

## „Ideał w sztuce” w koncepcjach dziewiętnastowiecznych myślicieli (J. Ruskin, H. Taine)

### I

Koncepcja *ut pictura poesis* oraz pokrewne jej idee należą do najgłębiej zakorzenionych w świadomości odbiorców sztuki i literatury sposobów postrzegania ekspresji artystycznej. Osiemnastowieczne zachwianie zaufania do tej teorii<sup>1</sup> sprawia, że w następnym stuleciu powszechne staje się ujmowanie związków literatury i sztuki w kategoriach „korespondencji”<sup>2</sup>. Ślady relacyjnego widzenia poszczególnych gałęzi sztuki dostrzec można również w dziewiętnastowiecznych teoriach, w myśl których literatura i inne formy wyrazu konfrontowane są jako równorzędne lub odpowiadające sobie narzędzia ukazywania (lub poszukiwania) estetycznego i etycznego piękna. Co szczególne, odniesienia do literatury – nie tylko o charakterze cytatu lub aluzji do

---

<sup>1</sup> Por. J.D. Hunt, ‘*Ut pictura poesis*’, *the picturesque, and John Ruskin*, MLN vol. 93, no. 5, *Comparative Literature* (Dec. 1978), s. 806, <http://www.jstor.org/stable/2906444>, dostęp 31.08.2013.

<sup>2</sup> Na ten temat zob. m.in. É. Souriau, *La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée*, Paris 1947; J. Starzyński, *O romantycznej syntezie sztuk: Delacroix, Chopin, Baudelaire*, Warszawa 1965; H. Markiewicz, *Ut pictura poësis... Dzieje toposu i problemu*, w: *Tessera. Sztuka jako przedmiot badań*, red. J. Białostocki i in., Kraków 1981; E. Caramaschi, *Arts visuels et littérature. De Stendhal à l'Impressionisme*, Fasano-Paris 1985; N.R. Schweizer, *Tradycyjna pozycja 'ut pictura poesis'*, przeł. I. Fessel, w: *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, Gdańsk 2006, s. 111–138; I. Woronow, *Romantyczna idea korespondencji sztuk – Stendhal, Hoffmann, Baudelaire, Norwid*, Kraków 2008, s. 7–78.

scen kontemplacji konkretnego artefaktu, ale dotyczące technik i sposobów wyrażania idei – odnaleźć można zarówno w teoretycznych wypowiedziach literatów na temat sztuki jako terytorium współistnienia w jednym przedmiocie porządków materialnego i idealnego<sup>3</sup>, jak w poświęconych tej problematyce rozważaniach malarzy, krytyków i filozofów. Zjawisko to można analizować, sięgając między innymi do rzadko konfrontowanych ze sobą wypowiedzi myślicieli<sup>4</sup>, których tradycyjnie postrzega się jako nieco przebrzmiałych prekursorów nowoczesnej krytyki sztuki, Johna Ruskina (1819–1900) i jego krytycznego komentatora<sup>5</sup>, Hipolita Taine’a (1828–1893)<sup>6</sup>.

## II

W połowie lat czterdziestych XIX wieku Ruskin, podejmując rozważania na temat *greatness in art*<sup>7</sup>, stwierdza, że sztuka to język, którego opanowanie jest – mimo wszystko – możliwe, aczkolwiek nie gwarantuje wielkości idei, które za pomocą tego kodu zostaną wyrażone. W teorii Ruskina – autora, który karierę krytyczną rozpoczął od *Essay on Literature* (1836) – terminy „wiersz” i „obraz” stają się syno-

<sup>3</sup> Por. W. Stróżewski, *Trzy wymiary dzieła sztuki*, w: *idem, Wokół piękna*, Kraków 2002, s. 10.

<sup>4</sup> Termin ten wydaje się odpowiedniejszy niż określenie „filozof” w stosunku do obydwu wspomnianych postaci. Ani Taine, ani Ruskin nie stworzyli spójnego i jednorodnego systemu myślowego, pisma obydwu pełne są wewnętrznych sprzeczności i nie podporządkowują się jednoznacznym kryteriom formalnym i gatunkowym dyskursu filozoficznego.

<sup>5</sup> Por. H. Taine, *Notes sur l'Angleterre*, Hachette, Paris 1895, s. 350–361.

<sup>6</sup> Por. A.L. Lepschy, *Ruskin and Taine: Observing Tintoretto*, w: *Ruskin, Venice and Nineteenth-Century Cultural Travel*, red. K. Hanley, E. Sdegno, Libreria Editrice Cafoscari, Venezia 2010, s. 41. Zob. także: A.L. Lepschy, *Taine and Venetian Painting*, „Saggi e memorie di storia dell'arte” 5 (1967), s. 145–154; A.L. Lepschy, *Davanti a Tintoretto: una storia del gusto attraverso i secoli*, Marsilio, Venezia 1998; M. Wolfenstein, *The Social Background of Taine's Philosophy of Art*, „Journal of the History of Ideas”, vol. 5, no. 3 (Jun., 1944), s. 348–349; <http://www.jstor.org/stable/2707354>, dostęp 31.08.2013.

<sup>7</sup> Por. J. Ruskin, *Modern Painters*, t. 1, w: *idem, The Works. Library Edition* (WLE) vol. 3, red. E.T. Cook, A. Wedderburn, Georg Allen, Longmans, Green and Co, London–New York 1903, s. 87. Cytaty i odniesienia, o ile nie wskazano inaczej, pochodzą ze zdigitalizowanej edycji dzieł Ruskina z lat 1903–1912 (oznaczanej dalej WLE i numerem tomu), udostępnionej na stronach Ruskin Library and Research Centre, Lancaster University (UK), pod adresem: <http://www.lancs.ac.uk/users/ruskinlib/Pages/Works.html>, dostęp 1.08.2013.

nimami, pod warunkiem, że odnoszą się do dzieł o znaczącej wartości artystycznej<sup>8</sup>. Piękno poezji wiąże Ruskin z ekspresją językową, obejmującą również warstwę eufoniczną, natomiast „poetyckość” obrazu rozumie jako stopień jego oryginalności, niezależność proponowanej przez artystę interpretacji rzeczywistości<sup>9</sup>. Zasada oddziaływania sztuki jest, zdaniem Ruskina, identyczna z zasadą oddziaływania poezji. Opiera się na właściwym doborze technicznych środków ekspresji, takich jak *rytm*, *melodia*, *precyzja i siła* w sferze słowa, a umiejętność wiernego odzwierciedlenia rzeczywistości w dziedzinie malarstwa. O ile Ruskin w miarę precyzyjnie nazywa środki prozodyczne, jakimi posługuje się literatura, o tyle w odniesieniu do malarstwa posługuje się omówieniami (*technicalities, difficulties, and particular ends*<sup>10</sup>), unikając terminów, które stanowiłyby ekwiwalentne dla literackich określenia tworzywa sztuk plastycznych, jak linia, kolor, światło (im poświęcił osobny cykl wykładów w latach siedemdziesiątych XIX wieku<sup>11</sup>).

