s 1862-ben „Unto this Last” címen kiadja a korabeli polgári közgazdaságtannal vitázó cikkeit. Egyaránt kiterjed figyelme a közgazdaságtani elméletre, művészettörténetre, művészetelméletre, társadalomkritikára, etikára.

A művészettörténettől a közgazdaságtanhoz való közeledés meghökkentő, különösen egy idealista gondolkodó esetében. Idealizmusa és a társadalomszerkezet látszólagos megértése mögött azonban nincs ellentét, mivel mind művészetelmélete, mind közgazdaságtani elmélete gyökerében etikai beállítottságú volt, és a két terület a normatív etika síkján kapcsolódott egybe. Etikájának középponti kérdése az „életművészet” kialakításának lehetősége, s válaszai individuális beállítottságúak. „Elmúlt életednek minden napja visszavonhatatlanul döntő a jóra vagy gonoszra. Vigyázz tehát, egy napod se múljon el anélkül, hogy magadat valamivel jobbra ne tetteid volna; hogy ezt tehesd, először is járj végére annak, hogy mi vagy te most”<sup>3</sup> — írja 1865-ben. Az egyén hitvallása ez, azé az egyéné, aki csak magára számít, és aki kiindulópontnak és célnak egyaránt önmagát teszi meg. Ruskin az egyén individualizmusát szentnek, s a társadalom céljainál előbbrevalónak tartja: „Az emberi nem igaz boldogsága felé törő sikeres haladásnak az egyén és nem a köz (vagy társadalom) törekvéséből kell származnia... legelsősorban mindnyájunknak saját, házi használatunkra kell megalkotni az elveket és törekvéseket.”<sup>4</sup> Az individualizmus igenlésével a kor angol átlagpolgárának válaszolt úgy, ahogy az az elméleti írótól elvárta. (A válaszban különben nem nehéz felfedezni a kanti etika visszhangját. E hatásról a későbbiekben még szó lesz.)

Ruskin az emberek magánéletében helyeselte az individualizmust, ugyanakkor élesen bírálta a kor minden olyan társadalmi jelenségét, amely individualizmust rejtett magában, elutasította az ilyen gondolatok hirdetőit, a kor közgazdászait. Összetett ellentmondás bontakozik ki ezzel. A probléma ott jelentkezik, hogy Ruskin valóban elítélte a gazdasági életben az individualizmust, azonban az emberek erkölcsi, tudati életében éppen ezt tekintette elfogadható álláspontnak, s ezzel a két szférát antinomikusan kettészakította.

A dúsgazdag, tory-párti Ruskin így fölöttébb konzervatív szemszögből bírálta a szabad versenyt, amelynek lassan vége szakadt a múlt század második felében. Anglia fejlett gazdasági élete létrehozta a termelés és a tőke koncentrációját, a monopóliumokat, és az óriási gyarmatbirodalom következtében már a

<sup>3</sup> J. Ruskin: „Szezámok és liliomok”, Budapest 1911, 13.

<sup>4</sup> J. Ruskin: „Az utolsónak is... annyit, mint neked”, Budapest 1904, 137.

század közepe óta születendőben volt az imperializmus. Ruskin szabad verseny ellenessége ezt a fejlődést fejezi ki, de nem előre mutat, hanem a múlt felől bírál. Tehát nem az agresszív, imperialista tőketulajdonos öntudatát képviseli: nem azért ellenzi a szabad versenyt, mert ez akadályozza a tőke és termelés koncentrációját, hanem mert megszünteti a feudális jellegű, túlhaladott, kismagántulajdonon alapuló munkát. Az előbbi ellentétet tehát — az individualizmus gazdasági jellegének elvetése és etikai voltának hirdetése, így a gazdasági és tudati szféra kettéválasztása — egy újjal gyarapítja, amely az előzőknek természetes velejárója: a XIX. századi etikát egy ipari forradalom előtti gazdasági formával akarja egyesíteni.

Ruskin egész munkássága nem más, mint a régi életforma, a régi értékek megőrzésére való törekvés. Történetietlen idealizmusa megakadályozza, hogy észrevegye saját korának tagadhatatlan pozitívumait. Az a kísérlete viszont, hogy megtagadja korát, eleve kudarcra van ítélve: Ruskin ugyanis ízig-vérig gyermeke a kornak. Látszólag elfogulatlan, időtlen ítéletei nagyon is XIX. századiak.

Vizsgáljuk meg a továbbiakban az eddig felvetett ellentéteket részleteiben.

\*

Mindenekelőtt vessünk néhány pillantást művészettörténeti és művészetelméleti nézeteire, melyek egész munkásságának meghatározó centrumát alkotják.

Mi a művészet? „Egy ország művészete nem más, mint társadalmi és politikai eredményeinek exponense.” Ebből a homályos megfogalmazásból csupán az világos, hogy Ruskin a társadalommal hozza összefüggésbe a művészetet. Ugyanakkor általában vett társadalmi erényről beszél, ami következetesen végiggondolva uniformizált egyéneket tételez fel egyforma erényekkel. Az említett viszonylagos szilárd fogódzó még fellelhető abban a gondolatban is, hogy a művészetet fegyverként kell felhasználni minden rossz elleni harcban. De elvontságában ez a gondolat is homályos. — Ezzel szemben másutt kijelenti: „A nagy művészet nem egyéb, mint az Istentől megszállott nagy ember megnyilatkozása.”<sup>5</sup> Carlyle-nak hasonló romantikus nézetét ugyanitt még kiélezetebben fejti ki: „A Nagy Művészetet az éles eszű és nemesen érző emberek teremtik, s bizonyos tekintetben ennek a személyes érzésnek a kifejezése.”<sup>6</sup> Ismét kettősséget találunk tehát: a művészet és társadalom összekapcsolását az egyén figyelembevétele nélkül, ill. a művészet és egyén (nagy ember) kizárólagos viszonyának hangoztatását a társadalom kikapcsolásával. Az egyén — társadalom valóságos kapcsolatának figyelmen kívül hagyása a művészetről vallott nézeteiben élesen kirajzolódik. Ennek megfelelően „tükrözési elmélete” is (amennyiben ilyenről egyáltalán beszélni lehet) elhibázott, s a művészet mibenlétéről vallott felfogásához hasonlóan homályos. Mikor kijelenti, hogy a művészetből ki lehet olvasni a nép, az emberek természetét, mint a tükörből, akkor az emberi természetet veszi alapul, elméletét erre építi fel, de nem vizsgálja, hogy maga az emberi természet minek a függvénye. Mivel az emberi természet

<sup>5</sup> J. Ruskin: „Modern Painters”, 5, IV/X, 22. §.

<sup>6</sup> Idézi G. P. Landow: Ruskin's Version of „Ut Pictura Poesis”; „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Summer 1968, 521.

Ruskinnál alapvető kategória, a művészet három célját a következőkben látja: erősítse meg a vallást, tökéletesítse az erkölcsi állapotot, tegyen eleget az anyagi szükségleteknek. Ruskin részletesen foglalkozott e három területtel.

A „Szezámok és liliumok” című kötetben a vallást tartja a művészetek alapjának, máshol pedig kijelenti, hogy „minden nagy nemzeti építészet a nagy nemzeti vallás eredménye és exponense.”<sup>7</sup> Ruskin fontosnak tartotta a vallás megerősítését. A művészet evilágiságának elismerése alapjaiban ellenkeznék Ruskin egész világnézetével, amely az örök egyenlőtlenséget hirdeti: „... ha az én munkáimban valamely elvet gyakrabban és hangsúlyozottabban emeltem ki, mint másokat: ez az elv az egyenlőség lehetetlenségének elve volt. Állandó célom volt annak kimutatása, hogy némely ember magasabb dolgokra hivatott másoknál, néha minden más embernél...”<sup>8</sup> Ennek az elvnek éltető eleme a transzcendenciára irányuló világnézet, miként a vallásnak is. A boldogtalanság okát abban látja, hogy az ember eltávolodott Istentől: „Anglia hitetlensége az emberi történelemben szinte példátlan.” Egyetértően hivatkozik másokra: „Shaftesbury gróf *siránkozva* állapította meg a Felsőházban, hogy csupán Angliában 5 millió ember idegenedett el teljesen nemcsak az egyháztól, hanem a kereszténységtől is.”<sup>9</sup> A brit burzsoázia és arisztokrácia valóban siránkozott, hiszen úgy tűnt, hogy a tömegek befolyásolására régóta bevált eszköz határfoka rohamosan csökken. Ruskin akarva-akaratlanul ezeket a burzsoá érdekeket képviselte a vallás fontosságának hangoztatásával. „Ha valaha, akkor most kellett a népet morális eszközökkel kordában tartani; és a legelső és a legfőbb valamennyi morális eszköz közül, amellyel a tömegekre hatni lehet, most és mindig — a vallás”<sup>10</sup> — írja Engels. Ruskin az általa mélyen elítélt brit uralkodó osztály számára adott tehát közvetett segítséget, mikor elméletében a művészet elsődleges céljának a vallás megerősítését tartotta.

