



Filozofia kultury

XIX wiek

redakcja naukowa tomu
Beata Szymańska
Piotr Mróz
Anna Kuchta
Jędrzej Skibowski



seria

filozofia
kultury

Filozofia kultury

XIX wiek



Filozofia kultury

XIX wiek

redakcja naukowa tomu
Beata Szymańska
Piotr Mróz
Anna Kuchta
Jędrzej Skibowski

Kraków



seria



filozofia
kultury

© Copyright by individual authors, Kraków 2020
ISBN 978-83-8138-134-5 (druk)
ISBN 978-83-8138-212-0 (on-line, pdf)
<https://doi.org/10.12797/9788381382120>

RECENZENT

dr hab. Jacek Dębicki, prof. AGH

REDAKCJA NAUKOWA

Beata Szymańska
Piotr Mróz
Anna Kuchta
Jędrzej Skibowski

REDAKCJA

Justyna Wójcik

PROJEKT TYPOGRAFICZNY

Małgorzata Piwowarczyk

PROJEKT OKŁADKI I LOGO SERII

Joanna Bizior

Publikacja dofinansowana przez Instytut Filozofii
Uniwersytetu Jagiellońskiego

Seria Filozofia kultury jest prowadzona przez Zakład Filozofii Kultury
Instytutu Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego

WYDAWNICTWO KSIĘGARNIA AKADEMICKA

ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków
tel./faks: 12 431-27-43, 12 421-13-87
e-mail: akademicka@akademicka.pl
Księgarnia internetowa: <https://akademicka.pl>

SPIS TREŚCI

1. PIOTR MRÓZ
Duch jest wolnością i tym, co romantyczne.
Namysł nad kulturą epoki XIX stulecia 7
2. BEATA SZYMAŃSKA
Parerga i paralipomena: Artura Schopenhauera myśli o kulturze 63
3. OLGIERD MIEDZYBŁOCKI
Goethe – jedność z chaosu 99
4. KACPER KUTRZEBA
Literatura, *Bildung*, wyobrażenia. Kilka krótkich uwag
o literaturze epoki nowoczesnej 123
5. PIOTR MRÓZ, JĘDRZEJ SKIBOWSKI
(O)powieść romantyczna 135
6. PIOTR MRÓZ, JĘDRZEJ SKIBOWSKI
Z wybranych teorii powieści pierwszych dekad romantyzmu 169
7. REMIGIUSZ KRÓL
Materialistyczna koncepcja alienacji
i jej postheglowska dialektyka 193
8. JOWITA GUJA
Dziewiętnastowieczny ateizm filozoficzny 211
9. PAULINA TENDERA
Filozofia kultury Georga W.F. Hegla na podstawie
wybranych fragmentów *Encyklopedii nauk filozoficznych*
oraz *Wykładów z filozofii dziejów* 253
10. LESZEK AUGUSTYN
Dostojewski i sprzeczności XIX wieku 265
11. MICHAŁ BOHUN
Przeciw kulturze. Spory z kulturą i o kulturę
w myśli rosyjskiej XIX wieku 293

12. PIOTR MRÓZ
Epoka zmierza ku końcowi – poza romantyzmem 361
13. ALICJA KOWALCZEWSKA
Jednostka wyzwolona, zło i niewinność – Maldoror Lautréamonta 411
14. STANISŁAW ŁOJEK
Wizja kultury w *Narodzinach tragedii* Nietzschego 435
15. KRZYSZTOF PILARCZYK, GIDEON KOUTS
Od emancypacji do autoemancypacji Żydów.
Zarys historyczno-kulturowy 457
16. ANNA TOMASZEWSKA
Koncepcja wiary Johna Henry'ego Newmana jako przykład
dziewiętnastowiecznej krytyki oświeceniowego racjonalizmu 493
17. MARIA FLIS
Kultura a tożsamość ludzkiej natury 521
18. KRZYSZTOF MATUSZEWSKI
Guyau – witalizm u źródeł etyki 535
19. BARTŁOMIEJ DOBROCZYŃSKI
Carl Gustav Carus (1789–1869) – skazany na zapomnienie
prekursor psychologii nieświadomości 605
20. RADOSŁAW STUPAK
Paradoks Wundta. Szkic o filozofii i psychologii twórcy pierwszego
laboratorium psychologii eksperymentalnej 641
21. ANNA MAŁECKA
Starzejące się szaty kultury. Koncepcja Thomasa Carlyle'a
na tle tradycji i epoki 657
22. JOANNA HAŃDEREK
Marysia – czyli słów kilka o rozumieniu kobiet
i kobiecości w XIX wieku 673
23. AGNIESZKA GRALEWICZ
Koncepcja sztuki Johna Ruskina wobec rozważań estetycznych
Marcela Prousta 701
- Indeks osobowy 723

AGNIESZKA GRALEWICZ

Koncepcja sztuki Johna Ruskina wobec rozważań estetycznych Marcela Prousta

Wstęp

Marcel Proust wyrastał w epoce rodzącego się buntu wobec dominującego scjentyzmu i racjonalizmu – między innymi powstawał wtedy ruch symbolizmu, prerafaelitów¹. Sprzeciw wobec ducha epoki i wrażliwość pisarza sprawiły, że wypracował koncepcję podmiotu w opozycji do roszczeń intersubiektywnej, sprawdzalnej i wszechmocnej nauki – osoby jako indywidualnego, zamkniętego mikrokosmosu, z trudem komunikującego innym swój wewnętrzny świat, w którego powstaniu istotną rolę gra pamięć tworzona przez pozornie nieistotne wrażenia. Wewnętrzne doświadczenie rozpisane na kartach *W poszukiwaniu straconego czasu* stało się wyznacznikiem immanentnego życia, skonfliktowanego z mechanicznie odliczanym czasem. W artykule zostanie zaprezentowana koncepcja sztuki Johna Ruskina (1819–1900), która wywarła wpływ na myśl francuskiego pisarza, aktualizując jego wrażliwość na wybrane problemy estetyczne.

¹ Por. A. Adam, *Marcel Proust*, tłum. A. Stepnowski, [w:] *Literatura francuska*, t. 2: *XIX i XX wiek*, red. A. Adam, G. Lermnier, É. Morot-Sir, Warszawa 1980, s. 446.

Marcel Proust² wypracował quasi-antropologię kruchości i mocy człowieka, ujawniającą się w niedostatkach, a zarazem w momentach zmartwychwstania pamięci, które domagają się umocnienia. Umocnienie nie przychodzi ze sfery religii, ale z obszaru sztuki. W ujęciu pisarza pamięć, aktualizowana w momencie intuicji, jest nie tylko istotą życia osobowego, detronizującą dotychczas królujący rozum, ale także najważniejszym tworzywem dzieła sztuki. Myśl ta nasycona jest więc dualistycznymi, irracjonalnymi, witalnymi, podmiotowymi, indywidualistycznymi skłonnościami.

Refleksja Prousta nie jest systematycznym wykładem filozoficznym³. Nie zgłasza pretensji, aby na takie miano zasłużyć. Pisarz nie deklaruje przeprowadzenia estetycznego przewrotu. Nie podkreśla rewolucyjności autorskich rozwiązań. Píše dzieło. Umieszcza w nim niezliczone odwołania do klasycznych osiągnięć kultury europejskiej, choćby gotyckich katedr czy fresków Giotto. W artystycznej postawie nie manifestuje nowoczesności radykalnej. Zdaje się szanować tradycję, przyjmując postawę właściwą

² Refleksja nad relacją artysty i dzieła literackiego przekracza ramy niniejszego artykułu. Na temat nadal silnej tendencji autobiograficznej „autora jako narratora” mimo demistyfikującej koncepcji „autora jako oszusta” zob. J.H. Miller, *Po co czytać literaturę?*, tłum. K. Hoffmann, „Przestrzenie Teorii” 2012, nr 17, s. 219–243.