Podobnie jak u Platona<sup>12</sup>, w koncepcji Ruskina piękno przedstawienia nie jest skutkiem naśladowania natury tożsamego z jej biernym kopiowaniem<sup>13</sup>, chociaż *prawda natury* to dla myśliciela potwierdzenie *moralnej stabilności świata*<sup>14</sup>. Ruskin ma świadomość, że dzieło sztuki jest *urzeczywistnieniem (...) widzenia* danego fragmentu rzeczywistości przez malarza, nie zaś jego *dokładnym „odbiciem”*<sup>15</sup>. Kwestia interpretacji zasady *mimesis*, podobnie jak problem parenetyczności dzieła artystycznego oraz zagadnienie *delectatio*<sup>16</sup>, nie stanowią jednak

<sup>8</sup> Por. J. Ruskin, *Modern Painters*, WLE 3, t. 1, s. 88.

<sup>9</sup> Por. *ibidem*, s. 89–90.

<sup>10</sup> Por. *ibidem*, s. 87–88.

<sup>11</sup> Zob. J. Ruskin, *Lectures on Art*, WLE 20, s. 5–179.

<sup>12</sup> Anthony O’Hear dowodzi, że jest to podobieństwo częściowe, gdyż estetyka Ruskina ogranicza się do „piękna tego świata” w jego materialnych objawach; por. A. O’Hear, *Ruskin and the distinction between Aesthesis and Theoria: The Meaning of Ruskin’s Theoretic Faculty*. „The Fortnightly Review” (21 April 2011) <http://fortnightlyreview.co.uk/2011/04/ruskin-crown/>, dostęp 12.08.2013.

<sup>13</sup> Por. W. Tatarkiewicz, *Dzieje pojęcia mimesis*, w: *idem, Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2005, s. 322–323.

<sup>14</sup> Por. R. Kasperowicz, *Figury zbawienia. Idea religii sztuki w wybranych koncepcjach artystycznych XIX wieku*, Lublin 2010, s. 83.

<sup>15</sup> Por. W. Stróżewski, *Mimesis i methesis*, w: *idem, Wokół piękna*, s. 76. Tradycyjna metafora sztuki jako „zwierciadła natury” jednak często powraca w refleksji Ruskina; por. J.D. Hunt, *‘Ut pictura poesis’...*, s. 811–812.

<sup>16</sup> Por. J. Ruskin, *Modern Painters*, WLE 3, t. 1, s. 92.

głównego przedmiotu zainteresowania Ruskina, zadającego pytanie o wielkość sztuki. Zgodnie z Platońskim założeniem, że *rzecz wykonywana pięknie jest piękna, a wykonywana źle jest zła*<sup>17</sup>, Ruskin ceni rzemieślniczą biegłość artysty, ale nie traktuje technicznej doskonałości jako jedyne kryterium oceny dzieła i jego twórcy. Język sztuki można opanować<sup>18</sup>, przyznaje Ruskin, ale ciężka praca nad jego przyswojeniem nie wystarczy, by powstała wysoka literatura, malarstwo czy muzyka<sup>19</sup>. O wartości dzieła sztuki decyduje jego przesłanie (*what is represented and said*<sup>20</sup>), nie sposób przekazu.

Traktując malarstwo i literaturę jako niemal ekwiwalentne dziedziny ekspresji, Ruskin chętnie posługuje się wyobrażeniami o tematyce literackiej, ilustrując problemy istotne dla sztuk wizualnych<sup>21</sup>. Zwraca przy tym uwagę na wartość pierwiastka poetyckiego (czyli wyobraźni, *imagination*) w sztuce, dzięki któremu wzrasta siła oddziaływania obrazu na odbiorcę. To dzięki wyobraźni możliwa jest, jego zdaniem, recepcja piękna jako śladu lub odbicia transcendentnego ideału w przedmiocie materialnym<sup>22</sup>. Proza okazuje się odpowiednikiem malarstwa „narracyjnego”, poezja – natchnionego<sup>23</sup>, które Ruskin chętniej nazywa „wysokim” lub pięknym, bo powstającym z wyobraźni i wynikającym z *inwencji* (*invention*). Inwencja – według definicji Ruskina wynikająca z miłości potrzeba *namiętnego odkrywania* (*passionate finding*)<sup>24</sup> – czyli zdolność tworzenia – to w teorii krytyka najistotniejszy talent człowieka, stanowiący o tym, czy podejmowane działania zyskają rangę *poesis*<sup>25</sup>, kreacji, czy pozostaną na poziomie rzemiosła (*τέχνη* – *téchne*).

<sup>17</sup> Platon, *Uczta*, przeł. i oprac. W. Witwicki, Warszawa 1957, s. 73.

<sup>18</sup> Por. J. Ruskin, *Modern Painters*, WLE 3, st. 1, s. 87.

<sup>19</sup> Por. J. Ruskin, *Lectures on Art*, WLE 20, s. 96–97.

<sup>20</sup> Por. J. Ruskin, *Modern Painters*, WLE 3, t. 1, s. 88.

<sup>21</sup> Por. J. Ruskin, *Modern Painters*, WLE 5, t. 3, s. 64 [w przekładzie polskim: J. Ruskin, *Niewinne oko*, przeł. J. Szczuka, wstęp R. Kasperowicz, Gdańsk 2011, s. 140; dalej jako J. Ruskin, NO].

<sup>22</sup> Por. J. Ruskin, *Modern Painters*, WLE 4, t. 2, s. 209. Wyobraźnia jest środkiem, dzięki któremu rzeczywistość zyskuje nową jakość w artystycznej interpretacji; por. D. Donoghue, *Speaking of Beauty*, Yale UP, New Haven & London 2003, s. 161.

<sup>23</sup> Por. J. Ruskin, *Modern Painters*, WLE 5, t. 3, s. 64–65 [J. Ruskin, NO, s. 140].

<sup>24</sup> Por. J. Ruskin, *Modern Painters*, WLE 7, t. 5, s. 215 [J. Ruskin, NO, s. 158].

<sup>25</sup> Por. *ibidem*, s. 210 [J. Ruskin, NO, s. 153].