Ugyanilyen kötöttséget tapasztalunk, mikor a művészet második céljaként az erkölcsi állapot tökéletesítését hangoztatja. Az erkölcsről a következőt írja: „csak egyetlenegy erkölcsiség van, amely minden civilizált ember szívében élő ösztön volt, az ma is, és örökre annak kell maradnia, amely éppoly biztos és változhatatlan, mint az emberek külső testi formája, és amely a vallástól sem törvényt, sem helyet nem kap, hanem csak reményt és boldogságot”<sup>11</sup>. A kanti etikára emlékeztető tant Ruskin nem Kanttól vette, mivel őt nem olvasta, de nagy hatással volt rá Carlyle, aki igen behatóan foglalkozott a német filozófussal, és a „magasabb erkölcsi értéket” a történelem egész menetére alkalmazta. A másik forrásra ad magyarázatot az, hogy Ruskin oxfordi tanulmányai alatt megismerkedett Hume műveivel. Hume a következőket mondja: „Nagy egyformaság van minden korban minden nemzetnél az emberek cselekedeteiben, s hogy az emberi természet alapsajátságaiiban és működéseiben mindig ugyanaz marad. Ugyanazok az indítók mindíg ugyanazokat a cselekvéseket szülik, ugyanazok az események mindíg ugyanazokból az okokból folynak.”<sup>12</sup> Ruskin

<sup>7</sup> J. Ruskin: „The Crown of Wild Olive”, 67. §.

<sup>8</sup> J. Ruskin: „Az utolsónak is...”, 88.

<sup>9</sup> Marx és Engels Művei, 11, Budapest 1966, 315.

<sup>10</sup> Engels: A szocializmus fejlődése az utópiától a tudományig. Bevezetés az 1892-es angol kiadáshoz; Marx és Engels Művei, 19, Budapest 1969, 495. „Ha a brit burzsoá azelőtt is meg volt győződve arról, hogy a köznépet vallásos kedélyhangulatban kell tartani, mennyivel inkább kellett ennek szükségességét éreznie mindeme tapasztalatok után?” (Ti. 1848 után.) Uo. 492.

<sup>11</sup> J. Ruskin: „Előadások a művészetről”, Budapest é. n. 24.

<sup>12</sup> David Hume: „Vizsgálódás az emberi értelemről”, Budapest 1882, 66.

egyik elméleti tanítómestere, James D. Harding (1798 – 1863) pedig az 1820-as években jelentette ki hasonló elvontsággal: „Az igazság, akár tudományos, akár művészi, legyen az állandó szint, amelyhez végső soron minden véleménynek és ítéletnek igazodnia kell.”<sup>13</sup> Mit jelent a ruskini kategorikus imperatívusz a maga korában? Mindenekelőtt társadalmi egyenlőséget tétel fel, és e ponton Ruskin összeütközésbe kerül önnön, az örök egyenlőtlenségről hirdetett nézetével. A társadalmi tevékenység ezáltal tisztán morális praxissá szűkül, amely csupán a fennálló rend jelenségformáját, és nem lényegét érinti. (Legnagyobb kudarcát az okozta, hogy a közgazdaságtant a kategorikus imperatívussal próbálta megreformálni.) Ebben a morális etikában minden az érzelemnek van alárendelve, a romantika érzelmessége Ruskin etikájában folytatódik; természetesen új környezetbe kerülve ez is reakcióssá vált. A társadalmi egyenlőtlenséget hirdető vallásos Ruskinnal szemben állt a társadalmi szeretetet hirdető Ruskin, aki a szeretet prédikálásával az osztályellentéteket homályosította el. „Az elérhető legnagyobb anyagi eredmény nem azáltal nyerhető el, hogy egymással antagonizmusban vannak, hanem azáltal, ha egymáshoz vonzódnak.”<sup>14</sup> Ebből az álláspontból ered Ruskinnak a művészettel szemben támasztott igénye. Jellemző, hogy a hasonló etikai rendszert a kor egyetlen realista írója sem volt hajlandó átvenni. Thackeray visszautasította a kategorikus imperatívusz szellemében fogant „Unto this Last” című kötet publikálását folyóiratában, a „Cornhill’s Magazine”-ban, George Eliot pedig a következőket írta ezzel kapcsolatban: „Az erkölcsi ítéletek szükségszerűen hamisak és üresek maradnak, amennyiben nem vizsgálják át és világítják meg a speciális körülményekre való állandó utalással, amelyek az egyedet nagyban meghatározzák.”<sup>15</sup>

Mint látjuk tehát, Ruskin két állítása — a művészet célja a vallás megerősítése, ill. az erkölcsi állapot tökéletesítése — ellentmondásokhoz vezet, hiszen a vallási érzület hangoztatása Ruskin esetében a társadalmi egyenlőtlenség konzerválását jelenti, a vallástól — pusztán a ruskini elméletben — elszakított erkölcs megszilárdítása pedig éppen a társadalmi egyenlőség gondolatát veti fel. Ugyanazok az ellentmondások jelennek meg itt, mint amikor Ruskin a gyakorlatban elvetette, az erkölcsben viszont igenelte az individualizmust.

Vizsgáljuk meg most már a művészet harmadik célját, amely szerint a művészet az anyagi szükségleteknek tegyen eleget. Ezen Ruskin azt érti, hogy a művészet pl. ugyanolyan hasznos, mint a fazekasság vagy a főzés („Szezámok és liliumok”). Nem véletlen, hogy példaként a fazekasságot, tehát a XIX. században is létező kézi iparágat hozza fel. A XIX. századi gyáripari munka elember-telenítő és elidegenítő hatása a munkától elválasztotta a művészetet, s a munka és a művészet külön fejlődik tovább. Ezzel szemben, „amíg a termelés tisztán céhszerű, majdnem lehetetlen meghatározni, hol kezdődik vagy végződik a megmunkálás művészi módja. Csak a munkafolyamatnak a manufaktúrában keletkező szétbontása mutatja világosan a differenciálódás kezdeteit, anélkül azonban, hogy az akkor még teljesen elválnék az ember specifikus képességeitől, ügyességeitől”<sup>16</sup> — fejt ki Lukács György. Mikor Ruskin azt az igényét hangoztatja, hogy a művészet anyagi szükségletet elégítsen ki, akkor ez tulajdonkép-

<sup>13</sup> Idézi G. P. Landow: J. D. Harding and John Ruskin on Nature’s Infinite Variety; „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Spring 1970, 370.

<sup>14</sup> J. Ruskin: „Az utolsó is annyit...”, 20.

<sup>15</sup> Idézi: „The Pelican Guide to English Literature”, 6, London 1969, 71.

<sup>16</sup> Lukács György: „A különösség”, Budapest 1957, 154.

pen a romantikus gondolkodó nosztalgiája a múlt iránt, és jelzi idegenkedését a modern gyáripari munkától. Ruskin azonban idegenkedése ellenére is a fejlődést csupán anyagi-hasznossági oldalról vizsgáló polgár álláspontját képviseli. Fel sem veti azt, hogy az anyagi szükséglet mellett a művészet másfajta társadalmi szükségleteket elégíthet ki: konzervatív oldalról fejezi ki sajnálatát és ellenkezését amiatt, hogy a művészet (legalábbis egy időre) kiszakadt a hasznot hozó anyagi termelés köréből. Álláspontja összecseng a Ruskin által különben mélyen elítélt utilitarizmussal, Bentham és az őt kiegészítő J. St. Mill tanával. A munka és művészet szoros kapcsolatának eszméje Ruskin filozófiájában nem más, mint a tényleges történelmi folyamatot figyelmen kívül hagyó, görcsös ragaszkodás a letűnt állapotokhoz; így vált romantikusan reakcióssá.