³ Hanna Buczyńska-Garewicz w książce *Metafizyczne rozważania o czasie. Idea czasu w filozofii i literaturze* (Kraków 2003) analizę refleksji filozoficznej Prousta umieściła pośród spuścizny między innymi św. Augustyna, Fryderyka Nietzschego, Edmunda Husserla, Martina Heideggera. Szczątkowo, na marginesie rozważań o pamięci w nurcie hermeneutycznym, wspominał autora *W poszukiwaniu straconego czasu* Paul Ricœur (*Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Kraków 2007). W literaturze polskojęzycznej wyniki badań prezentowali w artykułach choćby Tomasz Mazur (*Miedzy salonem a katedrą. Rzecz o pamięci Prousta*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” t. 49, 2004, nr 1, s. 147–164) czy Ryszard Różanowski (*Walter Benjamin, Marcel Proust i estetyka wspomnienia*, „Parergon. Pismo naukowo-artystyczne” 2002/2003, nr 2, s. 89–99). Głosy krytyczne podnoszące zarzut zatracenia charakteru filozoficznego Proustowskiej twórczości w dotychczasowych tłumaczeniach owocują nowymi przekładami, między innymi: M. Proust, *Pamięć i intelekt*, red. i tłum. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1998, nr 1–2, s. 58–63 czy tenże, *Pamięć i styl*, wybór, oprac. i wstęp M.P. Markowski, tłum. M. Bieńczyk, J. Margański, M.P. Markowski, Kraków 2000.

dla reprezentanta nowoczesności umiarkowanej⁴. Mimo to dokonuje w literaturze zwrotu⁵. Wywiera wielki wpływ na kulturę i twórczość, nie będąc *stricte* ani filozofem, ani teoretykiem sztuki⁶. Czyni to za sprawą metody konstrukcyjnej, dzięki której ujmuje człowieka, kwestię jego tożsamości, rolę pamięci w jej budowaniu, a ostatecznie rozstrzyga o koncepcji sztuki, także o związanej z nią nieśmiertelności. Były i są to tematy podejmowane przez filozofów. Rozpalały już starożytną Grecję⁷. Domagają się wyodrębnienia

4 Rozróżnienie nowoczesności radykalnej i nowoczesności umiarkowanej czynione za Edmundem Morawcem. Pierwszą cechującą ahistoryzm i radykalne odcięcie się od zastanej tradycji, postawa rozpoczęcia wszystkiego od nowa z racji absolutnej nieprzydatności i nieprzystawalności osiągnięć poprzedników wobec aktualnych problemów, deklaratywnie zaprezentowana między innymi przez Kartezjusza. Druga jest związana z szacunkiem wobec tradycji, choć wyrażającym się w twórczej transformacji, nie zaś konserwacji, tego, co treściowo zastane. Obie postawy twórcze, a przede wszystkim twory kulturowe, cechuje inność, nowość, doskonałość, świadomość tworzenia dzieła jako posiadającego te cechy. W zależności od zakresu i głębokości przenikania nowych rozwiązań do zastanego modelu-wzorca wypełnienia treściowego kultury następuje zepchnięcie aktualnego modelu-wzorca w przeszłość lub jego modyfikacja. Aby szczegółowo określić, którą z dróg prezentuje twórczość Marcela Prousta, należałoby dokonać szczegółowych analiz porównawczych. Warto jednak na potrzeby pracy przyjąć stanowisko badaczy, którzy pojawieniu się cyklu powieści Prousta nadają przełomowe znaczenie w dziejach literatury ze względu na elementy nowości, umieszczając ją zarazem w tradycji powieści XIX wieku. Zob. E. Morawiec, *Refleksje nad pojęciem nowoczesności*, [w:] *Filozofia wobec tajemnic religijnych*, red. J. Sochoń, A. Wierciński, Warszawa 2005, s. 154–155, 169–171, *Studia z Filozofii Boga, Religii i Człowieka*, t. 3.

5 „Studiowanie go ma oczywiście niszczący wpływ na młodego pisarza, który albo ulega wpływowi niebezpiecznie zaraźliwego stylu Prousta, albo dochodzi do wniosku, że Proust zrobił już wszystko, co może zrobić powieściopisarz” (E. White, *Proust*, tłum. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1999, nr 7–8, s. 39).

6 Na inspiracje ujęciami Prousta powoływał się między innymi Tadeusz Kantor. Tworząc cykl spektakli Teatru Śmierci – znanych szeroko poza granicami Polski – tworzył dzieło sztuki przy pomocy materializacji biednego pokoiku pamięci, umieszczając na scenie postać reżysera-demiurga, ożywiającego umarły świat tkwiący w jego pamięci. Por. K. Fazan, *Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański, Leśmian, Kantor*, Kraków 2009, s. 18–23, 340–347.

7 „Stąd w tragedii takiej jak *Elektra* Sofoklesa, gdzie cała treść wypływa z kultu zmarłych i związanych z nim wyobrażeń, spotkać możemy takie powiedzenia, jak przyrównanie pośmiertnego losu człowieka do nicości (w. 1164–1166) lub specjalne znaczenie, że wieszczbiarz Amfiaraos zachował po śmierci »pełnię

od literackiej konwencji – kostiumu powieści. Stąd, w związku z przyjęciem hipotezy umiarkowanej nowoczesności, uzasadnione jest przedstawienie źródeł czy, łagodniej rzecz ujmując, inspiracji tych rozstrzygnięć.

1. John Ruskin

W estetycznych rozważaniach Marcela Prousta można odnaleźć wpływy Johna Ruskina – inspiratora rodzącego się ruchu prerafaelitów i orędownika malarstwa Williama Turnera. Spotkanie z myślą Ruskina zaowocowało odwrotem pisarza od powierzchownej fascynacji estetyką salonów paryskich, którymi był dotychczas oszołomiony. Obiektem fascynacji staje się od tego momentu angielski krytyk, co do którego Proust w późniejszym okresie twórczości nabierze dystansu. Odtąd jego praca zostaje naznaczona poszukiwaniem wyrazu głębi życia wewnętrznego.

2. Natura i Bóg – źródła koncepcji sztuki

Koncepcja sztuki Johna Ruskina wyrasta z dwóch źródeł – fascynacji przyrodą i podziwu dla Boga. Zachwyt nad naturą zrodził się z pieszych górskich wędrówek, szlaków pokonywanych w dzieciństwie. Dał temu wyraz w szacunku, jakim darzył malarstwo Williama Turnera. Bóg natomiast przenikał życie angielskiego myśliciela za sprawą protestanckiej matki, co później silnie wiązało się z podążaniem tropem gotyckich katedr. Oba te motywy zlały się u Ruskina w całość, bynajmniej nie panteistyczną, owocując specyficzną koncepcją sztuki, w której katedra i miejsce jej położenia, okalająca ją przyroda, stanowią jedność. Jak podkreśla Proust w eseju o Ruskinie, opublikowanym tuż po śmierci Anglika, złączył on w jednej teorii sztuki zarazem realizm i intelektualizm, ukazując brak sprzeczności między nimi⁸.

ducha« [...], czyli że stanowi on niejako wyjątek pośród »nieświadomych« mar homeryckich» (S. Srebrny, *Wstęp*, [w:] Sofokles, *Antyгона; Król Edyp; Elektra*, tłum. K. Morawski, Wrocław 2004, s. 364–365).

⁸ John Ruskin żył w epoce wiktoriańskiej, zwanej wiekiem przemiany. Ferment intelektualny wprowadzały dynamiczna industrializacja, publikacje tekstów

Marcel Proust w dziele życia zdaje się od tych dwóch źródeł sztuki niezależny. Ani przyroda, ani Bóg nie wywierają na nim tak ogromnego wrażenia. Większe znaczenia mają spotykane osoby czy wytwory kulturowe. Jest to znacząca różnica – Ruskina można skrótkowo uznać za estetę przedmiotu, zaś Prousta za estetę podmiotu⁹. Dla Ruskina podmiot jest o tyle ważny, o ile istnieje przedmiot (całość stworzenia). Proust prezentuje odmienny punkt widzenia. Zdecydowanie akcentuje znaczenie i rolę podmiotu w procesie poznawania lub tworzenia. Jego rozważania mają charakter wybitnie immanentny. Stąd wielka waga problemu pamięci, marginalna – Boga i przyrody. Łączy ich jednak, mimo różnych motywacji i celów, wrażliwość na szczegół¹⁰.