W Ruskinowskiej koncepcji piękna jest także miejsce na brzydotę (w sensie estetycznym i moralnym)<sup>26</sup>, zgodnie z wzorcem współistnienia tego, co wzniosłe, i tego, co niskie, usankcjonowanym w literaturze autorytetem Shakespeare’a, a w malarstwie – Tintoretta, genialnie łamiących klasyczne reguły<sup>27</sup>. Aby w pełni i zgodnie z prawdą ujawnić się, piękno wymaga konfrontacji z *czymś pośledniejszym*<sup>28</sup>. Z tego samego powodu przedmiotem sztuki może być zło, przez wybitnego twórcę przekształcane w dobro<sup>29</sup> (jako doskonałe wyobrażenie zła). Współwystępowanie postaci szpetnych i urodziwych także na płótnach Veronesa i w dramatach Shakespeare’a<sup>30</sup> stanowi dla Ruskina dowód świadomości autorów ponadprzeciętnych, że nadmierna idealizacja owocuje w sztuce fałszem<sup>31</sup>, i, w konsekwencji, powoduje utratę harmonii, która jest zasadą piękna. Wielkim artystą jest w teorii Ruskina ten, kto – nawet wbrew obowiązującym konwencjom estetycznym – potrafi za pomocą środków właściwych dla danej dziedziny sztuki wyrazić poruszające go idee<sup>32</sup>: *He is the greatest artist who has embodied, in the sum of his works, the greatest number of the greatest ideas*<sup>33</sup>. Przymiotem, jaki gwarantuje twórcom moc przekazywania myśli poruszających umysł i emocje odbiorcy, jest umiejętność zdystansowanego oglądu i jednoczesnej interpretacji rzeczywistości<sup>34</sup>. Obdarzonego taką zdolnością artystę – niezależnie czy tworzy poezję, czy malarstwo<sup>35</sup> – proponuje Ruskin nazywać „poetą” (*poet*), podczas gdy tego, kto jedynie

<sup>26</sup> *In order to the pursuit of this beauty rightly, our great painter must not shrink in a timid way from any form of vice or ugliness.* J. Ruskin, *Modern Painters*, WLE 4, t. 2, s. 388 [Co więcej, aby właściwie zmierzać do osiągnięcia piękna, nasz wielki malarz nie może z powodu nieśmiałości cofnąć się przed żadną formą występku lub brzydoty.] J. Ruskin, *NO*, s. 120–121].

<sup>27</sup> Por. J. Ruskin, *The Stones of Venice*, WLE 11, t. 3, s. 118.

<sup>28</sup> Por. J. Ruskin, *Modern Painters*, WLE 5, t. 3, s. 55, 57 [J. Ruskin, *NO*, s. 132–133].

<sup>29</sup> Ten charakterystyczny dla Ruskina paradoks przywołuje Ryszard Kasperowicz; por. R. Kasperowicz, *Figury zbawienia...*, Lublin 2010, s. 83.

<sup>30</sup> Por. J. Ruskin, *Modern Painters*, WLE 5, t. 3, s. 57 [J. Ruskin, *NO*, s. 133].

<sup>31</sup> Por. *ibidem*, s. 58. [J. Ruskin, *NO*, s. 134].

<sup>32</sup> Por. J. Ruskin, *Modern Painters*, WLE 3, t. 1, s. 89 [J. Ruskin, *NO*, s. 112].

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 92.

<sup>34</sup> *Cool, and strong-willed – moveless in observant soul.* J. Ruskin, *Modern Painters*, WLE 4, t. 2, s. 388. [Chłodni i pełni silnej woli – wasza uważna dusza powinna pozostać nieporuszona.] J. Ruskin, *NO*, s. 121].

<sup>35</sup> John D. Hunt uważa, że stałe przekonanie Ruskina o wartości związku słowa i obrazu determinuje jego sposób rozumienia wyobraźni; por. J.D. Hunt, *‘Ut pictura poesis’...*, s. 801–802.

opanał techniki poetyckie, określa mianem *versifier*, malarzem (*painter*) zaś tego, kto za pomocą środków malarskich doskonale naśladuje rzeczywistość<sup>36</sup>. *A poet, or creator, is therefore a person who puts things together, not as a watchmaker steel, or a shoemaker leather, but who puts life into them*<sup>37</sup>, wyjaśni później krytyk. Zgodnie ze źródłosłowem terminu *poiesis*, uprawianie poezji jest w koncepcji Ruskina synonimem wszelkiego działania twórczego, wymagającego zaangażowania woli i intelektu, nie tylko sprawności manualnej lub lingwistycznej.

W latach siedemdziesiątych Ruskin zwraca uwagę na fakt, że rezultat mechanicznego odzwierciedlenia rzeczywistości za pomocą fotografii lub techniki odlewniczej nie może pretendować do rangi sztuki<sup>38</sup>. Niedoskonałe nawet działanie ludzkiej ręki okazuje się niezastąpione<sup>39</sup>, gdy chodzi o wyrażanie myśli, które dla Ruskina stanowi istotę sztuki. Nawet przyjemność związana z jej recepcją, a wynikająca z oddziaływania dzieła na poszczególne zmysły, jest przede wszystkim doznaniem intelektualnym<sup>40</sup>. W świetle koncepcji Ruskina najwyższą wartość ma sztuka, która dostarcza odbiorcy nie tyle bodźców emocjonalnych, ile idei: *the art is greatest which conveys to the mind of spectator, by any means whatsoever, the greatest number of the greatest ideas*<sup>41</sup>. Podobnie rzecz ma się z literaturą. W połowie lat sześćdziesiątych Ruskin zastanawia się nad fenomenem dzieła wartego czytania, rozróżniając przypominające miłą pogawędkę towarzyską *dobrze książki chwili* (*the good book of the hour*) i *dobrze książki wszech czasów* (*the good book of all time*), które stanowią nietracący aktualności przekaz intelektualny i wynikają z natchnienia<sup>42</sup>. W koncepcji Ruskina twórczość literacka nabiera sensu, gdy podejmuje tematykę wysoką i staje się nośnikiem treści kształtujących ludzki charakter. Etyczne nacechowanie tekstu stanowi istotny dla Ruskina wyznacznik jego wartości. Wielkość literatury – podobnie jak sztuki – określa przede wszystkim poruszana problematyka. Innym probierzem wartości dzie-

<sup>36</sup> J. Ruskin, *Modern Painters*, WLE 3, t. 1, s. 88.

<sup>37</sup> J. Ruskin, *Modern Painters*, WLE 7, t. 5, s. 215. [Poeta albo twórca jest zatem osobą, która układa rzeczy w jedną całość, ale nie tak, jak zegarmistrz części metalowe ani tak jak szewc kawałki skóry; składa rzeczy tak, aby żyły. J. Ruskin, NO, s. 157].

<sup>38</sup> Por. J. Ruskin, *Lectures on Art*, WLE 20, s. 96.

<sup>39</sup> Por. J. Ruskin, *Modern Painters*, WLE 4, t. 2, s. 389 [J. Ruskin, NO, s. 122].

<sup>40</sup> Por. J. Ruskin, *Modern Painters*, WLE 3, t. 1, s. 91.