Ruskinnak a művészet céljáról szóló tanítása Kierkegaard három stádiumához (esztétikai-etikai-vallásos) hasonló építmény. A mindennapi hasznot tekintő utilitarista stádiumtól a kategorikus imperatívuszon át a vallás kritikátlan elfogadásáig vezet az út. A lényeges különbség Kierkegaard és Ruskin építménye között az, hogy a dán filozófuséval szemben itt nincsen hierarchia az egyes stádiumok között, s egymásmellettségük ellenére metafizikusan elválnak egymástól — s többek között —, ez az egyik oka annak, hogy Ruskinnak a művészettel kapcsolatos gondolatai csapongóak. A műveiben mindenhol jelentkező ellentmondások akkor válnak a legnyilvánvalóbbakká, amikor a három művészeti (etikai) stádium között egyenlőséget tételez fel, és Kierkegaard-ral ellentétben nem törekszik hierarchikus összefüggésük megállapítására.

\*

Ruskin egyes esztétikai kísérletei, művei a fent vázolt rendszerrel vannak összefüggésben. Legfőbb művészeti tanítása a gótika és a reneszánsz szembeállítás, és népszerűségének csúcspontjait ennek az ellentétnek az elemzésével érte el. Szerinte a gótika alapján újulhat meg a reneszánszból sarjadó, elkorcsosult európai művészet. Vizsgáljuk meg közelebbről, miben áll Ruskin szerint a gótika—reneszánsz ellentét.

A gótika és a gótikus korszak dicsőítése jóval Ruskin előtt megkezdődött Angliában. A XVIII. század elején Alexander Pope, Ruskin egyik kedvenc költője ír elragadtatással a gótikáról. Richard Hurdnek 1762-ben jelent meg „Levelek a lovagságról” című műve, amelyben a lovagkorról azt írja, hogy legjobban megfelelt a költészetnek és a zseni szellemének. A XVIII. század vége felé sorra jelentek meg az ún. gótikus regények, melyek háttorzongató cselekményük következtében a legszelebb körökben elterjedtek. Az építészetben szintén gótikus elemeket kezdtek felhasználni (pl. Horace Walpone híres háza, a Strawberry Hill), a XIX. században az ilyen stílusú épületek még inkább elszaporodtak (pl. a londoni Parlament, 1838—60). Az angol romantikusok egyebek között e téren is Ruskin előfutárainak tekinthetők. Leginkább talán W. Blake tanításai hatottak rá, aki a klasszikusokban a pusztulás és háború forrását látja, vagy pedig a „matematikai formát”, amellyel a gótika „eleven formáját” állítja szembe.

Ruskin már fiatal korában megismerkedett Rouen, Genf, Pisa építészetével, hosszú időt szentelt a gótika tanulmányozásának. A szűkebb értelemben vett építészettörténet vizsgálatát azonban hamarosan felváltotta a „gót szellem” boncolgatása, és az apró díszítőelemekből is messzemenő erkölcsi következteté-

seket vont le. A gótikus építészetet, ill. az ezt létrehozó társadalmi (szerinte erkölcsi) környezetet állította a XIX. század elé követendő példaként „Velece kövei” című könyvében, melynek a gótika természetéről szóló fejezetét William Morris az igazi szocializmus megalapításának tekintette. Ruskin alaptétele az volt, hogy a gótikus épületen dolgozó munkás szabad volt, mivel az egyes díszekben tulajdonképpen önmagát bontakoztathatta ki, és ez a munkás erkölcsi értelemben vett szabadságát jelentette. E kor a munkást emberré tette, ezzel szemben az azt megelőző (pl. görög) és követő (klasszicizmus) irányzatok eszköz-zé alacsonyították le. „A gótikus díszítmény nemesebb a görögénél, és ennek belátása dönti el, hogy a munkás élő, magát fejlesztő, boldog ember legyen, vagy pedig puszta gép, melynek láncai embervérrel vannak beolajozva”.<sup>17</sup> Az emberi munka elemzésével Ruskin ismét eltávolodik az építészettörténettől. A gótikus kor emberének munkáját szembeállítja saját korának elidegenedett munkájával. Tisztában van vele, hogy a munka a XIX. században az ember számára puszta eszköz létének fenntartására. Viszont Ruskin szerint a munkás azért dolgozik kelleetlenül, mert már mindent megterveztek előtte, így saját fantáziáját nem működtetheti. Ez a nézet az alapja a munkások szellemének ébren tartására tett erőfeszítéseinek: egy londoni munkásklubban, a „Workmen’s College”-ban finom minták rajzolására tanította a munkásokat, mivel szerinte ezáltal lehet a munka elidegenítő hatását leküzdeni. „A munka művészet nélkül elállatiasodás” — állítja, miközben a magántulajdonról szót sem ejt, illetve más helyen annak szentségét és sérthetetlenységét hirdeti. A kizsákmányolásnak a mindennapi élet felszínén megjelenő tünetei tehát Ruskit mélyen idealista és reakciós irányba viszik, és minden baj fő okát abban látja, hogy az ősi, egyszerű időkkel szemben, amikor harmónia és egység uralkodott, az előrehaladott korban minden folyamatnak millió apró részre kellett széttöredeznie.<sup>18</sup> Emellett még e valósággal való kibékülésre is felszólítja a munkásokat, kifejtve, hogy senki sem vágyhat más munkájára: „Egyikőnk sem azért végez nemes vagy durva munkát, mert kényszerítve van arra, hanem mert éppen oda cseppentünk bele, és nem lehet magunkon segíteni.”<sup>19</sup> A beledobottság kilátástalansága és a küzdelem hiábavalósága irracionálisztikus elvét kiegészíti azzal a reakciós tanítással, hogy a munkás ne azzal törődjön, mennyi a fizetése, hanem azzal, hogy milyen hasznos munkát végez, milyen hasznos a termék, ami keze alól kikerül. Így párosul a múltba való visszatérés elve a tőkés termelési mód alapvető lényegének időtlenné tett hamis tanításával, ama szubjektíve becsületes cél érdekében, hogy a XIX. század betegségének felszíni tüneteit meggyógyítsa a betegség gócpontjának vizsgálata és kezelése nélkül. Ruskin munkáról vallott felfogásának további jellemzője, hogy szerinte a munka öröktől fogva csupán individuális beállítottságú. A görög és a klasszicista építészeten az individuum egy felsőbb hatalomnak van alárendelve, a gótika változatossága viszont az egyéniséget fejlődni engedte. (Ruskin szándékosan eltekint attól, hogy a gótikus székesegyházakat, épületeket szintén előre tervezték, és a munkás saját fantáziáját csupán a munka legutolsó fázisaiban, a faldíszek, párkányok kiképzésében működtethette.) Mégis: nem véletlenül hangoztatta a változatosság szükségességét a XIX. századi életben. Marx a legendás hírű eredeti angol jellem eltűnéséről így ír: „A különbségek már nem az egyének, hanem

<sup>17</sup> J. Ruskin: „Lectures on Architecture and Painting”, 143. §.

<sup>18</sup> J. Ruskin: „Előadások a művészetéről”, 27.

<sup>19</sup> J. Ruskin: „The Crown of Wild Olive”, 38. §.

„foglalkozásuk’ és osztályuk tartozékai.”<sup>20</sup> Ruskin ugyanerről így szól: „a változatosságot az emberi agy és szív . . . megkívánja . . . az egyhangúságnak, bár olykor hasznos lehet, értéke nincs”.<sup>21</sup> John St. Mill 1859-ben „On Liberty” című munkájában szintén elítéli az egyhangúságot a személyiség megmentése érdekében. Úgyanilyen szempontok miatt ítéli el Ruskin a munkamegosztást is, amely véleménye szerint a gótikus építkezéseknél és egyáltalán abban a korban nem létezett. A „Velence kövei”-ben így ír erről: „Nagyra vagyunk a munkafelosztás elvével, pedig nem a munka van felosztva, hanem az ember; az a kevés értelem, mit egy-egy emberben meghagynak, nem elég arra, hogy egy egész gombostűt vagy egy egész szeget készítsen, hanem abban merül ki, hogy élete fogytáig vagy gombostűfejet, vagy szögfejet készít. Gyárvárosainkban mindent gyártunk, csak embert nem.” Az „ember-megosztás” elve a munkamegosztás helyett az egység széttöredezésének betetőzése. De felmerül itt egy másik probléma is. Ruskin erkölcsstana az egyén egoizmusát öröknek tartotta, és a munkamegosztást, ill. „ember-megosztást” az általa nagyra becsült Adam Smith elve szerint képzelte el. Adam Smith a következőt írja: „Az emberi önző természet létrehozta a cserét, mint az önző egyének között egyetlen társadalmi kapcsolatot.” Ruskin a művészetek tárgyalásakor az emberi természetet veszi alap kategóriának anélkül, hogy megvizsgálná, mitől függ maga az emberi természet, mint ahogyan Adam Smith is az önzésre mint antropológiai tulajdonságra építette fel rendszerét. Jelen esetben szintén az emberi természet (az önzés) hozta létre a munkamegosztást, így valóban helytálló Ruskin hamis rendszerén belül az, hogy az ember és nem a munka van megosztva. A gótikus korhoz való visszatérés első feltétele tehát a munkamegosztás megszüntetése, azonban a valódi alapot, amelyből a munkamegosztás kinő, nem érinti. Tolsztoj, aki Ruskint a XIX. század egyik legnagyobb elméjének nevezte, hasonlóan ír: „Mivel . . . mindenki természetszerűen a saját tevékenysége kibővítésében és változatosságában látja a jót, így az olyan munkamegosztás, mint amely manapság létezik, szabad társadalomban nyilvánvalóan lehetetlen.”<sup>22</sup> Ruskin elképzeleli az ideális államot, amelyben nincs munkamegosztás, de van egy főnök, „aki mint egy kiskirály vagy egy kormányzó felelős mind a vezetésért, mind az általa irányítottak jólétéért”.<sup>23</sup> A gótika dicsőítése végül is egy fejletlen iparral rendelkező középkori államnak alapjában véve vallásosan reakciós hirdetéséhez vezet. Munkamegosztás-ellenessége létrehozta az „ember-felosztás” elméletét, a változatosság igényét, amely a munka individuális jellegén alapul, és ezt Ruskin szerint csak a gótika képes biztosítani.