Karola Marksa i Karola Darwina, pogłębiająca się opozycja nauki i religii, odrzucanie w konsekwencji dogmatów religijnych. Por. I. Dobosiewicz, „*Każda z nich ma to, czego nie ma druga*”: konstruowanie kobiecości i męskości w „*Sezamie i liliach*” Johna Ruskina, „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura” 2006, nr 13, s. 143–144. Ruskin rościł pretensje do odbudowania jedności i wprowadzenia porządku świata poprzez zaproponowaną przez siebie teorię piękna. Wprzęga w nią między innymi wymóg znajomości nauk szczegółowych przez artystę, niwelując opozycje nauki – sztuki – religii. Z jego teorii piękna wynikała między innymi koncepcja stosunków pracy, standardów moralnych, przemiany społeczeństwa, roli sztuki i artysty. Myśl Ruskina nie była ściśle filozoficzna. Sam Ruskin określany jest jako filozoficzny ignorant. Zniechęcony wobec rekomendowanej mu przez Carlyle’a metafizyki Fichtego zachował niepoehlebane zdanie o filozofii. Stwierdził: „Metafizycy i filozofowie są, w całości, największym problemem, z jakim musi sobie radzić świat”. Było to zapewne podyktowane wielką niechęcią do metafizyki niemieckich idealistów, staromodnej logiki czytanej przez niego w Oxfordzie, ale także koncepcji ekonomicznych proponowanych przez Johna Stuarta Milla, z którymi Ruskin się nie zgadzał. Utożsamiał więc emocjonalnie kilku myślicieli z całą filozofią. Zgodnie jednak ze świadectwem Robina G. Collingwooda, autora pracy *Ruskin's Philosophy*, czcił Platona. M. Ulita, *John Ruskin, myśliciel zapomniany?*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny” t. 5, 2008, s. 147. Jego teoria piękna i poszczególne jej konkretyzacje stanowiły jednak rodzaj intencjonalnego systemu filozoficznego, ogarnięcia całości rzeczywistości i rozstrzygnięć na jej gruncie, jednak nie znalazło to wyrazu w formie tekstów pozostawionych przez angielskiego pisarza. W pracy zostaje poruszony wątek wyznaczony przez relację wobec niej Prousta, stąd analiza projektu politycznego czy szczegółowej formacji intelektualnej Ruskina przekracza wymiar pracy, zostaje jedynie zasygnalizowana.

⁹ Zastosowana przeze mnie analogia dystynkcji: filozofia przedmiotu a filozofia podmiotu.

¹⁰ „Okrągłe stoliki, których niezliczona mnogość napelniała restaurację, zdawały mi się niby planety, takie jak je przedstawiają dawne alegoryczne obrazy

3. Osika w Fontainebleau – przyczynek do teofanii

Kluczowym dla rozwoju teorii Johna Ruskina było pozornie błahe doświadczenie napotkania osiki w Fontainebleau, co opisuje w autobiografii *Praeterita. Outlines of Scenes and Thoughts, Perhaps Worthy of Memory in My Past Life*¹¹. Jak podkreślają badacze, nie jest to autobiografia w pełni wiarygodna, stąd można mieć wątpliwości, czy moment ten rzeczywiście miał miejsce. Nie zamierzam jednak przeprowadzać analizy czysto historycznej, wobec czego ważniejsza dla postawionego problemu jest możliwość wglądu w intymne wartościowania Ruskina i deklaracje, które mogły zainspirować innych. Pozostaje więc zaufać angielskiemu krytykowi sztuki.

Doświadczenie napotkania osiki w Fontainebleau jest momentem złączenia w jedno umiłowanej przez niego natury i Boga. Nie jest to jednak, jak już wcześniej nadmieniono, panteistyczna wizja. John Ruskin opisuje wrażenie ohydnych skał Fontainebleau, po któ-

[...] Siedząc za żardynierą kwiatów, dwie potworne kasjerki, pochłonięte bez końca rachunkami, były niby dwie wróżki siłące się za pomocą astrologicznych obliczeń przewidzieć zaburzenia, jakie mogły się czasem zdarzyć na tym niebieskim sklepieniu, poczętym w duchu średniowiecznej wiedzy. I żałowałem po trosze wszystkich gości, bo czułem, że dla nich okrągłe stoliki nie są planetami i nie dokonali operacji duchowej, która nas wyzwala z powszedniego wyglądu rzeczy i daje nam spostrzegać analogie. Myśleli o tym, że jedzą obiad z tym czy z owym, że będzie to kosztowało mniej więcej tyle a tyle i że wrócą tu nazajutrz. I zdawali się absolutnie nieczuli na rozwijający się orszak młodych garsonów, którzy nie mając zapewne w tej chwili pilnego zajęcia, obnosili procesjonalnie chleb w koszyczkach” (M. Proust, *W cieniu zakwitających dziewcząt*, tłum. T. Żeleński-Boy, [w:] tegoż, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 1, Warszawa 1979, s. 756–757, *Złota Kolekcja PIW*).

¹¹ Tytuł jest bardzo znaczący. W polskim tłumaczeniu brzmi: *Praeterita*. Plany i myśli z mojej przeszłości być może warte zapamiętania. Słowo *praeterita* pochodzi od *praetereo, ire, ii, itum* – przejść, przepłynąć, *praeteritus, a, um* – przeszły, dawny. Biograf Prousta George D. Painter twierdzi, że można tłumaczyć ten tytuł jako *Rzeczy minione* lub *Czas utracony*. Ruskin spiął w tej książce dzieje poszukiwania sensu życia wiele lat po jego odnalezieniu. Przedstawił dzieje młodości i odnalezienia swego życiowego powołania. Stosował metodę odtwarzania momentów wysiłkiem podświadomej pamięci. Porównując ten fakt z przypisywaną sobie przez Marcela Prousta znajomością na pamięć tego dzieła (8 lutego 1900 roku), pojawiają się prawdopodobne sądy o zapożyczonym od Ruskina tytule i temacie cyklu *W poszukiwaniu straconego czasu*. Por. G.D. Painter, *Marcel Proust. Biografia*, tłum. A. Frybesowa, t. 1, Warszawa 1972, s. 330.

rym następuje percepcja delikatnych gałązek topoli na tle błękitnego nieba. Przystępuje on do ich szkicowania niechętnie. Stopniowo wyłaniają się, mimo początkowego znużenia, coraz piękniejsze linie „domagające się, by je śledzić niestrudzenie”, po czym rysunek drzewa ujawnia kompozycję wyznaczaną przez „prawa nieznanie dotąd ludziom”¹². Studium drzewa zdradza piękno przedmiotu, którego obserwator wcześniej nie dostrzegał. Następuje w tym momencie wnioskowanie rysownika: jeśli istnieje nieskończona niemal liczba podobnych drzew w przyrodzie, to istnieje tak wiele piękna ukrytego w świecie.

Na fascynację Prousta Ruskinem istnieją co najmniej dwa dowody: szczegółowa biografia pióra George’a D. Painter’a¹³ i świadectwa

¹² J. Ruskin, *Niewinne oko. Szkice o sztuce*, wybór i tłum. J. Szczuka, Gdańsk 2011, s. 28.

¹³ Painter notuje okresy relacji Prousta do myśli Ruskina. W latach studenckich poznaje angielskiego pisarza z drugiej ręki poprzez profesora École des sciences politiques, Paula Desjardinsa. Nie jest nim zachwycony. W 1877 roku wykazuje wręcz niechęć wobec Ruskina, uznając go za prześladowcę, a nie apostoła religii piękna, jak zwykło określać się w ówczesnym czasie angielskiego moralistę. Przyczyną tego jest słynny atak Ruskina na Jamesa Whistlera, którego dzieło odtąd nikt nie chciał kupić. W latach 1893–1903 czytał krótkie wyjątki z dzieł Ruskina, przekłady ukazujące się w periodyku „Bulletin de l’Union pour l’Action Morale”. Prowadził także spór, prezentując własną interpretację roli i zasług Ruskina. W 1895 roku uznał, że Ruskin pisze dokładnie tak jak on. W latach 1896–1898, zgodnie ze świadectwem Marie Nordlinger, przeczytał wszystko, co zostało przełożone na język francuski, między innymi *Siedem lamp architektury*, *Królową powietrza*, *Biblię Amiens*. Rok 1898 można uznać za moment oszołomienia koncepcją Anglika. W 1899 roku rusza w drogę śladem Ruskina. Rozpoczyna od zwiedzania katedry w Amiens, najbardziej mu dostępnej. W tym też roku pojawia się tylko raz w miejscu pracy, a w roku następnym zostaje zwolniony z posady honorowego niepłatnego asystenta w Bibliothèque Mazarine ze względu na czteroletni nieprzerwany urlop. Śmierć Ruskina następuje w styczniu 1900 roku, co ma wielki wpływ na Prousta. Proust sporządza jego nekrolog, na fali zainteresowania publikuje o nim eseje w „Le Figaro”. W kwietniu 1900 roku w „Gazette des Beaux Arts”, tuż przed wyjazdem do Wenecji, rozpoczyna serię publikacji w ramach studium o Ruskinie. Pojawia się u francuskiego pisarza koncepcja nieśmiertelności tego, co zaklęte w sztuce – nic z tego, co było żywe, nie umiera. Wenecję odkrywa śladami Ruskina. W 1904 roku tłumaczy na francuski *Biblię Amiens*, dwa lata później – *Sezam i lilie*. W cyklu *W poszukiwaniu straconego czasu* (powstaje w latach 1913–1922, prace nad pozostawionymi tekstami po śmierci Prousta trwają do 1927 roku – wydania ostatniego tomu) wpływ Ruskina nadal jest wyraźny,