<sup>41</sup> Por. *ibidem*, s. 92.

<sup>42</sup> Por. J. Ruskin, *Sesame and Lilies*, WLE 18, s. 60–61.

ła jest stopień jego przyswajalności. Wybitny utwór literacki wymaga wielokrotnych odczytań, toteż badanie literatury (*study of books*) można traktować jako sztukę porównywalną z jej tworzeniem<sup>43</sup>. Uprawianie wysokiej literatury Ruskin uznaje za uprzywilejowany sposób poznania<sup>44</sup>, którego celem jest uwznioślanie wyobraźni, uwrażliwianie człowieka na to, co szlachetne, godne pożądania, podobnie jak celem wysokiej sztuki jest ‘wzmacnianie’ poczucia przyjemności<sup>45</sup>. Wyobraźnia natomiast zyskuje w teorii Ruskina wartość narzędzia poszukiwania i objaśniania prawdy<sup>46</sup>. Pozytywne doznanie zmysłowe związane z recepcją sztuki ma wywoływać wzniosłe przeżycia duchowe.

Z czasem Ruskin dochodzi do wniosku, że wielość idei, które zawarte są w sztuce i oddziałują na odbiorcę, zależy od liczby zaangażowanych w jej kreację ludzkich uzdolnień i postaw, takich jak wybory moralne i estetyczne, zdolność przeżywania i interpretacji, talent poetycki, inwencja twórcza i pamięć historyczna<sup>47</sup>. Komentowane przez krytyka dary i umiejętności odnoszą się zarówno do sfery twórczości plastycznej, jak literackiej, co po raz kolejny dowodzi przekonania Ruskina o równorzędności poszczególnych gałęzi sztuki i, pośrednio, o ich jedności. Lektura późniejszych prac Ruskina sugeruje, że stawianie znaku równości między literaturą a malarstwem wynika u niego również z potrzeby podniesienia malarstwa do rangi sztuki intelektualnej (a nie czysto estetycznej i emocjonalnej), jaką jest *per se* literatura, stanowiąca dla krytyka *the Kingdom of Thought, of Conception* (królestwo myśli, idei), gdzie stale toczy się proces *przekształcania przedmiotów idealnych siłą idei* – bez zaangażowania jakiegokolwiek *mechanicznej metody*<sup>48</sup>. W sztuce natomiast *przedmioty substancjalne* ulegają przemianom pod wpływem *siły substancjalnej*<sup>49</sup>. Literatura – jako posługująca się mniej materialnym niż sztuki wizualne tworzywem – wydaje się więc

---

<sup>43</sup> *If the author is worth anything, that you will not get at his meaning all at once; – nay, that at his whole meaning you will not for a long time arrive in any wise. Ibidem, s. 63–64.*

<sup>44</sup> Por. J. Ruskin, *The Eagle's Nest*, WLE 22, s. 126.

<sup>45</sup> Por. *ibidem*, s. 263.

<sup>46</sup> Por. D. Leon, *Ruskin. The Great Victorian*, Routledge & Kegan Paul Ltd, London 1949, s. 100.

<sup>47</sup> Por. J. Ruskin, *Modern Painters*, WLE 5, t. 3, s. 65–66 [J. Ruskin, *NO*, s. 140].

<sup>48</sup> *The modification of Ideal things by our ideal Power*, J. Ruskin, *The Eagle's Nest*, WLE 22, s. 125–126.

<sup>49</sup> *The modification of Substantial things by our Substantial Power. Ibidem, s. 125.*

bardziej intelektualna i ideowa od malarstwa, zaś inwencja nie podlega w niej takim ograniczeniom, jakim – z powodów technicznych – poddana jest w sztukach plastycznych.

### III

W cyklu wykładów głoszonych w paryskiej Akademii Sztuk Pięknych (*École des Beaux Arts*) od 1865 roku, włączonych później do tomu *Philosophie de l'art* (1881)<sup>50</sup>, Hipolit Taine redefiniuje pojęcie *ideału w sztuce*. Ten wzorzec zostaje określony w oderwaniu od tradycyjnego, intuicyjnego jego rozumienia<sup>51</sup> oraz uznany za *konstrukcję intelektualną, syntetyzującą w sobie główne cechy danego obiektu* i eksponującą, wedle zasady zbieżności efektów, jego zasadniczy przymiot<sup>52</sup>. Zgodnie z wyznawaną teorią *mimesis*<sup>53</sup>, Taine wyjaśnia, czym jest ideał, wychodząc od podstawowych ról dzieła sztuki, rozumianego jako system części, składających się na odzwierciedlającą wybrany fragment rzeczywistości całość<sup>54</sup>.

Podobnie jak Ruskin, mówiący o *powinnościach sztuki*, Taine akcentuje jej celowość:

*(...) l'oeuvre d'art a pour but de manifester quelque caractère essentiel ou saillant, plus complètement et plus clairement que ne font des objets réels. Pour cela l'artiste se forme l'idée de ce caractère, et, d'après son idée, il transforme l'objet réel. Cet objet ainsi transformé se trouve conforme à l'idée, en d'autres termes idéal. Ainsi, les choses passent du réel à l'idéal lorsque l'artiste les reproduit en les modifiant*

---

<sup>50</sup> Trwające niemal nieprzerwanie przez 20 lat wykłady, na których została oparta późniejsza publikacja całościowa (*Philosophie de l'art*), dotyczyły sztuki greckiej, włoskiej i niderlandzkiej oraz zagadnień teoretycznych. Ukazujące się kolejno szkice (*Philosophie de l'art; De l'idéal dans l'art; Philosophie de l'art en Italie; Philosophie de l'art dans les Pays-Bas, Philosophie de l'art en Grèce*) szybko znajdowały czytelników; por. P. Chmielowski, *Wstęp*, w: H. Taine, *Filozofia sztuki*, przeł. A. Sygietyński, Warszawa 1896, s. XVII.

<sup>51</sup> Por. H. Taine, *Philosophie de l'art*, Hachette, Paris 1885, t. 2, s. 257 [H. Taine, *Filozofia sztuki*, przeł. A. Sygietyński, Gdańsk 2010, s. 273; dalej jako H. Taine, *FS*].

<sup>52</sup> Por. T. Sobieraj, *Piękno scjentyistów. Auguste'a Comte'a i Hipolita Taine'a filozofie sztuki*, w: *Piękno wieku dziewiętnastego. Studia i szkice z historii literatury i estetyki*, red. E. Nowicka, Z. Przychodniak, Poznań 2008, s. 103.

<sup>53</sup> Por. S. Krzemięń-Ojak, *Taine*, Warszawa 1966, s. 82–86.

<sup>54</sup> Por. H. Taine, *Philosophie de l'art*, t. 2, s. 401 [H. Taine, *FS*, s. 334].