A gótika értékét a reneszánszban visszájára fordítja, nem-értéknek (Unwert) tételezi fel. Olaszországi útjai során behatóan tanulmányozta a reneszánsz festőit, ő volt az, aki felhívta az európai közvélemény figyelmét olyan, addig elhanyagolt festőkre, mint Giotto, Fra Angelico, Botticelli, Carpaccio. A tre- és quattrocento művészetét az ő révén ismerték el igazán Angliában, a National Gallery több kora reneszánsz festményét ő vásárolta meg az angolok számára. Szerinte Raffael munkássága volt az a határ, amelytől a reneszánsz, tehát „az olasz művészet és szellemi erő hanyatlása kezdődik”.<sup>24</sup> Alapvetően azt kifo-

<sup>20</sup> Marx és Engels Művei, 15, Budapest 1968, 439.

<sup>21</sup> J. Ruskin: „Velence kövei”, II, Budapest 1897, 213.

<sup>22</sup> „Tolsztoj Művei”, 9, Budapest 1967, 600–601.

<sup>23</sup> Idézi Ada Erland: „Ruskin and his Circle”, London 1910, 165.

<sup>24</sup> J. Ruskin: „Lectures on Architecture and Painting”, 213. §.

gásolta, hogy a reneszánsz, „ez a második babiloni korszak” elvesztette a keresztény hitet, s a pogány szellem vette át a hatalmat. A keresztény vallás siratása ill. magasztalása két jellegzetesen ruskini kérdéskört idéz. Az egyik a természetbe vetett hit miatt érzett aggódása, a másik az esztelen luxus, pazarlás kárhóztatása. Mindkettővel az olasz reneszánsz tárgyalásakor találkoztunk. Nézzük meg közelebbről e két problémát, amelyek a Ruskinról eddig nyert képet tovább gyarapítják.

Ruskin a természethez való visszatérést, tehát a gótikához való közeledést és a reneszánsztól való távolodást sürgeti. Paralel ez a gondolata azzal, amit a gótikában megvalósuló felszabadított munkáról vallott. Tisztában van azzal, hogy a XIX. század elidegenedett a természettől: „Minden dolog közül a leg-halálósabb számomra a természetbe vetett hit elvesztése.”<sup>25</sup> Az ipari forradalom kiteljesedésével a természet és társadalom egymásra utaltsága elvesztette kölcsönös felszabadító hatását, és a természet az elidegenedett társadalommal szemben önálló hatalomként jelentkezett. Az ipari fejlődés e tendenciájával szemben a művészet görcsösen kapaszkodik a természetbe. „A természet az az edény, az a keret, amelyben . . . a fokozódó mechanizálódás, lehetetlenné válás, eldologiasodás ellen ható belső tendenciák egyesülnek. A természet ennek során azt jelenti, ami a civilizatórikusan emberi, lényegében mesterséges képződményekkel szemben szervesen sarjadt, amit tehát nem az ember alkotott.”<sup>26</sup> Ruskin a gótikához való visszatéréssel tulajdonképpen az emberi elidegenedést akarta megszüntetni, ugyanis ez a látszólagosan interiorizációs folyamat a természet bensőséggé válásával járna együtt. Ez a folyamat azonban visszájára fordul azáltal, hogy számára Isten és természet szétválaszthatatlanul össze van kapcsolódva: „Ekkor éreztem csupán, hogy semmivé válni annyit jelenthet, mint Embernél többé válni . . . hogy önmaga elvesztése egy Hatalmasabbnak az észrevételét eredményezheti, akibe a halhatatlan lélek örökre felemelkedhetne . . . a Végtelen Istenség kizárólagos kontemplációjába merülve.”<sup>27</sup> A természet és az Istenség végtelensége számára egyet jelent, tehát végeredményben mindegy, hogy a vallásba vagy a természetbe vetett hit elvesztése miatt bánkodik. „Az egy *idegen* lényeket, a természet és az ember feletti lényeket illető kérdés — oly kérdés, amely magába zárja a természet és az ember lényegtelenségének bevallását.”<sup>28</sup> Ez a megközelítés ténylegesen lemondást jelent a válasz lehetőségéről.

Ugyanezt látjuk a luxus elítélésében. Kemény hangon marasztalja el a tőke halmazait, kifejti, hogy a jelenben uralkodó gonosztságot le lehet győzni, de ennek feltétele „határozott feláldozása az oly kényelemnek, az oly szépségnek . . . mely csupán a munkás lealjasítása által érhető el”.<sup>29</sup> A társadalmi, közgazdasági törvények ismerete nélkül, pusztán neveléssel, rábeszéléssel próbálja a gazdagokat jobb belátásra bírni. A prófétai hang mögött prózai törvények rejlenek. Az általa többnyire elítélt Ricardo-követőkhöz csatlakozik ezen a ponton, azokhoz, akik takarékoságot, aszkézist hirdetnek a gazdagság fokozása érdekében. A történelem menete Ricardókat igazolta, vagyis minden „pazarló tőke” fölött diadalmaskodott a „dolgozó tőke”, s „az élvezet tehát be van sorol-

<sup>25</sup> Levél Charles Eliot Nortonhoz, 1875. február 13.

<sup>26</sup> Lukács György: „Történelem és osztálytudat”, Budapest 1971, 399.

<sup>27</sup> J. Ruskin: „Modern Painters”, II, Appendix I.

<sup>28</sup> Marx: „Gazdasági filozófiai kéziratok 1844-ből”, Budapest 1970, 77.

<sup>29</sup> J. Ruskin: „Venice kövei”, II, 201.

va a tőke, az élvező egyén pedig a tőkésítő egyén alá”.<sup>30</sup> Ruskin ösztönösen kapcsolódik kora tendenciájához, anélkül, hogy megértené azt. Így áll elő az az abszurd, de Ruskin logikáján belül érthető következtetés, hogy az ipari tőkét („dolgozó tőkét”) a gótika korába vetíti vissza, ezáltal a történelem menetét megfordítva, az ipari tőkéből vezeti le a csillogó, feudális gazdagságot. Dialektikátlan történelemszemléletével nem veszi észre az egyes értékek, kategóriák változását a haladás folyamán. Így alkalmazta pl. saját kora prűdségét az egész művészettörténetre. Szerinte a meztelen test ábrázolása miatt hanyatlott le a görög művészet, ezért nem szerette Leonardót, és ítélte el Dürer, Giorgione, Tizian egyes műveit.

\*

A gótika – reneszánsz ellentét kapcsán merült fel előadásában a szép és rút kategóriájának elemzése.