pozostawione przez samego pisarza¹⁴. Fascynacja była tak ogromna, że przyszedł autor *W poszukiwaniu straconego czasu* starał się odnaleźć każdy detal architektoniczny wskazany w tekstach Anglika, odbywał podróże po Francji i Italii śladami Ruskina, tłumaczył jego teksty, choć nie władał w sposób dostateczny angielszczyzną. Zdaniem Piotra Filonowicza angielski moralista był dla Marcela Prousta przewodnikiem w czasie poszukiwania swego dzieła usprawiedliwiającego bycie. W twórczym dojrzewaniu pisarz tęsknił do takiej postaci¹⁵. Kształtując własną myśl, potrzebował tradycji, idei, z którą można się zmierzyć, co potwierdzałoby jego umiarkowaną nowoczesność. Stąd wpływ Ruskina na uwrażliwienie Prousta na konkretne szczegóły rzeczywistości jest niekwestionowany. Przedmioty napotymane przez narratora w cyklu *W poszukiwaniu straconego czasu* są często błahе, pozornie nieważne, odkrywane w sytuacji wyciszenia, podobnie jak osika w Fontainebleau. Rodzą czułość, uczucia, miłość. Ujawniają sobą rzeczywistość, która dotąd przed podmiotem obserwującym była zakryta:

Ale czasem w momencie, kiedy wszystko nam się zdaje stracone, pojawia się znak zdolny nas ocalić [...]. Przetrawiając te smutne myśli [...] wszedłem na dziedziniec pałacu Guermantów i z roztargnienia nie dostrzegłem nadjeżdżającego powozu; na okrzyk wattmana

choć Proust dystansuje się od niego, tłumacząc to koniecznością wypracowania własnego stanowiska artystycznego. Jak zauważa biograf, w dziele pojawia się nawet pastisz stylu Ruskina w postaci Bergotta. Por. G.D. Painter, *dz. cyt.*, s. 301–336; J. Ruskin, *La Bible d'Amiens*, trad., notes et préface par M. Proust, Paris 1904, Gallica – BnF, [on-line:] <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k80148w.r=.langEN> (dostęp: 14 VII 2020); tenże, *Sésame et les Lys*, trad., notes et préface par M. Proust, Paris 1906, Gallica – BnF, [on-line:] <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k962762.r=.langEN> (dostęp: 14 VII 2020).

¹⁴ Proust w podniosłych słowach wypowiada się o Ruskinie, uznając go za geniusza, między innymi: „Ruskin wycofał się w samotność – tak kończą często istoty profetyczne, póki Bogu nie spodoba się powołać do siebie mnicha czy ascetę, którego nadludzka praca dobiegła końca. I jedynie poprzez zasłone rozsnutą pobożnymi rękami można próbować odgadnąć tajemnicę, która się wypełniła, tajemnicę zniszczenia ulotnej myśli, która ocalała w nieśmiertelnej potomności” (M. Proust, *John Ruskin*, tłum. J. Margański, „Literatura na Świecie” 1998, nr 1–2, s. 64).

¹⁵ Zob. P. Filonowicz, *Dochodzenie do dzieła. Proust czyta Ruskina*, „Fraza. Poezja, proza, esej” 2011, nr 4, s. 48–49.

zdążyłem jedynie uskoczyć szybko na bok i cofnąłem się na tyle, by potknąć się o płyty kamienne, dość niedbale ociosane [...]. W chwili jednak, gdy odzyskiwałem równowagę, postawiłem stopę na płycie trochę mniej niż poprzednia wystającej i wtedy rozwiało się moje zniechęcenie, ustąpiwszy miejsca szczęśliwości, jaką w różnych okresach mojego życia napępiał mnie to widok drzew [...] to widok dzwonnicy w Martinville, to smak magdalenki umaczonej w herbacie [...] muskałaby mnie znów olśniewająca i nie sprecyzowana wizja, mówiąc mi jakby: „Uchwyc mnie w przelocie, jeśli masz siłę, i postaraj się rozwiązać zagadkę szczęścia, które ci zadaje”¹⁶.

4. Całość stworzenia – teofania

Według Johna Ruskina zaobserwowane prawa kompozycji nie są jedynie prawami jednostkowego przedmiotu, w tym przypadku jednostkowej osiki. Rządzą skałami, falami, chmurami, światłem, słowem – wszelkimi zjawiskami przyrody. Wobec tego tak wiele piękna kryje się w przyrodzie. Nie jest to jednak piękno wyłącznie przedmiotów – jest to piękno całości stworzenia, które umożliwia wgląd w nowy, pozaprzyrodniczy świat, odsyłając do czegoś znacznie przekraczającego przyrodę, a co u Ruskina jest równoważne z rzeczywistością Boga odkrywaną na drodze kontemplacji. Za Ryszardem Kasperowiczem można stwierdzić, że jest to „wyjątkowość momentu epifanicznego – całościowa przemiana i odsłonięcie metafizycznego, do głębi duchowego rdzenia rzeczywistości przy zachowaniu realności i konkretności doświadczenia zmysłowego, w sytuacjach jak najbardziej zwyczajnych, codziennych”¹⁷.

Według Marcela Prousta przedmioty wyodrębnione z tła rzeczywistości przez podmiot poznający nie zatrzymują wzroku obserwatora na nich samych. Stanowią znak przezroczysty, odsyłający. Wywołują rzeczywistość inną od nich samych i się do niej odnoszą. Zarazem stanowią jej część ze względu na posiadanie pożądanej cechy. Mogą wywoływać zachwyt swoją formą, podobnie jak w koncepcji *typical beauty* Ruskina. Jednak ich waga polega na tworzeniu

¹⁶ M. Proust, *Czas odnaleziony*, tłum. J. Rogoziński, [w:] tegoż, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 3, Warszawa 1979, s. 838–840, *Złota kolekcja PIW*.

¹⁷ J. Ruskin, *Niewinne oko...*, s. 14.

osobistych symboli podmiotu poznającego zakrzywiających czasoprzestrzeń wokół nich. Analogicznie dzieje się w momencie kontemplacji artysty w teorii Ruskina. Podobnie obaj pisarze wymagają samotności, aby szczegóły rzeczywistości mogły stać się kluczem dostępu do innego świata¹⁸. Różnica polega jednak na tym, że według Ruskina odsłonięcie rzeczywistości w momencie poznania jest teofanią, natomiast dla Prousta jest to epifania. Inna rzeczywistość niematerialna przywoływana w tych momentach jest realnością człowieka przeszłego, który już minął, zaklętą nadal w jego pamięci¹⁹. Stąd francuski pisarz bywa nazywany mistycznym ateistą.

5. Realizm i intelektualizm w koncepcji sztuki

John Ruskin nie akceptował wobec tego koncepcji sztuki dla sztuki, jak podkreśla Ryszard Kasperowicz²⁰. Percypowane piękno, nazwane przez Anglika *typical beauty*, dotyczy konkretnego przedmiotu, pozornie błahego. Jego dostrzeżenie wiąże się często z koniecznością wiedzy szczegółowej, wysiłkiem studiowania morfologii skał, tak aby doskonale dostrzec konkretny przedmiot. Stąd jest to realizm. Artysta jest zobligowany do uwzględnienia w dziele jego strony materialnej. Jednak wzrok artysty nie może zatrzymać się wyłącznie na pięknie formy przedmiotu i nie może tylko takiego – piękna formy – nadać dziełu. Przedmiot staje się przyczynkiem do piękna znacznie potężniejszego.

Rzecz zawiera w sobie prawa całości stworzenia, do całości stworzenia odsyła, a więc tylko w takim aspekcie rozpatrywana ujawnia swoje prawdziwe piękno. Autentyczne piękno jest związane z wysiłkiem odnalezienia idei stwórczych Boga poprzez rozpoznanie ich w przedmiocie i trud jego zaklęcia w dziele sztuki. Myśliciel efekt tego wysiłku nazywa kontemplacją, a efekt trudu – *vital beauty*. Piękno tego typu odwodzi duszę od wpatrywania się w samą siebie, niszczy jej pychę i uczucia związane z doczesnością, umożliwia w pokorze wpatrywanie się w symbole tego, co będzie jej „pokar-

¹⁸ Zob. P. Filonowicz, *dz. cyt.*, s. 48.