*d'après son idée, et il les modifie d'après son idée lorsque, concevant et dégageant en elles quelque caractère notable, il altère systématiquement les rapports naturels de leurs parties pour rendre ce caractère plus visible et plus dominateur*<sup>55</sup>.

Przekonanie o tym, że sztuka nie istnieje sama dla siebie, lecz powinna spełniać określoną funkcję (polegającą zasadniczo na unaocznianiu i propagowaniu pożądanej cechy estetycznej lub etycznej<sup>56</sup>), łączy teorie Ruskina i Taine'a. Jednak sposób pojmowania ideału przez Francuza zdecydowanie różni się od propozycji Ruskina. Nie zaskakuje to, gdy uwzględni się dystans, z jakim Taine traktował brytyjskiego myśliciela<sup>57</sup>. Celem proponowanego przez Taine'a sposobu oceny wartości artystycznej dzieł<sup>58</sup> nie jest stworzenie hierarchii jednoznacznie określającej, kto jest „lepszym malarzem, Rafael czy Rubens”, gdyż artefakty powstałe w różnych środowiskach i momentach dziejów mogą być, co prawda, porównywane pod względem zbieżności tematycznej, jednak każda z realizacji eksponuje inną *częstkę natury ludzkiej* (*quelque portion essentielle de la nature humaine*) lub inną *fazę rozwoju ludzkiego* (*quelque moment essentiel de développement humain*)<sup>59</sup>, w dodatku zgodnie z konwencjami epoki, w jakiej dana reprezentacja powstała. Zdaniem Taine'a, który swoją koncepcję wartościowania sztuki<sup>60</sup> wypracował, badając dzieje literatury oraz uczestnicząc – jeszcze w latach pięćdziesiątych XIX wieku – w paryskich kursach anatomii, botaniki i zoologii (poznał wówczas, między innymi, *Anatomie comparée*

<sup>55</sup> H. Taine, *Philosophie de l'art*, t. 2, s. 258, podkr. autora [...*zadaniem dzieła sztuki jest ujawnić jakąś cechę istotną lub wydatną dokładniej i jaśniej, niż przedstawia się ona w przedmiotach rzeczywistych. W tym celu artysta wytwarza w sobie ideę tej cechy i według tej idei przekształca przedmiot rzeczywisty. Przedmiot ten tak przekształcony staje się zgodny z ideą, innymi słowy – idealny. Tym sposobem rzeczy przechodzą od rzeczywistości do ideału, gdy artysta odtwarza je, modyfikując odpowiednio do swej idei, a modyfikuje je odpowiednio do swej idei, gdy rozumiejąc i wydostając z nich jakąś cechę ważną, zmienia systematycznie stosunki naturalne ich części, aby uczynić tę cechę widoczniejszą i bardziej panującą*. H. Taine, *FS*, s. 273].

<sup>56</sup> Por. T. Sobieraj, *Piękno scjentyistów...*, s. 100–101.

<sup>57</sup> Por. A.L. Lepschy, *Ruskin and Taine...*, s. 41–42; S. Morawski, *Problem wartości i kryteriów w estetyce H. Taine'a*, „*Studia Filozoficzne*” 1962, nr 2(29), s. 7–8. Zob też: H. Taine, *Notes sur l'Angleterre*, s. 352; 350–361.

<sup>58</sup> Przez Stefana Morawskiego uznawany za jedną z *najsміelszych i najbardziej znaczących prób ustalenia kryteriów oceny [sztuki – OP] w w. XIX*. S. Morawski, *Problem wartości...*, s. 24.

<sup>59</sup> Por. H. Taine, *Philosophie de l'art*, t. 2, s. 267–268 [H. Taine, *FS*, s. 277].

<sup>60</sup> Por. S. Morawski, *Problem wartości...*, s. 4.

Cuviera)<sup>61</sup>, dzieło należy oceniać zgodnie z paradygmatem nauk przyrodniczych<sup>62</sup>, biorąc pod uwagę *prawidła ogólne* (*règles communes*), rządzące twórczością jednostek i całych okresów historycznych. Zasady ogólne odkryć można, analizując pojedyncze realizacje oraz zewnętrzne i wewnętrzne motywacje ich twórców<sup>63</sup>.

Droga powstawania ideału przyjmuje u Taine'a kierunek odwrotny niż u Ruskina, prowadzi bowiem nie od istniejącej poza człowiekiem, transcendentnej idei do jej artystycznego przetworzenia, ale od obiektu istniejącego w rzeczywistości do jego twórczej modyfikacji. *À la fin les doigts de l'homme impriment dans l'airain et dans le marbre la forme immortelle*<sup>64</sup>, podsumowuje Taine rozważania wymierzone przeciwko koncepcji sztuki głoszonej przez Victora Cousina i jego uczniów<sup>65</sup>. Idea jest wytworem pracy umysłu i wyobraźni artysty, który na podstawie widomej cechy przedmiotu rzeczywistego konstruuje jej wersję doskonalszą (idealną, według nomenklatury Taine'a). Cecha ta powinna być *możliwie najbardziej znaczna i możliwie najbardziej przeważająca* (*le plus notable possible et le plus dominateur possible*)<sup>66</sup>. Idea nie jest więc dana, jak u Ruskina, na drodze natchnienia, ale wypracowana przez artystę. Twórca decyduje, jaki przyjmie kształt<sup>67</sup>, toteż ideał artystyczny jest *par excellence* subiektywny, mimo że zainteresowania artystów obejmują niezmiennie od wieków wątki.

Swoją koncepcję Taine ilustruje, zaczynając od przykładów literackich, uznaje bowiem, że malarstwo i literatura – jako sztuki mimetyczne – dążą do podobnego celu, którym jest *uwydatnienie jakiejś cechy ważnej* (*rendre dominateur quelque caractère notable*)<sup>68</sup>, a ich owocem są *dzieła odpowiadające przedmiotom rzeczywistym* (*des oeuvres correspondantes*

<sup>61</sup> Por. A.L. Lepschy, *Ruskin and Taine...*, s. 47; por. też: T. Sobieraj, *Piękno scjentystów...*, s. 102–103.

<sup>62</sup> Por. H. Taine, *Philosophie de l'art*, t. 2, s. 275–276 [H. Taine, *FS*, s. 281–282]. Por. M. Wolfenstein, *The Social...*, s. 339–340, a także M. Werner, *Teoriopoznawcze i metodologiczne podstawy teorii sztuki Hipolita Taine'a*, „Filo-Sofija” nr 1(6), 2006, s. 228.

<sup>63</sup> Por. H. Taine, *Philosophie de l'art*, t. 2, s. 271–272 [H. Taine, *FS*, s. 278–279].