Korát kritizálva többször kifejtette, hogy az angol polgárságot, az angol népet (a kettő közt – szerinte – nincs lényeges tartalmi különbség) nem érdekli a művészetben megjelenő szépség, és e gondolatot folytatva odajut, hogy korában, tehát a Viktória korszakban egyáltalán nem létezik szépség. Ezzel kritikailag meghaladta korábbi szubjektív idealista felfogását, amely szerint a szépség csupán az egyéni tudatban létezik. Most a szépet egy transzcendens eszmére, az Istenre vetíti ki, ezzel egyrészt a szépség és az Isten közé tett egyenlőségjelet, másrészt felállította a szép kategóriájának objektív idealista mértékét. Ez persze korántsem új álláspont az esztétikai gondolkodás történetében. Szent Ágoston tanítása szerint is az Isten minden szép forrása, az Isten a legmagasabb rendű szépség. Az egyházatyától Ruskin abban tér el, hogy elismeri a rút létezését. Szoros összefüggés van aközött, amikor a vallásba, ill. a szépbe vetett hit megrendüléséről beszél. A vallásos hit helyreállítása csak a szép újabb diadalával következhet be. Ennek viszont a nyomorból, a tudatlanságból, az önzésből való kiemelkedés a feltétele.

Az Istennel azonosított Szépség legfontosabb tulajdonsága a végtelenség, hasonlóan ahhoz, ahogy Isten és a végtelenség eszméjét összekapcsolja Blake a „Menny és Pokol házassága” című versében: „Nem láttam Istent, nem is halottam véges testi érzékeléssel, de érzékeim mindenben felfedezték a végtelent.”<sup>31</sup> A végtelen szépséget örökké egyforma érvényű kategóriává teszi. Azonban ebben a végtelen szépségben a változatosságot is felismeri. Mesteréhez kapcsolódik itt, hiszen J. D. Harding már 1845-ben kiemeli a dolgokban rejlő végtelen változatosságot. Néhány évvel később Ruskin kijelenti, hogy „a természet sohasem talál módot arra, hogy önmagát ismétlje”. Ezzel későbbi tanításait előlegzi, amelyek majd Walter Pater műveiben is fellelhetők. Ruskin a következőt mondja a szépről: „Legfinomabb jellemző vonásait állandóan kutatni kell, a szépség legtökéletesebb részei tűnnek el a legkönnyebben.”<sup>32</sup> Pater „A renaissance” című nevezetes munkájában ehhez hasonlóan ír: „Minden pillanatban megtalálja valamely forma tökéletes képét egy kézen vagy arcon, az egyik színárnyalat a dombokon vagy a tengeren finomabb a többinél; egy pillanatnyi hangulat mélységes betekintés, értelmünk fellobbanása ellenállhatatlanul igaz

<sup>30</sup> Marx: „Gazdasági filozófiai kéziratok 1844-ből”, 88.

<sup>31</sup> William Blake: „Versek és prófécíák”, Budapest 1959, 166.

<sup>32</sup> Idézi: „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 1954, 53.

és vonzó ránk nézve — éppen csak ebben a pillanatban.”<sup>33</sup> A különbség az, hogy Ruskin ide jutott el, Pater pedig innen indult ki. Bár Ruskin elvetette a l'art pour l'art elvét, és a művészet társadalmiságát szüntelenül hangoztatta, nézeteinek megvalósulását mégis egyre kilátástalanabbnak tartotta. Mivel reakcióstópisztikus próféciái történelmi időszerűségüket régen elvesztették, a századvég egyre kevésbé figyelt rá. Ezért uralkodik el rajta a pesszimista, szkeptikus hangulat, és ez objektíve egyre közelebb sodorja a művészetek öncélúságának elvéhez.

Ruskin korai írásaiban csak nyomokban fordul elő a szép érdeknélküliségére történő utalás. Az esztétikát ebben az időben széppel foglalkozó tudománynak tartotta. A század végén azonban a szépet mindentől elhatárolta. Wordsworth és Carlyle közzétételével a kanti esztétika hatása érezhető ebben. Kant esztétikájában a művészet függetlenségének elve nem l'art pour l'art jelenség, hanem bizonyos mértékig a feudális Németország elleni bástyát jelenti. Ruskinnál alapvetően másról van szó. A század végén ez az esztétikai koncepció Angliában menekülés a társadalmi problémák elől. A művészettől radikálisan elválasztja az etikai hatást, s ezzel egyfajta egyenlőséget teremt a művészetek befogadása alapján a különböző osztályok között. Ruskin kijelenti: „az az ember, akinek az tetszik, ami neked, veled egy osztályba tartozik”. Hangsúlyozom azonban, hogy a művészet érdeknélküliségének gondolata a századvégi Ruskin jellemzője.

Platon elvét átvéve (aki különben igen nagy hatással volt rá), a szépet a szeretet, elsősorban a családi szeretet érzésével azonosítja. A feudális értelemben vett család felbomlása mély ellenkezést vált ki belőle, a múlt felől ítéli el a folyamatot, okát a hazafiúi érzés hiányában látja. A családi szeretetben jelentkező szépség feltétele tehát a hazafias érzés. Aki a konfliktusokkal terhes valósághoz nem az általa javasolt recept szerint közeledik, hanem a társadalom valódi ellentmondásait ragadja meg, az nem alkothat szépet ruskini értelemben. Ezért nem tartja szépnek Shakespeare-t, akinek tragédiáit csupán családi drámáknak tekinti. A „Hamlet”-ben — szerinte — a család felbomlik, így ez nem lehet jelentős művészi alkotás, hiszen a nagy művészet csak szépséget ábrázolhat. A festészetről szólva említettük, hogy Ruskin véleménye szerint e művészeti ág hanyatlása a reneszánszsal kezdődik. Az irodalomról is hasonlóan vélekedik: „az angol irodalom a Chaucer által felvetett rút gondolatok következtében hanyatlik, és e folyamatban Shakespeare sem kivétel”.

Ezzel eljutottunk a rút kérdéséhez. Ruskin határozottan elutasította Masaccio képeit; Murillo rongyos gyermekeit visszataszítónak tartotta. Nem vett tudomást a rútat létrehozó társadalmi-gazdasági viszonyokról. Nem határolja körül a rút jelentését. (Pedig több, a szépségre alkalmazott kritérium, pl. egységes, változatos, arányos stb. a rútra is érvényes.) Arisztotelész a következőképpen ír erről: „vannak dolgok, amelyeket önmagukban nem szívesen nézünk, de lehető legpontosabb képük szemlélése gyönyört vált ki belőlünk, mint például a legcsúnyább állatok vagy a holtak ábrázolása”.<sup>34</sup> Ruskin ezzel nem értett egyet.

Az esztétikai kategóriák köréből mégsem zárta ki a rútat. Amikor kijelenti, hogy nem szép az, ami hasznos, akkor emlékeznünk kell korábbi kijelentésére, amely szerint a művészet egyik célja a gazdasági szükséglet kielégítése. Amikor mégis a szép haszonnélküliségét emlegeti (ezt a művészet — gazdasági szükséglet kapcsolat tárgyalásakor sem tette), ráadásul még az etikától is elszakítja, nem

<sup>33</sup> W. Pater: „A renaissance”, Budapest 1913, 322.

<sup>34</sup> Arisztotelész: „Poétika”, Budapest 1963, 11.

tesz mást, mint az immanens törvényű szépet elválasztja az érzékiségtől, ezáltal teret enged a l'art pour l'art elvének. Ennek törvényszerű következményeként rendszerében a rút is örök érvényű kategóriává válik, és elsősorban az érzéki, ill. az etikai szférában kap helyet. És mivel ezek közvetlenül beáramlanak korának egész struktúrájába, Ruskin ezt a kort elutasítja, és újra a görika keresztény szellemiségében talál meg minden értéket. Ebből az következik, hogy elfeledkezik más minőségekről (tragikus, komikus, fenséges stb.), nem lát dialektikus mozgást a szép és rút között, e kettőt metafizikusan elválasztja. Érdeemes megemlékezni arról, hogy a rút és szép (ill. rossz és jó) alapján hogyan osztályozza a művészeket Ruskin. Három csoportot különböztet meg. Az elsőbe tartozók csak a jót (szépet) ábrázolják. Ezt a csoportot puristának nevezi, és ide sorolja többek között Angelicót, Peruginót, Raffaelt (a kezdeti korszakát). A második csoport tagjai az ún. naturalisták a jót is, rosszat is ábrázolják. Itt említi Michelangelo, Leonardo, Giotto, Tintoretto, Turner nevét és a görika építészetet. A harmadik csoportot a szenzualisták alkotják, akik csak a rosszat (rút) hajlandók ábrázolni, mint pl. Caravaggio, Murillo, Rembrandt, Rubens. Meglepő módon a második csoportot tartja a legjelentősebbnek. Meglepő, hiszen ez a választása nincs összhangban a művészetről és az emberi lényegről vallott felfogásával. Választása azonban azért esett erre a csoportra, mivel Harding nyomán azt vallotta, hogy a természetet teljes hűséggel kell lemásolni. A szép és rút ábrázolását tehát a természethez való visszatérés érdekében helyezte. Mint láttuk, szerinte a természethez való visszatérés az Istenhez való visszatérés is egyben. Az angol olvasóközönség Ruskintól ténylegesen is kapott valamit: felhívást a realista és humanista művészet tanulmányozására, bár ez egy alapvetően antihumánus cél érdekében történt.