¹⁹ Zob. M. Proust, *Czas odnaleziony*, s. 843.

²⁰ Zob. J. Ruskin, *Niewinne oko...*, s. 375, przyp. 2.

mem na wieczność”²¹. Jest to więc aspekt intelektualny, a zarazem moralny prezentowanej koncepcji sztuki²².

Proust jest krytyczny wobec tego przejawu myśli Ruskina. Zarzuca mu nieuświadomiony fałsz i nieszczerłość wobec samego siebie. Jednak czyni to z wyrozumiałością podyktowaną świadomością konstrukcji umysłowej angielskiego moralisty, uznając jego błąd za objaw ułomności ludzkiego umysłu. Uznaje, że ostatecznym kryterium stosowanym przez Ruskina jest nie moralność, ale piękno²³. Zgadza się co do potrzeby intelektualnego przygotowania obserwatora i artysty. Dowód stanowią liczne ekrazy w dziele jego życia, które sławią piękno dzieł sztuki.

Jednak Marcel Proust inaczej zdefiniowałby pokarm na wieczność. Jest to w jego wykonaniu niemal Feuerbachowska koncepcja nieśmiertelności w ramach ludzkości, polegająca na odkrywaniu myśli i życia innych osób zaklętych w pozostawionych przez nich dziełach²⁴. Tylko na tej linii realizuje się panowanie człowieka nad życiem i śmiercią, czyli przywracanie życia postaciom martwym od wieków²⁵. W tym kontekście nie można zaprzeczyć, że Proust zapożyczył terminy z religijnego słownika Ruskina, nadając im własne znaczenie – choćby częste posługiwanie się kategoriami wskrzeszenia lub nieśmiertelności. Poza tym bronił angielskiego myśliciela przed, jego zdaniem, fałszywymi i upraszczającymi interpretacjami czyniącymi z niego hedonistę, czciciela Religii Piękna²⁶ pojmowanej

²¹ *Tamże*, s. 116–117.

²² Zob. *tamże*.

²³ „Doktryny, które wyznawał, miały, co prawda, charakter moralny, a nie estetyczny, ale też opowiadał się za nimi dla ich piękna. A ponieważ chciał je głosić nie ze względu na ich piękno, lecz ze względu na ich prawdziwość, nieuchronnie oszukiwał samego siebie co do natury powodów, które skłoniły go do ich przyjęcia” (M. Proust, *John Ruskin*, s. 94–95).

²⁴ „Albowiem człowiek genialny może wydać na świat dzieła nieśmiertelne, jedynie tworząc je nie na obraz bytu śmiertelnego, jakim sam jest, lecz na wzór człowieczeństwa, jaki w nim się kryje. Jego myśli zostają mu niejako wypożyczone na czas jego życia, którego są towarzyszącymi. Gdy umiera, wracają do ludzkości i stają się dla niej nauką” (*tamże*, s. 64–65).

²⁵ Zob. P. Filonowicz, *dz. cyt.*, s. 49–50.

²⁶ „W istocie, dla ludzi tej epoki – dyletantów i estetów – czciciel Piękna to człowiek, który, uprawiając jedynie własny kult i nie uznając żadnego boga poza Pięknem, poświęca swoje życie radości, jaką daje niosąca rozkosz kontemplacja dzieła sztuki [...]. Ale też tego Piękna, któremu, jak się okazało,

niezgodnie z jego intencjami, zarazem uprzedzając i odpierając ataki na samego siebie w kontekście przyszej twórczości²⁷.

6. Artysta – gotycki budowniczy

Istota artysty sprowadza się, wobec wyżej przedstawionej kwestii, do daru i wysiłku uważnego przyglądania się rzeczywistości. Jest to dar zachwyty nad rzeczywistością jako całością stworzenia. John Ruskin projektuje definicję wielkiej sztuki, która implikuje definicję wielkiego artysty: „Sztuka tworzona przez człowieka jest wyrazem jego rozumnego i poddanego dyscyplinie zachwyty nad formami i prawami stworzenia, którego część sam stanowi [...] każda wielka sztuka jest pochwałą”²⁸.

Stąd według angielskiego krytyka sztuki ideałem artysty jest średniowieczny budowniczy gotyckich katedr. Pracuje nad dziełem autorsko, eliminując starożytne zniewolenie formą. Angażuje w pracę umysł, uczucia, wyobraźnię. Wykorzystuje kamienie, które niosą same w sobie historię świata. Sam stanowi część kosmosu, który tworzy. Dokonuje dzieła na drodze wypracowanej cnoty²⁹.

Katedra gotycka staje się kwintesencją dzieła sztuki. Jest na wskroś sakralna, wyznaczona przez miłość do Boga, ale zarazem na

poświęcił swoje życie, nie pojmował jako przedmiotu rozkoszy, który ma go urzec, lecz jako rzeczywistość nieskończenie istotniejszą od życia, dla której gotów był poświęcić życie własne [...] jest swego rodzaju skrybą spisującym pod dyktando natury mniej lub bardziej istotną część jej tajemnicy [...] zaleca, by architekt wykorzystywał najcenniejsze i najtrwalsze materiały, a ów obowiązek każe wywodzić z ofiary Jezusa i ze stałych warunków tej miłej Bogu ofiary, warunków, których nie ma powodu uważać za zmienione, skoro Bóg nie dał nam wyraźnie do zrozumienia, że się zmieniły” (M. Proust, *John Ruskin*, s. 69–70).

²⁷ Por. G.D. Painter, *dz. cyt.*, s. 324–325.

²⁸ J. Ruskin, *Niewinne oko...*, s. 186–187.

²⁹ „Szczęśliwe poczucie bezpośredniego związku z Niebiosami znane jest oczywiście wielu ludzkim duszom różnych wyznań we wszystkich krajach, często jest marzeniem, a często, jak sądzę, że można udowodnić – realnością; we wszystkich przypadkach zależy od zdecydowania, cierpliwości, wyrzeczenia się samego siebie, rozważi i posłuszeństwa, do których to cech pewne dusze są zdolne bez wysiłku, a inne poprzez stałość” (tenże, *Praeterita*, tłum. J. Szczuka, „Kresy. Kwartalnik literacki” 2000, nr 44, s. 134).

wskroś ludzka poprzez wertykalizm i konstrukcję żebrową przywołującą na myśl szkielet człowieka. Zasklepia czynnik boski i ludzki, stając się przestrzenią wytchnienia artysty, paradoksalnie odnalezioną w pracy³⁰. Średniowieczny architekt³¹ jest świadomy, że ukończenie katedry przekracza ramy czasowe jego życia, pochłonie życie kilku pokoleń artystów. Po jego śmierci dzieło, któremu nada swoją osobowość, zaklinając w najdrobniejszych szczegółach własną myśl i wolę, zostanie przejęte przez innego artystę i ten podobnie zindywidualizuje kolejne elementy.

Dzieło takie jak katedra jest znakiem pokory artysty wobec własnego życiowego zadania – nigdy niekończącego się doskonalenia – i własnej śmiertelności, dobitniej uwypuklanej przez proces tworzenia katedry i konfrontowanie się z nią każdego dnia. Drobiazgi wykonane kilkaset metrów nad ziemią nie cieszą już żadnego z ludzkich oczu. Wykonywane są z miłości do przedmiotu. Stanowią dowód na religijny wymiar tej sztuki i zadania artysty wobec wspólnoty – ukazują go jako odkrywcę i nauczyciela piękna, dostrzegającego inny sens w rzeczach, zakorzenione go we wspólnocie i tworzącego dla jej autentycznego pożytku.

Proust pod wpływem myśli Ruskina przejął powyższy model artysty. Począł utożsamiać artystę gotyku z artystą w ogóle. Analogicznie do angielskiego myśliciela uznał niedoskonałość człowieka za motor tworzenia, a śmiertelność twórcy za główny czynnik indywidualizujący jego dzieło. W twórczości kluczowa jest praca ze świadomością upływającego czasu i w jego obliczu konieczność pełnego zaangażowania intelektu, wyobraźni, pamięci, intuicji. Sztuka jest dla niego pochwałą, ale – zgodnie z wizją Joségo Ortegi y Gasset – przyjmuje formę *delectatio morosa*, lubowania się w goryczy istnienia³². Proust deklarował, że dzieło swojego życia buduje na kształt gotyckiej katedry, choć z koncepcji jego dzieła

³⁰ Zob. P. Filonowicz, *dz. cyt.*, s. 49.