<sup>64</sup> H. Taine, *Philosophie de l'art*, t. 2, s. 404 [Na koniec palce człowieka odciskają w spiziu i w marmurze formę nieśmiertelną. H. Taine, *FS*, s. 335].

<sup>65</sup> Por. M. Wolfenstein, *The Social...*, s. 336.

<sup>66</sup> H. Taine, *Philosophie de l'art*, t. 2, s. 273 [H. Taine, *FS*, s. 279].

<sup>67</sup> Por. *ibidem*, s. 260 [H. Taine, *FS*, s. 274].

<sup>68</sup> *Ibidem*, s. 274 [H. Taine, *FS*, s. 279].

*aux objets réels*)<sup>69</sup>. Dzieła te uznaje Taine za równorzędne, niezależnie od formy ekspresji, „twory idealne” (*des créatures idéales*)<sup>70</sup>, z tym, że przedmiotem zainteresowania literatury jest człowiek jako istota moralna<sup>71</sup> (a nie tylko piękna zewnątrz). Jest to zgodne z typową dla myśliciela skłonnością do osadzania spostrzeżeń na temat estetyki w kontekście społecznym<sup>72</sup>. Taine zwraca uwagę na różnorodność interpretacji tematów obiegowych, które proponują twórcy obdarzeni geniuszem, odczytujący je *poza konwenansem i poza tradycją* (*en dehors de la convention et de la tradition*), uznając, że *les amants, le père, l'avare, tous les grands types, peuvent donc toujours être renouvelés; ils l'ont été incessamment, ils le seront encore*<sup>73</sup>. Tego rodzaju wątków obficie dostarcza mitologia starożytna, stanowiąca źródło inspiracji literackiej i malarzkiej. W sztukach plastycznych, wśród wątków mitologicznych podejmowanych przez twórców tej rangi co Leonardo da Vinci, Michał Anioł i Correggio, w szczególny sposób „odnawialnym” i genialnie reinterpretowanym tematem okazuje się *Olimp pogański* (*l'Olympe païen*): *chaque peintre, en le transportant sur sa toile, y fait dominer un caractère jusqu'alors inaperçu*<sup>74</sup>, oznajmia Taine, porównując *Parnas* Rafaela z realizacjami Rubensa ukazującymi świat bogów antycznych. Natomiast spośród wątków chrześcijańskich jako wyróżniający się wielokierunkowością odczytań wskazuje temat Chrystusa zmartwychwstałego, opracowywany, między innymi, przez Veronesego i Rembrandta<sup>75</sup>.

Odwołując się do współczesnej komparatystyki literackiej, można by określić Taine'owski ideał jako bardziej powiązany ze sferą tematologii niż estetyki lub – jak chciałby Ruskin<sup>76</sup> – etyki. Kryterium tematologiczne

<sup>69</sup> Por. *ibidem*, s. 274 [H. Taine, *FS*, s. 280].

<sup>70</sup> Por. *ibidem*.

<sup>71</sup> Por. *ibidem*, s. 368 [H. Taine, *FS*, s. 320].

<sup>72</sup> Por. E. Mansfield, *The Victorian „Grand Siècle”: Ideology as Art History*, „Victorian Literature and Culture” vol. 28, no. 1 (2000), s. 135; <http://www.jstor.org/stable/25058495>, dostęp 31.08.2013.

<sup>73</sup> Por. H. Taine, *Philosophie de l'art*, t. 2, s. 261 [Kochankowie, ojciec, skąpiec, wszystkie wielkie typy mogą więc zawsze być odnawiane; były one odnawiane bezustannie, będą jeszcze. H. Taine, *FS*, s. 274].

<sup>74</sup> *Ibidem*, s. 264 [Każdy malarz, przynosząc go na swoje płótno, uwydatnia w nim cechę aż dotąd niedostrzeżoną. H. Taine, *FS*, s. 276].

<sup>75</sup> Por. *ibidem*, s. 261–264 [H. Taine, *FS*, s. 274–275].

<sup>76</sup> Por. M.H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytyczno-literacka*, przeł. M. B. Fedewicz, Gdańsk 2003, s. 252.

służy jednak Taine'owi do uporządkowania wątków, których klasyfikacja opiera się na ocenie *quasi-etycznej* (jako że sztuka w jego teorii jest formą ekspresji *człowieka moralnego*<sup>77</sup>, a nie tylko *zwierzęcia ludzkiego – l'animal humain*), nawiązującej do Arystotelesowskiego systemu podziału gatunków na „niskie” i „wysokie”. Zgodnie z założeniem równorzędności poezji i sztuki<sup>78</sup>, Taine przyjmuje, że eksponowane w sztuce *cechy idealne, korzystne (caractères bienfaisants)*, czyli *pomagające człowiekowi w działaniu i świadomości (caractères [...] qui aident l'homme dans l'action et la connaissance)*, lub *niekorzystne (malfaisants)*, powodujące osłabienie woli i hamujące rozwój intelektu<sup>79</sup>, odpowiadają wysokim i niskim charakterom literackim. W literaturze nowożytnej postaci (*personnages bornés, plats, sots, égoïstes, faibles et communs*) stanowią ucieleśnienie ludzi zwyczajnych<sup>80</sup>, zaś *typy potężne (types puissants)*, czyli spełniające czyny heroiczne<sup>81</sup>, i bohaterowie niekoniecznie *pozytywni* w sensie moralnym ukazują problem wewnętrznego rozdarcia człowieka, jego konfliktu ze światem, walki z namiętnościami<sup>82</sup>. W sztukach plastycznych poszukiwanie ideału polega na eksponowaniu tych cech, które składają się na to, co postrzegane jest jako *naturalne piękno*. Główną zasadą kreacji wydaje się w koncepcji Taine'a respektowanie kryterium harmonii i proporcji<sup>83</sup>, którego pominięcie daje możliwość odsłonięcia odwrotności piękna, stworzenia antyideału i jego wariantów, w zależności od stopnia natężenia cech korzystnych i niekorzystnych. Analiza zmian, jakim ulega postać ludzka w sztuce kolejnych epok, jej stopniowego szpetnienia lub idealizacji, pozwala formułować wnioski na temat

<sup>77</sup> Por. H. Taine, *Philosophie de l'art*, t. 2, s. 329 [H. Taine, *FS*, s. 303]. Na temat Taine'owskiej koncepcji sztuki jako wyrazu społeczeństwa zob. S. Krzemień-Ojak, *Taine*, Warszawa 1966, s. 76–82.

<sup>78</sup> Stanowiącym, jak wyjaśnia Morawski, swoistą interpretację Hegłowskiej wizji poezji jako *allegemeine Kunst*; por. S. Morawski, *Problem wartości...*, s. 15–18.