\*

Ruskinnak az európai festőkhöz és képzőművészeti iskolákhoz fűződő kapcsolatai közül legnevezetesebb a preraffaelita szövetséggel való viszonya volt. Bár neve egybeforrt a preraffaelitákkal, magát a mozgalmat nem ő indította el, csupán felfigyelt rá. Az 1840-es években kezdődött Oxfordban a természet újfajta, az akadémikus festészettel szembenálló ábrázolása. Kezdetben két festő, John Everett Millais és W. Holman Hunt összefogásaként indult. Követendőnek a középkori művészeket tekintették, és első közös témájuk Keats egyik versén alapult. Maga a preraffaelita kifejezés is akkor hangzott el először, amikor Millais és Hunt — Reynolds klasszicista esztétikájával határozottan szembenállva — Raffael képeit elemezték. Szerintük csak Raffaelig fejlődött a természetábrázolás, azóta a festők elidegenedtek tőle. A természethez való visszatérést, az elidegenedett viszony megszüntetését úgy képzelték el, hogy a legapróbb, legminuciózusabb részleteket is teljes hűséggel adták vissza, ezzel látványosan megragadva a természet igazi lényegét. Később újabb festők és szobrászok kapcsolódtak hozzájuk (Woolner, W. Deverell, J. Collinson, D. G. Rossetti és átmeneti időre Ford Madox Brown), és Dante Gabriel Rossetti révén, aki festő és költő is volt egyidejűleg, költők is bekapcsolódtak a mozgalomba (Christina Rossetti, D. G. Rossetti huga, W. Morris, a szocialista), kapcsolatban volt a preraffaelitákkal Tennyson, Meredith, Theodore Watts, Swinburne és egyesek szerint Yeats is. „The Germ” (Csíra) címen folyóiratot indítottak, melynek csupán négy száma jelent meg. Az ötvenes évek végén Millais kivált az ún. „Præraphaelite Brotherhood”-ból (Preraffaelita Testvériség), és ezzel megkezdődött

a mozgalom széthullása. A társaság szétválása után csak Rossetti tanítványa és Ruskin barátja, Eduard Burne-Jones képviselte tovább a régi elveket.

A preraffaelita festők és költők jelentkezését az angol szellemi közélet felháborodással fogadta. 1851-ben állt a pártjukra a 32 éves Ruskin, aki profétai hangú cikkeiben síkraszállt mellettük a „Times”-ban. Részben Ruskin nagy népszerűségének köszönhető, hogy a preraffaelitákat hamarosan elfogadták.

Hunt, Millais és társaik a Ruskinéhoz hasonló programmal jelentkeztek: középkori keresztény alapon akarták megújítani a művészetet, és mindenekelőtt a természethez való visszatérést hirdették. A visszatérés szükségességét vallotta Turner is, aki viszont a természet eszményítése helyett annak merőben újszerű realitását ábrázolta. Őt is Ruskin védte meg a támadásoktól, és élete végéig Turnert tartotta a legnagyobb festők egyikének. Már láttuk, hogy mit jelentett Ruskin számára a realista festészet. Turner képeibe is transzcendens eszméket magyarázott bele, ezzel egyenlőségjelet tett közte és a preraffaeliták között. A következőképpen ír erről: „Preraffaelitizmus és raffaelitizmus és turnerizmus — mind egy és ugyanaz . . . különböző a témájuk és a tehetségük, de mind megegyeznek abban, maga Raffael is, amíg nagy volt, és a többi nagy festő is, aki Raffaelt megelőzte vagy követte, azáltal lett naggyá, hogy a körülöttük levő igazságokat úgy festették le, ahogyan azok minden egyes ember számára megjelentek, s nem pedig úgy, ahogyan azt az embereknek megtanították, hogyan nézzék azokat”. A preraffaeliták kedvence Giotto, Botticelli, Angelico, Tintoretto volt, művészetük ennek ellenére határozott túlvilágiságot, keresztényi alapon egy idealizált múltba való visszatérést hirdetett. Nem véletlen, hogy egyes kritikusok az angol preraffaelita festészetet a retrográd német romantika áramlatával hozták rokonságba; a preraffaelita és romantikus kifejezést azonosították.<sup>35</sup>

A preraffaelita költőknek nem sikerült maradéktalanul megvalósítaniuk a kitűzött célt. Költészetükben koruk valóságát ábrázolták hangulati síkon. Kedvenc témájuk az elmúlás, ősz, halál, és ez részben annak a következménye, hogy tisztában voltak a kitűzött cél értelmetlenségével és megvalósításának lehetetlenségével. Pesszimizmusuk — bonyolult áttételeken — ebből táplálkozott.

\*

A preraffaelita festők és költők az aprólékos ábrázolást a hitelesség érdekében választották. Hunt híres képén, a „Világ Fényé”-n (Ruskin az emberiség legnagyobb festményének nevezte) az egyes részek tökéletes kidolgozottsága azonban a kép kompozíciójának, harmóniájának megbomlását eredményezte. Mikor Hunt Jézusról festett képet, a hitelesség érdekében Palesztinába ment el, képeinek alapvető hibáit azonban nem tudta megszüntetni, s a néző elvész a részletekben. A festők hiába lépnek fel azzal az igénnyel, hogy a természet teleologikusan tétélezett mibenlétét, lényegét megértsék és ábrázolják is — óhajuk nem realizálódik. (Jellemző, hogy Dickenst a preraffaelita festők aprólékoskodó és idealizált természetet hirdető képei felbőszítették.) A természet kicsúszott a kezükből, és a problémát elméletileg vizsgáló Ruskin világosan érezte ezt. A pesszimizmust, kilátástalanságot, a kutatás hiábavalóságát a

<sup>35</sup> Pl. Benno Ruettenauer, i. m.

preraffaelita művészet kudarcából szűrte le, de mint mindig, tanításait kiterjesztette az élet többi szférájára is.

E pesszimizmus fejeződik ki abban a tételében, hogy a művészetet az ösztön irányítja. Arisztotelész alapján ugyan látja, hogy az ösztönt irányítani kellene, de véleménye szerint ez lehetetlen. Az ösztön az emberrel vele született, öröktől fogva adott, nem fejleszthető, de nem is szorítható vissza, és ennek révén lehet a valóságot megismerni. „Bárki, aki meg tud okolni valamit, azt ösztönösen teszi, és tucattjával ugorja át a közbeeső szillogizmusokat, és sohasem érkezik rossz helyre az ugrás végén.” A szabályokról, törvényekről és a reális, megalapozott körülményekről való lemondás végtelen szubjektívizmust eredményez. „Minden törekvés, mely arra irányul, hogy eljárásunk szabályait a célszerűség szerint vonjuk le, — hiábavaló.” Ugyanakkor azt is látja, hogy az ösztön nem elegendő a világ megismerésére, s Carlyle Nietzsche előlegző hőkultuszát felhasználva megállapítja, hogy a hétköznapi embereknek nincs szükségük önálló nézetre, ez csak a kiváló egyéniségek sajátja. Ruskin szerint a társadalomban külön réteget alkotnak azok, akik képesek a valóságot megismerni; az átlagember ilyen irányú kísérlete eleve kudarcra van ítélve.

Természettudomány-ellenes álláspontja nagymértékben összefügg azzal, hogy túlzott jelentőséget tulajdonít az ösztönöknek, és a valóságot megismerhetetlennek tartja. A tudományos vizsgálatról úgy nyilatkozik, hogy „virágokat és a látható világban bármi mást . . . csak az Isten által adott szemmel lehet helyesen megfigyelni, és nem mikroszkóppal vagy szemüveggel”.<sup>36</sup> A tudománnyal kapcsolatos valamennyi álláspontját a Biblia ismerete szabta meg. (Állítólag az egész Bibliát betéve ismerte.) Darwinnal még egyetemista korában, Oxfordban ismerkedett meg személyesen. A darwini evolúciót teljes mértékben elvetette, és annak a metafizikai természetfelfogásnak volt a híve, melynek éppen Darwin adta a „leghatalmasabb döfést”. Tudományellenességében odáig ment, hogy angol nyelvterületen csupán Miltonnak néhány, a teremtésre vonatkozó sorát tartotta igazi természet történetnek. A tudomány — véleménye szerint — az ország tönkremenetelét is előidézi, és mikor tiltakozása ellenére Oxfordban pszichológiai laboratóriumot rendeztek be, otthagytta egyetemi katedráját. Azt állította, hogy az angol nép nem fogadja be Darwint, az evolúció elméletét és semmiféle új tudományt.