³¹ W średniowieczu nie istniała opozycja między architektami a budowniczymi, szczególnie w odniesieniu do artystów pracujących nad wzniesieniem katedr, stąd terminy *artysta*, *budowniczy*, *architekt* używane są przeze mnie w kontekście gotyku zamiennie. Por. *tamże*, s. 50.

³² Czego jest jednak pochwałą, to zostanie rozwinięte w dalszej części pracy. Por. J. Ortega y Gasset, *Prousta impresjonizm*, tłum. J. Błoński, [w:] *Proust w oczach krytyki światowej*, wybór, red. i przedm. J. Błoński, Warszawa 1970, s. 87.

można twierdzić, że nie Bogu ją wznosi. Warto zacytować zdanie Piotra Filonowicza:

Proust pragnie być artystą takim, jakim wyobrażał go sobie Ruskin: pracującym tradycyjnymi, prymitywnymi środkami, poświęcającym się dziełu, wiecznie je udoskonalającym. Chce być artystą o niespokojnej wyobraźni, indywidualistą, samodzielnie nadającym dziełu kształt, budującym je z fragmentów³³.

7. Krytyka koncepcji sztuki renesansowej i romantycznej

John Ruskin sprzeciwiał się renesansowemu czy romantycznemu ideałowi artysty. Renesansowi zarzucał zagubienie pokory wobec stworzenia oraz propagowanie naśladownictwa. Naśladownictwo, zdaniem Anglika, jest jednym z wielkich grzechów artysty. Zatrzymując uwagę odbiorców na przedmiocie, twórca nie odgrywa roli odkrywcy, piewcy i nauczyciela prawdziwego piękna. Sławi piękno zgubne i niepełne. Mistrz romantyczny z kolei czynił błąd, wynosząc się ponad społeczność, uznając siebie niemal za półboga. Przez to usprawiedliwiał deformację natury, powołując się na własny temperament, uczucia. Sławił w konsekwencji własne wnętrze, a nie przedmiot otwierający artystę na prawdę całości stworzenia. Natura przestaje pełnić funkcję przewodnika, przejmuje ją człowiek³⁴. Ponadto artysta w dobie rewolucji przemysłowej, wprzęgnięty w system ekonomiczny, schlebiał gustom. Troszczył się o powodzenie, degradując rangę sztuki. Sprowadzał ją bowiem do narzędzia podkreślającego status społeczny posiadacza.

Co do naśladownictwa i roli poety w myśli Marcela Prousta istnieje spór. Część badaczy o skrajnych poglądach twierdzi, że niczego on nie odtwarza w procesie przypominania, ale wszystko konstruuje. Przedmioty są stale przetwarzane przez temperament artysty, a i osobowość artysty jest heraklitejską zmianą³⁵. Nigdy nie ma on do nich dostępu i nie można w konsekwencji orzec, czym są, jaka jest

³³ P. Filonowicz, *dz. cyt.*, s. 52–53.

³⁴ Zob. J. Ruskin, *Niewinne oko...*, s. 13.

³⁵ Zob. J. Ortega y Gasset, *dz. cyt.*, s. 84–85.

prawda przedmiotu. Stąd naśladownictwo w sztuce byłoby wykluczone, ale zarazem wykluczona byłaby prawda klasycznie pojmowana.

Istnieją fragmenty, w których Proust wypowiada się o wielkich artystach jako geniuszach zsyłanych przez Boga. To mogłoby świadczyć o nadludzkiej ich kondycji, czyniąc rozumienie pisarza zbliżonym do romantycznego modelu artysty. Jednak zaznacza on, że geniusz polega na wnikięciu w prawdy człowieczeństwa, doskonałe ich wydobyć³⁶. Tworzenie odbywałoby się więc w ramach natury ludzkiej.

W eseju opublikowanym tuż po śmierci Ruskina, w 1900 roku, francuski pisarz krytykuje poglądy rewolucyjnych artystów odrzucających zarówno tradycję, jak i rzeczywistość, oczyszczających swoje umysły w pogoni za autentycznością³⁷. Uznaje, że twórca powinien podporządkować umysł zewnętrznej wizji, która się mu narzuca. Pracuje on wówczas najpełniej, ponieważ podążanie tropem idei innych myślicieli wyostreza zmysł krytyczny, który umożliwia doskonałe budowanie własnego systemu³⁸. Podporządkowanie zapewnia paradoksalnie uzyskanie realnej, a nie pozornej autentyczności artysty. Przyszły autor *W poszukiwaniu straconego czasu* podważa więc mit niezależności tworzenia, absolutnej wolności od wpływów oraz arbitralności w wyborze dążeń.

Jednak sztuka Prousta jest skoncentrowana przede wszystkim na podmiocie. Jej zadaniem jest „staranne odnawianie grobowca”³⁹, przede wszystkim grobowca własnej minionej osoby zakłętej w pamięci i rzeczywistości z nią związanej. Formuła „pielęgnacji grobowca” sprzeciwia się wierze w możliwość wskrzeszenia przez człowieka czegokolwiek w klasycznym religijnym rozumieniu. Przeszłość zostaje utrwalona w skamieniałych wspomnieniach o rzeczach, pamięci o faktach. Stąd artyście próbującemu odnaleźć jedyny ratunek dla siebie przed przeminięciem pozostanie wybudowanie sarkofagu – opisanie przeszłości, ustanowienie osobnego dzieła. Jeśli żyjący zapewnią pielęgnację tej mogiły (a powinni z racji wyżej przedstawionej koncepcji „sztafety pokoleń” oraz modelowego formowania

³⁶ Zob. M. Proust, *John Ruskin*, s. 64–65.

³⁷ Zob. *tamże*, s. 106.

³⁸ Zob. *tamże*, s. 105.

³⁹ *Tamże*, s. 107.

się stanowiska artysty), to tym samym ofiarują twórcy pewien rodzaj nieśmiertelności⁴⁰. Proust podąża więc tropem Ruskinowskiego sprzeciwu wobec naśladownictwa i romantyzmu w sztuce, choć nie jest Ruskinowi absolutnie posłuszny⁴¹.

Stones of Venice (Kamienie Wenecji, książka Ruskina wydana w latach 1851–1853) wyraża dwa poziomy aktywności artysty. Pierwszy poziom stanowi tworzenie dzieł sztuki przy zachowaniu wyżej wymienionych zasad, między innymi szacunku wobec prawdy konkretnego, otwierającego artystę na rzeczywistość wyższą. Drugi poziom to ocalenie od zapomnienia tych dzieł sztuki, które owe momenty kontemplacji w sobie zaklinają. Sztuka powinna toczyć się rytmem odkrywania i utrwalania tego, co nie powinno zostać zapomniane. Marcel Proust tę perspektywę w teorii tworzenia i teorii odbioru dzieła sztuki podejmuje.

8. Konsekwencje utraty wrażliwości na piękno

Człowiek oddalający się od przyrody traci pokorę wobec jej piękna, w konsekwencji zaczyna sławić moc własną. John Ruskin uświadomił sobie tę prawdę podczas wędrówek szlakiem włoskim⁴². Szczególny wpływ wywarło na niego powtórne zwiedzanie Wenecji. Pierwsza wizyta miała miejsce w 1839 roku, kolejna w 1845 roku. Obserwując zachodzące w Wenecji zmiany, odkrył przepaść dzielącą współczesną mu Italię od Italii ucieleśnionej w jej budowlach. Ogrom zniszczeń dokonanych w sztuce Pizy i San Campo pod wpływem zmian cywilizacyjnych, między innymi budowy kolei, stanowił niezbędny impuls do szkicowania niszczących dzieł sztuki. Przyświecał mu cel ocalenia od utracenia i zapomnienia tego

⁴⁰ Jest to koncepcja nieśmiertelności zbliżona bardziej do starożytnej, greckiej, przedstawionej choćby w *Elektrze* Sofoklesa, niż nieśmiertelności chrześcijańskiej. Por. S. Srebrny, *dz. cyt.*, s. 357–382.

⁴¹ Poglądy przedstawione w tym podrozdziale dotyczą postawy Prousta przedstawionej w eseju z 1900 roku. Jak twierdzi George D. Painter, szkic ten stanowi krok w stronę idei Czasu Odzyskanego i koncepcji zbawienia, choć zarazem Proust zarzuca w nim koncepcję pamięci podświadomej. Por. G.D. Painter, *dz. cyt.*, s. 324–327.