<sup>79</sup> Por. H. Taine, *Philosophie de l'art*, t. 2, s. 330 [H. Taine, *FS*, s. 304]. Taine proponuje następujące kryteria oceny dzieła sztuki: stopień *ważności* cechy (*importance*), jej *korzystności (bienfaisance)* i *zbieżności (convergence)*; por. H. Taine, *Philosophie de l'art*, t. 2, s. 275–404 [H. Taine, *FS*, s. 280–335]. Morawski uzupełnia tę listę o mniej precyzyjnie przez myśliciela definiowane, lecz znaczące dla jego koncepcji warunki: *oryginalność, sąd pokoleń, wyrażanie cech właściwych fazie danej epoki, preferencja cech dionizyjskich, abstrakcja konkretna w sensie głębszym*; por. S. Morawski, *Problem wartości...*, s. 8–12, 18–20.

<sup>80</sup> Por. H. Taine, *Philosophie de l'art*, t. 2, s. 336 [H. Taine, *FS*, s. 306].

<sup>81</sup> Por. *ibidem*, s. 338, 342 [H. Taine, *FS*, s. 307, 309].

<sup>82</sup> Por. *ibidem*, s. 338–341 [H. Taine, *FS*, s. 307–309].

<sup>83</sup> Por. *ibidem*, s. 346–350 [H. Taine, *FS*, s. 311–312].

kondycji człowieka w danym momencie historii i kierunków jej postrzegania w refleksji filozoficznej<sup>84</sup>. Taine zdecydowanie wyżej stawia malarstwo włoskiego renesansu, jako powstające w odpowiednich warunkach i ukazujące pełnię człowieczeństwa<sup>85</sup>, niż sztukę średniowieczną, którą uznaje za epatującą brzydotą. Jego stanowisko jest całkowicie różne od postawy Ruskina, przekonanego, że sztukę późnośredniowieczną znamionuje stopniowy regres związany z upadkiem życia religijnego i zmierzchem „prawdziwej”, nieskażonej rozwojem cywilizacji wiary w Boga<sup>86</sup>. Taine postrzega piękno w sposób antropocentryczny, Ruskin ocenia je w kontekście teozoficznym.

W kontrepifanicznej<sup>87</sup> w gruncie rzeczy koncepcji Taine’a, zbieżnej z Arystotelesowską teorią *mimesis*<sup>88</sup>, dzieło osiąga poziom idealny, jeśli uwydatnia w sposób pełny i skończony daną cechę – piękno, szlachetność lub inne przymioty człowieka nadające się do przetworzenia w sztuce, a występujące w rzeczywistości<sup>89</sup>. Zgodnie z przeświadczeniem, że piękno świata stanowi niedościgniony wzorzec dla sztuki<sup>90</sup>, hierarchia jej arcydzieł odpowiada hierarchii *potęg natury* (*les puissances*

<sup>84</sup> Por. *ibidem*, s. 351 [H. Taine, *FS*, s. 313]. Por. S. Krzemień-Ojak, *Taine*, s. 79.

<sup>85</sup> Por. *ibidem*, s. 317 [H. Taine, *FS*, s. 298].

<sup>86</sup> Taki pogląd znaleźć można, m.in., już w pierwszym tomie *Stones of Venice*; na ten temat zob.: O. Płaszczewska, *Przestrzenie komparatystyki – italianizm*, Kraków 2010, s. 270; E. Sdegno, *Ruskin and the Myth of Venice*, w: *Ruskin, Venice and Nineteenth-Century Cultural Travel*, s. XXXII–XLVIII. Piętnowany przez Ruskina, m.in. w pismach z ekonomii politycznej (jak *Unto this Last* lub *Fors Clavigera*), upadek sztuki to, jak zauważa Elisabeth Mansfield, również konsekwencja estetycznej i moralnej degeneracji społeczeństwa angielskiego, związanej z industrializacją. Por. E. Mansfield, *The Victorian...*, s. 135. Negatywną cechą samego renesansu jest natomiast – jak wskazuje Ryszard Kasperowicz – *pomieszczenie porządków: artystycznego i naukowego*; por. R. Kasperowicz, *Figury zbawienia...*, s. 214–215.

<sup>87</sup> Por. Ch. Taylor, *Wizje epoki postromantycznej*, przeł. A. Rostkowska, w: *idem, Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, tłumacze różni, Warszawa 2012, s. 795–796.

<sup>88</sup> Por. W. Tatariewicz, *Dzieje pojęcia mimesis*, s. 323. Stefan Morawski wskazuje, że Taine’owska definicja sztuki czerpie nie tylko z koncepcji Arystotelesa, ale również z teorii Spinozy i Hegla; por. S. Morawski, *Problem wartości...*, s. 12–13. Na temat teorii sztuki Taine’a zob. też A. Compagnon, *Taine: philosophie de l’art ou philosophie du musée?*, w: *Relire Taine. Louvre Conférences et Colloques*, Musée du Louvre et École Nationale Supérieure de Beaux-Arts, Paris 2001, s. 11–49.

<sup>89</sup> Por. H. Taine, *Philosophie de l’art*, t. 2, s. 401–402 [H. Taine, *FS*, s. 334].

<sup>90</sup> Przeświadczenie to zakwestionowane zostało przez Hegla (por. W. Stróżewski, *O pięknie*, w: *idem, Wokół piękna*, s. 171), jednak dla Ruskina i Taine’a nie traci aktualności.

*souveraines de la nature*, bliżej przez Taine'a niedefiniowanych), ponieważ ją z założenia naśladuje<sup>91</sup>.

Inaczej niż w koncepcjach Ruskina, wytwór ludzkiej ręki i umysłu stanowi najwyższy punkt skali wartości artystycznych, wskazanej przez Taine'a. W hierarchii tej nie ma wzmianki na temat „idei transcendentnej”<sup>92</sup> czy wynikowego powiązania jakości estetycznych z etycznymi<sup>93</sup>. Do ideału zbliża się dzieło twórczo modyfikujące zjawiska realne i odsłaniające prawdę o wewnętrznych mechanizmach rządzących naturą<sup>94</sup>. Umysł twórcy stanowi filtr, dzięki któremu dokonuje się transfer cech dodatnio bądź ujemnie wartościowanych ze świata rzeczywistego do świata idealnego (*du monde réel dans le monde idéal*)<sup>95</sup>, czyli w sferę skutków kreacji artystycznej.