Ide kapcsolódik Ruskinnak a nyelvről írt véleménye: „Valóban csak akkor értjük meg valakinek a szavait, ha megértjük lelki állapotát. Reá nézve is a mi szavaink is ismeretlen nyelven mondtak maradnak, míg meg nem értik a mienket.” A nyelv nem képes betölteni feladatát, és bár a nyelv és valóság inkongruenciájának gondolata végigkísérte az angol filozófiát (Bacon, Locke, Hume), csak Ruskinnál válik a nyelv kimondottan *börtönné*, mint nem sokkal később pl. Wittgensteinnél. Mint az ember fölött és emberrel szemben álló hatalom, félelmetessé válik számára. Így ír: „vigyázatlan szavak olykor rettenetes munkát végeznek Európában, éppen mert leplezett szavak zümmögnek, lopóznak, keringenek közöttük . . . mindenütt forognak a *leplezett* kifejezések, amelyeket nem ért senki sem . . . Sohasem voltak még rablók oly veszedelmesek, soha diplomaták oly furfangosak, soha méregkeverők oly engesztelhetetlenek, amint a csalárd kifejezések . . . a szó végtelen hatalma kerekedik fölébe s nem is férközhetünk másként, mint épp e bűvös szó erejével.”<sup>37</sup>

<sup>36</sup> J. Ruskin: „Praeterita”, 11. 200. §.

<sup>37</sup> J. Ruskin: „Szezámok és liliumok”, 54.

A fentiekkel rokon az a tanítás is, amely szerint az ember képtelen bármit is tisztán látni: „SEMMIT SEM LÁTUNK VILÁGOSAN . . . bármire is tekintünk, legyen az kicsi vagy nagy, közeli vagy távoli, egyforma mennyiségű titkozatosság van benne”, s leírja, hogy egy tárgyat hiába nézünk a lehető legalapossabban, még mikroszkóppal sem tudjuk lényegét megtalálni. Az angol filozófiát jól ismerő Ruskin gondolata rokon Hume-éval: „Minden bizonynyal el kell ismerni, hogy a természet jó távol tartott bennünket titkaitól, s csak a tárgyak néhány főlészines tulajdonságának ismeretét engedte meg nekünk; elrejtí előlünk azokat az erőket s alapokat, melyektől e tárgyak hatása egészen függ.”<sup>38</sup> Összefoglalásként megállapítja, hogy „abszolút igazság . . . éppúgy nem érhető el, mint abszolút való . . . nemcsak azt nem tudjuk megmondani, *micsoda* valaki, hanem olykor azt sem, vajon valaki egyáltalán *létezik-e*, vajon csakúgy eleven lélekkel van-e dolgunk, vagy csupán visszhanggal”. Ezzel a felfogással áll szemben a kor problémái iránti érzéke:

1869-ben leírta, hogy „mindnyájan jól tudjuk, hogy nagy politikai krízisek előestéjén vagyunk”, vagy „. . . a társadalom alapjai soha így nem voltak megrendülve, mint manapság”. Láttá tehát az érlelődő válságot, de éppen elméleti álláspontja miatt nem tudott ellene radikálisan fellépni. Látja a szegények halatlan nyomorúságát, mégis leírja, hogy „soha a legfelsőbb osztályok az alsókkal annyira nem rokonszenveztek, sem annyi jót nem tettek velük, mint manapság”. Ehhez a gondolathoz csendül újra vissza korábban idézett kijelentése az azonos ízlés – azonos osztály koncepciója. Ezek következtében az osztályellenetek elsősorban ízlésbeli, erkölcsi különbségekből eredeztethetők.

\*

Ruskin nemcsak szavakban fejtette ki elméletét, hanem a gyakorlati megvalósításra is gondolt, amikor megalapította a St. George's Guild-et (Szent György Szövetséget). 1875-ben alapította ezt az utópikus kisállamot. Az ötlet maga annyira abszurd volt, hogy közvetlen barátai is (pl. Carlyle) elhatárolták magukat a tervtől. Az ideális államot görög, firenzei és óangol mintára képzelte el, saját tervéhez a hozzá legközelebb álló XIII. századi városállamok adták a mintát. De elfeledkezett arról, hogy azok a városállamok elsősorban a kereskedelemnek köszönhették felvirágzásukat, és nem vette figyelembe, hogy az olasz városállamok koruk legmodernebb eszközeivel termeltek. Ezzel szemben Ruskin a 11 hektárnyi kis területen mindenféle gépi munkát megtiltott. A kis közösség felépítése feudálisan hierarchikus volt. A legfőbb vezető az ún. Master, maga Ruskin volt. Gazdag munkatársai szintén szerepet vállaltak az irányításban. Ezek a vezetők voltak a „bölcsek”, ezáltal bölcsességük révén Platonnak, gazdagságuk révén a XIX. századnak tettek eleget. E kisállam lakossága kisipari termelőkől állt, akiknek *saját korlátaikon belül* a lehető legboldogabb életre kellett törekedniük. Az örök egyenlőtlenségről szóló ruskini tanításoknak tökéletesen megfelelt alapítványának berendezkedése.

A termelés gépi formájának megtiltása óriási ráfizetéssel járt, az az elv pedig, hogy mindenki azt gyártson, amihez kedvet érez, az egész vállalkozást kudarca ítélte. Ruskin megpróbálta kis közösségét a társadalomtól teljesen elszigetelni, de a kettő közötti szükségszerű adásvétel (annak ellenére, hogy színaranyból saját pénzt veretett) meghatározta az alapítvány sorsát. Rövid idő múlva már

<sup>38</sup> David Hume, i. m. 24.

nem emelni, hanem csupán állandósítani akarta az életszínvonalat, az ipari termelést, és ezzel akaratlanul is J. St. Mill nézetét vette át. Mill szerint a tőkés rendszer a profitráta csökkenésével érne véget, mivel ekkor megszűnne az érték-többlet utáni hajszá, és az emberiség akkor lenne igazán boldog, ha a felhalmozás folyamata leállna. Noha a közösség rövid időn belül csődbe ment, felbomlott, sőt Ruskin is kb. 50 ezer fontját vesztette el, nézeteit nem revideálta.

\*

A közgazdasággal kapcsolatos nézetei a ma már ismert etikai tanokon alapulnak.

Kijelentette ugyan, hogy csak Adam Smitht hajlandó mesterének elismerni, akarva-akaratlanul a Ricardo-iskola hatása alá kerül annak ellenére, hogy fellép Ricardo és elsősorban John Stuart Mill tanításai ellen. Mi volt Ruskin legfőbb kifogása a Ricardo-iskolával szemben? Az, hogy a közgazdászok az embert kihagyták a számításból, pedig igazi közgazdaságtan csak az emberi lélek és tudat figyelembevételével alkotható meg. Elve az, hogy a morált feltétlenül bele kell építeni a közgazdasági elméletbe. „A tisztesség nem zavaró tényező, amely összekuszálja az ökonómia törvényeit, hanem egy állandó és vezető tényező, melynek útján — és semmi más úton — fejlődhetnek ki ezen törvények a chaosból” — írja „Az utolsónak is annyit, mint neked” című közgazdasági könyvében. (Nem véletlen, hogy e cím is idézet a Bibliából!) Elítéli Millt, amiért kihagyta tanításai közül a morált, amiért csak az önérdeket és nem Isten szeretetét tartotta szem előtt, jóllehet akaratlanul is Mill tanítását támasztja alá, amikor etikájában individualizmust hirdet. Az ellentét ott jelentkezik tehát, hogy mindenféle termeléstől eltekintve az emberek életét két szférára osztotta: magánéletre, melyben erkölcsi individualizmust hirdetett, és társadalmi életre (ez igazában a termelés folyamata), melyben viszont élesen kikel az erkölcsi individualizmus ellen.