⁴² Zob. J. Ruskin, *Praeterita*, s. 135.

ogromu piękna, zaklętego w przedmiocie, które człowiek odrzucił na rzecz priorytetów czysto użytecznych, doczesnych, kierowany przekonaniem o własnej potędze. Należy podkreślić, że intuicje Ruskina były słuszne – dziś jego włoskie szkice stanowią jeden z niewielu dokumentów niezachowanej architektury tamtych czasów.

Proust w opisie Lasku Bulońskiego wyraża niechęć narratora wobec przemian cywilizacyjnych. W ich konsekwencji istnieją dwa oblicza Lasku Bulońskiego, podobnie jak dwie Italie dla Ruskina. Jedno z nich jest zapamiętane przez narratora, drugie – aktualnie percypowane. Miejsce niszczących weneckich dzieł sztuki zajmują paryżanie, którzy tracą piękno życia. Elegancję i wdzięk zastąpiły tandeta, przypadkowość, pospolitość, czego symbol stanowią auta lub niegustowne toalety dam⁴³. Pod ich naporem narrator wycofuje się do własnego wnętrza – pamięci, dzięki której przywołuje miniony obraz parku. Obraz parku nie jest jednak wyłącznie obiektywnym, niezależnym obrazem przedmiotu. Wtopiony w życie podmiotu, w momencie pierwotnej percepcji nasycy się jego indywidualnością⁴⁴. Takie przedstawienie tego problemu nie jest jednak równoznaczne ze zgubnym sławieniem potęgi człowieka, brakiem respektu wobec zastanych natur rzeczy, w konsekwencji zachwytem nad postępem. W tej kwestii Proust jest uczniem Ruskina. W jego opisach wyczytać można raczej poczucie kruchości i słabości człowieka, fundowanej na przemijaniu czasu i przestrzeni.

⁴³ Można stwierdzić, że w tym kontekście Proust świadomie uznaje życie człowieka za dzieło sztuki: „Przesuwały się przede mną [nowe partie obrazu – A.G.] bezładne, przypadkowe, nieprawdziwe, nie zawierające żadnych elementów piękności, które by moje oczy mogły, jak niegdyś, starać się zgrupować [...]. Co za okropność! – powiadałem sobie: czy mogą się komu te samochody wydawać eleganckie jak dawne zaprzęgi? Jestem już zapewne za stary, ale nie jestem stworzony dla świata, w którym kobiety chodzą spętane w suknie z tandetnej materii [...]. Moja pociecha dziś, kiedy nie ma już elegancji, to myśleć o kobietach, które znałem” (M. Proust, *W stronę Swanna*, tłum. T. Żeleński-Boy, [w:] tegoż, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 1, Warszawa 1979, s. 397–398, *Złota Kolekcja PIW*).

⁴⁴ „Rzeczywistość, którą znałem – nie istniała już [...]. Miejsca, któreśmy znali, należą nie tylko do świata przestrzeni, w który wstawiamy je dla większej wygody. Były one jedynie cienką warstwą pośród ciągłości wrażeń tworzących nasze ówczesne życie; wspomnienie jakiegoś obrazu jest jedynie żalem za pewną chwilą; i domy, drogi, aleje są ulotne, niestety, jak lata” (*tamże*, s. 399).

Zakończenie

John Ruskin jest postacią, od której Marcel Proust wiele czerpał przede wszystkim w przedmiocie rozważań estetycznych. Angielski krytyk uznał za źródło sztuki Naturę i Boga. Francuski pisarz zdystansował się od tego ujęcia, zachowując jednak czułość na szczegól, przejmując wrażliwość religijną wyrażaną w konfesyjnym języku opisów.

Wszelkie bogactwo rozważań narratora bierze początek w specyficznym spięciu poznawczym – kontakcie podmiotu z przedmiotem, co sytuuje Prousta w tradycji realistycznej, bliskiej Ruskinowi. Detal w myśli angielskiego estety stał się znakiem innej rzeczywistości, odsłaniającym *universum*. Perspektywę tę wykorzystał Proust. Ruskinowską teofanię zamienił jednak w *W poszukiwaniu straconego czasu* na epifanię rzeczywistości mgliście religijnej. Detal, przywołując konkretne wspomnienie, które jest zarazem elementem świata epistemicznego narratora, wrażliwemu obserwatorowi odsłania całość prawdy o człowieku. Powinnością artysty jest tłumaczenie tych znaków.

Autor *Stones of Venice* pouczył Prousta także co do etosu artysty, dla którego wzorem stał się średniowieczny budowniczy katedr. Jego przygotowanie intelektualne, zaangażowanie emocjonalne, trud oraz poświęcenie zostały przeciwstawione zarówno koncepcji sztuki mimetycznej (powierzchowna odtwórczość), jak i koncepcji sztuki romantycznej (nadmierne *ego* twórcy). Katedra zawsze odsyła do dwóch wymiarów – rzeczywistości ludzkiej i boskiej. Podobną metodę budowy własnego dzieła obrał Proust. W rozległych, kunsztownych opisach percypowanych wrażeń umieścił zdania o charakterze uniwersalnym, czyniąc konkretną sytuację, osobę, rzecz jedynie kostiumem dla rozważań filozoficznych, w aspekcie uniwersalnym. Dla etosu twórcy kluczowy okazał się wymiar pracy artysty wyrażony w formule pielęgnacji grobowca, świadomości uczestnictwa w sztafecie pokoleń i konieczności ocalenia od zapomnienia wszystkiego, co dotąd było prawdziwe i piękne. Proust przejmuje punkt widzenia Ruskina, uznając swoją powinność odwracania szkodliwej tendencji utraty wrażliwości na piękno w epoce dominacji kategorii użyteczności, czego daje wyraz choćby w refleksji nad niszczącą Wenecją, nad którą także pochyłał się Ruskin.

Proust nadał filozofującemu pisarzowi-poecie rolę kapłana i ascety w rodzącym się nowym świecie – tego, który bierze na siebie ciężary wewnętrznego życia, cierpień wynikających z własnej wrażliwości, wnika w siebie i wydobywa ze swojego jednostkowego doświadczenia prawdy uniwersalne. Umożliwia przez to ludziom żyjącym powierzchownie w szybkiej, zmechanizowanej rzeczywistości kontakt z tym, co w nich istotowo ludzkie, a przed nimi zakryte. Artysta ze społecznej przestrzeni „salonu” powraca do odosobnienia. Z tej perspektywy jest tłumaczem codzienności, który broni wobec zgubnego wymiaru socjalizacji swoistości jednostki ludzkiej. Nie może poddać się na zawsze i w pełni regułom życia społecznego, tak jak wybitni bywalcy nie mogą oddać się w pełni salonowi, jeśli nie chcą pogrzebać własnego geniuszu.

Taka jest racja istnienia artysty w literackiej filozofii Marcela Prousta – jest pośrednikiem między zapominającym siebie człowiekiem a nim samym⁴⁵, zgodnie ze starym delfickim nakazem: *Poznaj samego siebie* lub późniejszym Heideggerowskim wezwaniem poetów do pasterzowania nieskrytej prawdy bycia w czasie marnym. Biorąc pod uwagę rolę pamięci w koncepcji sztuki francuskiego pisarza, warto przypomnieć, jak wiele autor *W poszukiwaniu straconego czasu* zawdzięcza Johnowi Ruskinowi.

BIBLIOGRAFIA

- Adam A., *Marcel Proust*, tłum. A. Stepnowski, [w:] *Literatura francuska*, t. 2: *XIX i XX wiek*, red. A. Adam, G. Lermnier, É. Morot-Sir, Warszawa 1980.
- Błoński J., *Widzieć jasno w zachwyceniu. Szkic literacki o twórczości Prousta*, Kraków 1985.
- Buczyńska-Garewicz H., *Metafizyczne rozważania o czasie. Idea czasu w filozofii i literaturze*, Kraków 2003.
- Dobosiewicz I., „Każda z nich ma to, czego nie ma druga”: konstruowanie kobiecości i męskości w „Sezamie i liliach” Johna Ruskina, „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura” 2006, nr 13.
- Fazan K., *Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański, Leśmian, Kantor*, Kraków 2009.
- Filonowicz P., *Dochodzenie do dzieła. Proust czyta Ruskina*, „Fraza. Poezja, proza, esej” 2011, nr 4.

⁴⁵ Zob. J. Błoński, *Widzieć jasno w zachwyceniu. Szkic literacki o twórczości Prousta*, Kraków 1985, s. 118.