#### IV

John Ruskin i Hipolit Taine, myśliciele o odmiennych upodobaniach estetycznych i poglądach na temat roli sztuki, wydają się hołdować tej samej zasadzie, którą wcześniej formułował Stendhal<sup>96</sup>. Podstawową wartością piękna jest jego „psycho-intelektualne nasycenie”; główną władzę umożliwiającą określenie, czym jest ideał w sztuce, stanowi rozum. Podstawą proponowanych przez obu autorów definicji ideału artystycznego nie jest, wbrew deklaracjom, obiektywna ocena wartości decydujących o uznaniu artefaktu za „prawdziwe” dzieło sztuki, lecz intuicyjne odczuwanie piękna i subiektywnie rozumiana wielkość tworzącego je artysty. Dla Ruskina i Taine'a, podobnie jak dla Stendhala posługującego się wieloznacznym pojęciem *l'esprit*, piękno nie jest

<sup>91</sup> Por. H. Taine, *Philosophie de l'art*, t. 2, s. 326 [H. Taine, *FS*, s. 302].

<sup>92</sup> Jak podkreśla Maria Werner, jednym z obiegowych postulatów Taine'a jest wyeliminowanie z nauki wszelkich pozostałości tradycyjnej metafizyki, która zawierałaby zdania niedające się doświadczalnie zweryfikować. Metafizykę zastępuje w myśli Taine'a psychologia; por. M. Werner, *Teoriopoznawcze...*, s. 223–224; 230.

<sup>93</sup> Por. D. Donoghue, *Speaking of Beauty...*, s. 152.

<sup>94</sup> Por. H. Taine, *Philosophie de l'art*, t. 2, s. 365 [H. Taine, *FS*, s. 319].

<sup>95</sup> Por. *ibidem*, s. 325 [H. Taine, *FS*, s. 301].

<sup>96</sup> Por. Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, Michel Lévy, Paris 1875, s. 266 [Stendhal, *Historia malarstwa we Włoszech* (1817), CXIX, w: *idem, Wybór pism różnych*, przeł. F. Śniatecka-Wowerowa, oprac. J. Guze, Warszawa 1965, s. 123].

możliwe w oderwaniu od trudno definiowalnego<sup>97</sup>, oznaczającego jakości „duchowe” i „racjonalne” pierwiastka intelektualnego. Bez tego pierwiastka niemożliwe byłoby funkcjonowanie w sztuce ważnej dla kultury XIX wieku formy symbolicznej<sup>98</sup> ani jej odbiór. To dzięki rozumowi istnieje *rzeczywistość nadrzędna, umożliwiająca przekład jednych treści na inne, na „ucieleśnianie” sensu w materii, wyrazu w kształcie (...)*, czyli, według określenia Władysława Stróżewskiego, *logos, który wyjaśnia fenomen „utrwalania” przedmiotów intencjonalnych (lub duchowych) w materii, a tym samym – tajemnice powstawania dzieł sztuki*<sup>99</sup>. W koncepcjach Ruskina i Taine’a, niezależnie od tego, czy postrzegane jako wynik natchnienia, czy jako skutek działania twórczej fantazji i zręczności ludzkiej ręki, dzieło jest przede wszystkim wynikiem wysiłku umysłowego, produktem psychiki i inteligencji człowieka. Sztuka stanowi dla nich jeden ze środków poznania, dzięki któremu *dotarcie do całości rzeczy*<sup>100</sup> okazuje się wykonalne.

Zastosowanie przez Taine’a (przyszłego twórcy *De l’intelligence*, 1870) metaforyki literackiej i odniesień do imaginarium literatury w wypowiedziach na temat ideału w sztuce można by potraktować jako element strategii retorycznej, w myśl której analogia staje się zasadą interpretacyjną, jednak obecność zbliżonych paralelizmów w refleksjach Ruskina, nie tylko krytyka i historyka sztuki, ale czynnego artysty, dowodzi, że zjawisko nie sytuuje się wyłącznie w sferze stylistyki. Za Stefanem Morawskim powtórzyć można, że obecne u Taine’a *pojęcie sztuki jako poezji i wzoru „abstrakcji konkretnej” w wydaniu głębszym*, podobnie jak Ruskinowskie utożsamienie „języka” obu dziedzin ekspresji, stanowi dziedzictwo romantycznej wizji sztuki<sup>101</sup>. Świadczy to o płynnym przenikaniu się sposobów rozumienia i definiowania ideału artystycznego także wśród myślicieli tradycyjnie postrzeganych

---

<sup>97</sup> Por. J.-Ch. Laveaux, *Nouveau dictionnaire de la langue française: où l’on trouve le recueil de tous les mots de la langue usuelle (...)*, Deterville, Paris 1828, s. 761–763; P. Larousse, *Nouveau dictionnaire de la langue française (...)*, Larousse et Boyer, Paris 1856 s. 208; *Dictionnaire du français*, Hachette, Paris 1987, s. 583–584; Z. Matkowski, S. Ciesielska-Borkowska, *Słownik encyklopedyczny francusko-polski i polsko francuski*, Księgarnia Polska B. Połonieckiego, Lwów i Warszawa 1928, cz. I, s. 317–318.

<sup>98</sup> Por. W. Stróżewski, *O formie*, w: *idem, Wokół piękna*, s. 56–59.

<sup>99</sup> Por. W. Stróżewski, *Mimesis...*, w: *idem, Wokół piękna*, s. 80.

<sup>100</sup> Por. T. Sobieraj, *Piękno scjentyistów...*, s. 106–107.

<sup>101</sup> Por. S. Morawski, *Problem wartości...*, s. 17.

jako przedstawiciele odległych szkół i prądów. Wspólnotę ideałów XIX wieku definiuje zarówno wiara we wzajemne powiązania sztuki słowa i obrazu, wyrażająca się, między innymi, powracaniem w filozofii sztuki *epistemicznych i (...) metodologicznych przesłanek myśli romantycznej*<sup>102</sup>, jak – przyswojona wraz z doktrynami oświecenia i ulegająca twórczym przekształceniom wraz z rozwojem nauk przyrodniczych w drugiej połowie stulecia – fascynacja życiem wewnętrznym człowieka i dynamiką procesów zachodzących w jego umyśle.

### Remarks on “the Ideal in Art” in some Conceptions of 19<sup>th</sup>-Century Thinkers (J. Ruskin, H. Taine)

Main purpose of the essay is the comparison of some reflections by John Ruskin (*Modern Painters, Lectures on Art, The Stones of Venice, Sesame and Lilies, The Eagle’s Nest*) and by Hippolyte Taine (*Philosophie de l’art, Notes sur l’Angleterre*). In Ruskin’s and Taine’s considerations literature and visual arts are treated as equivalent or corresponding tools of expressing and discovering the aesthetic and ethical beauty. Using literary metaphor and drawing on literary imagery in their statements about art appears to be not only a rhetorical strategy but also a proof of common ways of perceiving and defining the artistic ideal by entire generations of 19<sup>th</sup> century thinkers who, like Stendhal (*Histoire de la peinture en Italie*), searched for an intellectual element in beauty.

---

<sup>102</sup> Por. T. Sobieraj, *Piękno scjentystów...*, s. 96.