Ruskin az általa felállított és szerinte helyes ökonómia feladatát a következőben látja: „a gazdagság megteremtése végeredményében és lényegében nem is lehet más, mint annyi széles mellű, boldogságtól ragyogó szemű és örömtől dagadó szívű ember produkálása, amennyinek produkálása csak lehetséges”.<sup>39</sup>

Ruskin igazsághirdetése közben a gyárosok lelkére és érzelmére apellál, gondolván, hogy a kizsákmányolás ezáltal megszüntethető lesz: „... az egyedüli mód, hogy a főnök a nála foglalkozó emberekkel igazságosan járjon el, csak az, hogy komolyan megvizsgálva lelkét, azt kérdezi magától, hogy vajon úgy bánik-e ő alattvalóival, mint ahogyan bána saját fiával, ha azt a körülmények arra kényszerítenék, hogy ilyen állást vállaljon.” Az igazságos mód nem a kizsákmányolást szüntetné meg, hanem pusztán a tőkés emberséges magatartását jelenti. „A munkaadós és munkás közötti viszony s mindnyájunk legszentebb érdeke végeredményben a szereteten nyugszik.”

Ruskin azonban egyszerre hirdeti az örök egyenlőtlenséget és az osztálybékét. E felemás álláspont szellemében kijelenti, hogy az elnyomó többség szenved, mint az elnyomott, így bizonyos tekintetben a munkások a tőkés felett érezhetik magukat. Ő azonban tőkés — munkás fogalmak helyett a szorgalmas és lusta ember fogalmával operál.

<sup>39</sup> J. Ruskin: „Az utolsónak is annyit...”, 60.

Nem csoda hát, hogy amikor közgazdasági nézeteit egy munkásegylet estéin adta elő kizárólag munkásoknak, végül is el kellett ismernie: „... keserű család számomra, hogy képtelennek találtam magam arra, hogy egyszerű gondolataimat hallgatóim fejébe vésem”.<sup>40</sup> Önmaga védelmére igen gyenge érvet tud felhozni: véleménye szerint azért nem figyelnek rá az emberek, mert más ökonomisták már lekötötték érdeklődésüket. Élete végén — visszatekintve pályájára — világosan látja annak tragikus, kilátástalan menetét: „Minden, amihez hozzáértem, félresikerült, törekvéseimet minden pontnál és a végnél egyaránt csalódások, súlyos pénzveszteségek kísérték, és minden olyan vállalkozásban, mely mások részvétele miatt sikerült csak, reményeimnek tizedrészét sem láttam megvalósulni.”<sup>41</sup>

Ruskin személyes sorsa valóban tragikomikus. Reakciós, anakronisztikus nézeteiben szentül hitt, és személyes meggyőződése az volt, hogy ezzel a szegényeken fog segíteni, Egész életét erre tette fel, gyakorlati cselekedetei is ezt igazolják. Apjától 157 ezer fontot örökölt, ennek legnagyobb részét a szegények felkarolására fordította. Állandóan hangoztatta, hogy passzív emberek helyett aktív cselekvőkre van szükség: „akik azt vallják, hogy az embert megválthatja a helyes gondolkodás a helyes cselekedet helyett, óhajlás a munka helyett, szó a tett helyett — ezek a ködnek igazi gyermekei —, felhők eső nélkül, testek ezek bélelve rothadó gázokkal, bőrhüvely: hús és vér nélkül, a gonosznak felfújt dudái, hogy félrevezessenek — megrontottak és megrontók”.<sup>42</sup> Az aktivitás elve vezette egész életében, évekig tanította esténként a munkásokat rajzolni, Sheffieldben múzeumot létesített a munkásoknak, London legnyomorúságosabb negyedében 15 családi házat építtetett a szegények számára, a British Museum környekét példamutatásból maga seperte fel, sőt szatócsboltot is nyitott, ahol maga szolgálta ki vevőit. Vállalkozásai, kísérletei nem találtak megértésre, a számtalan kudarcba beleőrült, és élete utolsó éveit magányosan, egy vidéki házban töltötte. Gyakorlati tettei eleve kudarcra voltak ítélve, mert tudatosan önmagára hagyatkozva cselekedett: „Az emberiség igazi boldogításához minden tényleges lépésnek az egyes embernek és nem pedig az államnak a törekvéséből kell létrejönnie.”<sup>43</sup> Nem véletlen, hogy az általa tisztelt és szeretett munkáosztály egy pillanatra sem lépett a Ruskin javasolta útra, de a társadalom többi osztálya is egészen másfelé keresett kiutat a jelenből.

\*

Hogyan lehet ezek után Ruskint megítélni? Ellentmondásai nagyon tanulságosak. Semmiképpen sem utasíthatjuk el egyértelműen, hiszen sok zavaros nézete mellett számtalan pozitívumot is lehet műveiben találni. Kora legjelentősebb gondolkodóihoz, íróihoz hasonlóan a társadalomban jelentkező ellentmondásokat felismerte, látta, hogy a viktoriánus álszentség és képmutatás szervesen összefügg az üzlettel és a pénzhajszával. A szó és a tett megbomlott egységét fájdalommal figyelte, és igazában ezt az egységet akarta visszaállítani. Könyveiben hangot adott annak, hogy amilyen mértékben nőtt a külső, ipari,

<sup>40</sup> J. Ruskin: „The Crown of Wild Olive”, 8. §.

<sup>41</sup> Idézi Marie von Bunsen, i. m. 77.

<sup>42</sup> J. Ruskin: „Szezámok és liliumok”, 66.

<sup>43</sup> J. Ruskin: „Aratra Pentelica”, 169. §.

tárgyi világ és gazdagság, az egyes ember olyan mértékben ment tönkre; tisztában volt azzal, hogy minden a maga ellentétét hordja magában. A nők felszabadításáért folytatott harcban csatlakozott a legjelentősebbekhez (Charlotte Brontë, J. St. Mill, George Eliot, Thomas Hardy). Olvasóit gondolkozni tanította, rávezette őket, hogy az apró tényeket is figyelmesen elemezzék. Romantikus antikapitalista nézetei nem voltak híjával reális társadalomlátásnak sem.

Személyes hatása igen nagy volt. Tolsztoj a század legnagyobb moralistájának nevezte, Manzini Európa egyik legélesebben gondolkodó elméjének tartotta, Proust szerint minden idők és minden országok egyik legnagyobb írója, kortárs honfitársai: Carlyle, Mill, Rossetti, Morris hódolattal borultak le előtte, a kontinensen az Art Nouveau vezetői Ruskint tekintették elméleti forrásuknak. Egyik kritikusa, Kenneth Clark Ruskin tisztelői közé sorolta Bernard Shaw-t, Gandhit és Mao Ce-Tungot is. Magyarországon négy könyvét adták ki. Babits elismerően nyilatkozott róla, három angol nyelvű könyve volt meg saját könyvtárában, és a Baumgarten könyvtárnak is rendelt Ruskin-köteteket.<sup>44</sup>

Végigtekintve Ruskin csodálónak a névsorán, és figyelembe véve korabeli óriási hatását, felvetődik egy kérdés, amely Ruskin személyén túl minden hasonló jellegű gondolkodóra és gondolatra is vonatkozik. Ugyanis nem lehet elfeledkezni arról, hogy éppen Ruskin elméleti támogatásával lett a preraffaelitizmus azzá, amivé. Az ő kiállása és védelme nélkül Turnert a maga kora és az utókor sem méltatja kellően hosszú ideig, s személyes varázsának Turner képességei kibontakozásában is vitathatatlanul szerepe volt. Hogyan válhatott Ruskin reakciós rendszere egy progresszív művészi irány támogatójává?

Miért múlt el a maga korában oly nagy népszerűsége? E kérdésekre a választ elsősorban részben Ruskin ellentmondásokkal teli nézeteiben, személyes varázsában és kitűzött céljaiban kell keresnünk. Élesen kikelt a kapitalizmus minden visszássága ellen, követelte az ember felszabadítását az elnyomás és elidegenülés állapotából, a művészet és társadalmi valóság eredeti harmóniájának visszaállítását szorgalmazta. Ez a cél az adott korban igen pozitív volt, e cél felismerése miatt volt Ruskinnak nagy hatása. Viszont olyan ideált állított a társadalom elé, amely a konkrét körülményekből semmiképpen sem bontakozhatott ki, és így a fennálló társadalmi rend indirekt és tragikomikus apologétájává vált. Ezzel függ össze népszerűségének rohamos csökkenése. De az a zsákutca, melyet munkássága képviselt, jelentős, máig ható epizódja a múlt század angol szellemi életének.

<sup>44</sup> Lásd Gál István: „Babits és az angol irodalom”, Debrecen 1942.