- Mazur T., *Między salonem a katedrą. Rzecz o pamięci u Prousta*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” t. 49, 2004, nr 1.
- Miller J.H., *Po co czytać literaturę?*, tłum. K. Hoffmann, „Przestrzenie Teorii” 2012, nr 17, <https://doi.org/10.14746/pt.2012.17.12>.
- Morawiec E., *Refleksje nad pojęciem nowoczesności*, [w:] *Filozofia wobec tajemnic religijnych*, red. J. Sochoń, A. Wierciński, Warszawa 2005, *Studia z Filozofii Boga, Religii i Człowieka*, t. 3.
- Ortega y Gasset J., *Proust impresjonizm*, tłum. J. Błoński, [w:] *Proust w oczach krytyki światowej*, wybór, red. i przedm. J. Błoński, Warszawa 1970.
- Painter G.D., *Marcel Proust. Biografia*, t. 1–2, tłum. A. Frybesowa, Warszawa 1972.
- Proust M., *John Ruskin*, tłum. J. Margański, „Literatura na Świecie” 1998, nr 1–2.
- Proust M., *Pamięć i intelekt*, red. i tłum. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1998, nr 1–2.
- Proust M., *Pamięć i styl*, wybór, oprac. i wstęp M.P. Markowski, tłum. M. Bieńczyk, J. Margański, M.P. Markowski, Kraków 2000.
- Proust M., *W stronę Swanna*, tłum. T. Boy-Żeleński, [w:] M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 1, Warszawa 1979, *Złota Kolekcja PIW*.
- Proust M., *W cieniu zakwitających dziewcząt*, tłum. T. Boy-Żeleński, [w:] M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 1, Warszawa 1979, *Złota Kolekcja PIW*.
- Proust M., *Czas odnaleziony*, tłum. J. Rogoziński, [w:] M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 3, Warszawa 1979, *Złota Kolekcja PIW*.
- Ricoeur P., *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Kraków 2007.
- Różanowski R., *Walter Benjamin, Marcel Proust i estetyka wspomnienia*, „Parergon. Pismo naukowo-artystyczne” 2002/2003, nr 2.
- Ruskin J., *La Bible d'Amiens*, trad., notes et préface par M. Proust, Paris 1904, Gallica – BnF, [on-line:] <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k80148w.r=.langEN> (dostęp: 14 VII 2020).
- Ruskin J., *Niewinne oko. Szkice o sztuce*, wybór i tłum. J. Szczuka, Gdańsk 2011.
- Ruskin J., *Praeterita*, tłum. J. Szczuka, „Kresy. Kwartalnik literacki” 2000, nr 44.
- Ruskin J., *Sésame et les Lys*, trad., notes et préface par M. Proust, Paris 1906, Gallica – BnF, [on-line:] <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k962762.r=.langEN> (dostęp: 14 VII 2020).
- Srebrny S., *Wstęp*, [w:] Sofokles, *Antyгона; Król Edyp; Elektra*, tłum. K. Morawski, Wrocław 2004.
- Ulita M., *John Ruskin, myśliciel zapomniany?*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny” t. 5, 2008.
- White E., *Proust*, tłum. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1999, nr 7–8.

STRESZCZENIE

W artykule zaprezentowano koncepcję sztuki Johna Ruskina (1819–1900), w tle rozważania estetyczne Marcela Prousta czerpiącego od Anglika inspirację w zakresie genezy sztuki oraz etosu artysty. Koncepcja sztuki Ruskina wyrasta z dwóch źródeł – fascynacji przyrodą i podziwu dla Boga. Łączy realizm i intelektualizm. Percypowane piękno (*typical beauty*) dotyczy konkretnego, pozornie błahego przedmiotu. Jednak rzecz zawiera w sobie prawa całości stworzenia (teofania). Postrzeżenie autentycznego piękna jest związane z rozpoznaniem w przedmiocie idei stwórczych Boga. Etos artysty sprowadza się do daru i wysiłku uważnego przyglądania się rzeczywistości. Proces twórczy jest istotowo związany z kontemplacją i domaga się trudu przetransponowania przeżytego piękna w dzieło sztuki (*vital beauty*). Ideałem artysty jest średniowieczny budowniczy gotyckich katedr, wbrew renesansowej czy romantycznej koncepcji.

SŁOWA KLUCZOWE: John Ruskin, Marcel Proust, realizm, intelektualizm, proces twórczy, artysta, piękno, teofania

SUMMARY**John Ruskin's concept of art versus Marcel Proust's theory of aesthetics**

The article presents the concept of John Ruskin's art (1819–1900); in the background, the aesthetic considerations of Marcel Proust who draws inspiration from the Englishman in the genesis of art and the ethos of the artist. The concept of Ruskin's art arises from two sources – a fascination with nature and an admiration for God; it combines realism and intellectualism. Perceived beauty (*typical beauty*) concerns a specific, seemingly trivial object. However, the object includes principles of the whole of Creation (theophany). The perception of authentic beauty is related to the recognition of God's creative ideas in the object. The artist's ethos rests on the talent for and effort put into carefully observing reality. The creative process is essentially connected with contemplation and necessitates an effort to transpose the experienced beauty into the art piece (*vital beauty*). The ideal artist is the medieval builder of gothic cathedrals, as opposed to the renaissance or romantic concept.

KEYWORDS: John Ruskin, Marcel Proust, realism, intellectualism, creative process, artist, beauty, theophany

O AUTORCE

Agnieszka Gralewicz  – absolwentka filozofii (dyplom z wyróżnieniem) i prawa na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, doktorantka w Instytucie Filozofii Wydziału Filozofii Chrześcijańskiej

UKSW, gościnnie Instytutu Filozofii Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Jagiellońskiego (2017–2018) oraz Wydziału Filozoficznego Instytutu Katolickiego w Paryżu (2018). Autorka publikacji naukowych z zakresu filozofii polityki (Arystoteles, Hobbes, Monteskiusz) oraz filozofii kultury (Proust, Kantor, Eliot, Houellebecq).

Piotr Mróz

Duch jest wolnością i tym, co romantyczne. Namysł nad kulturą epoki XIX stulecia

Beata Szymańska

Parerga i paralipomena: Artura Schopenhauera myśli o kulturze

Olgierd Miedzybłocki

Goethe – jedność z chaosu

Kacper Kutrzeba

Literatura, *Bildung*, wyobraźnia. Kilka krótkich uwag o literaturze epoki nowoczesnej

Piotr Mróz, Jędrzej Skibowski

(O)powieść romantyczna

Piotr Mróz, Jędrzej Skibowski

Z wybranych teorii powieści pierwszych dekad romantyzmu

Remigiusz Król

Materialistyczna koncepcja alienacji i jej posthegłowska dialektyka

Jowita Guja

Dziewiętnastowieczny ateizm filozoficzny

Paulina Tendera

Filozofia kultury Georga W.F. Hegla na podstawie wybranych fragmentów *Encyklopedii nauk filozoficznych* oraz *Wykładów z filozofii dziejów*

Leszek Augustyn

Dostojewski i sprzeczności XIX wieku

Michał Bohun

Przeciw kulturze. Spory z kulturą i o kulturę w myśli rosyjskiej XIX wieku

Piotr Mróz

Epoka zmierza ku końcowi – poza romantyzmem

Alicja Kowalczevska

Jednostka wyzwolona, zło i niewinność – Maldoror Lautréamonta

Stanisław Łojek

Wizja kultury w *Narodziinach tragedii* Nietzschego

Krzysztof Pilarczyk, Gideon Kouts

Od emancypacji do autoemancypacji Żydów. Zarys historyczno-kulturowy

Anna Tomaszewska

Koncepcja wiary Johna Henry'ego Newmana jako przykład dziewiętnastowiecznej krytyki oświeceniowego racjonalizmu

Maria Flis

Kultura a tożsamość ludzkiej natury

Krzysztof Matuszewski

Guyau – witalizm u źródeł etyki

Bartłomiej Dobroczyński

Carl Gustav Carus (1789–1869) – skazany na zapomnienie prekursor psychologii nieświadomości

Radosław Stupak

Paradoks Wundta. Szkic o filozofii i psychologii twórcy pierwszego laboratorium psychologii eksperymentalnej

Anna Małecka

Starzejące się szaty kultury. Koncepcja Thomasa Carlyle'a na tle tradycji i epoki

Joanna Hańderek

Marysia – czyli słów kilka o rozumieniu kobiet i kobiecości w XIX wieku

Agnieszka Gralewicz

Koncepcja sztuki Johna Ruskina wobec rozważań estetycznych Marcela Prousta

ISBN 978-83-8138-134-5



9 788381 381345



<https://akademicka.pl/>