

Det sublime by the way

Om Ruskins kunslitteratur

HENNING GOLDBÆK

For den engelske kunstkritiker John Ruskin, der levede fra 1819 til 1900, var det en livslang erfaring, at himlen over den moderne verden blev stadig mørkere, og at dette mørke ligeledes indhyldede kunsten og gjorde kunstneren blind for klarhed og helhed. Dette synspunkt går igen i Ruskins store værker, ikke mindst i *Stones of Venice* fra 1850erne og i *Modern Painters*, skrevet mellem 1843-56. Her erklærer Ruskin, at hans samtidige, maleren Turner, er den første og største landskabsmaler, der findes. Og tekststykket, som skal danne baggrund for den følgende analyse, stammer fra *Modern Painters* og er en billedfortælling over Turners maleri „The Slave Ship“ (1840).

It is a sunset on the Atlantic, after prolonged storm; but the storm is partially lulled, and the torn and streaming rain-clouds are moving in scarlet lines to lose themselves in the hollow of the night. The whole surface of sea included in the picture is divided into two ridges of enormous swell, not high, nor local, but a low, broad heaving of the whole ocean, like the lifting of its bosom by deepdrawn breath after the torture of the storm. Between these two ridges the fire of the sunset falls along the trough of the sea, dyeing it with an awful but glorious light, the intense and lurid splendour which burns like gold, and bathes like blood. Along this fiery path and valley, the tossing waves by which the swell of the sea is restlessly divided, lift themselves in dark, indefinite, fantastic forms, each casting a faint and ghastly shadow behind it along the illumined

foam. They do not rise everywhere, but three or four together in wild groups, fitfully and furiously, as the under strength of the swell compels or permits them; leaving between them treacherous spaces of level and whirling water, now lighted with green and lamp-like fire, now flashing back the gold of the declining sun, now fearfully dyed from above with the indistinguishable images of the burning clouds, which fall upon them in flakes of crimson and scarlet, and give to the reckless waves the added motion of their own fiery flying. Purple and blue, the lurid shadows of the hollow breakers are cast upon the mist of the night, which gathers cold and low, advancing like the shadow of death upon the guilty ship as it labours amidst the lightning of the sea, its thin masts written upon the sky in lines of blood, girded with condemnation in that fearful hue which signs the sky with horror, and mixes its flaming flood with the sunlight – and cast along the desolate heave of the sepulchral waves, incarnadines the multitudinous sea.

(Ruskin *Stones of Venice*, side 83)

I Ruskins kunsthistoriske tekster er der mange eksempler på traditionelle, allegorisk-kommenterende udlægninger af billeder, hvor bestemte genstande tydes for læseren, men ved siden af den slags prosa er der passager, der går langt ud over selve billedtolkningen, og bliver til selvstændige, sproglige forløb, hvor billedet indgår som stof i en særlig prosaform, som i en nyere Ruskinmonografi er blevet kaldt kunstlitteratur: „Man kunne sige: Kunstlitteratur stammer fra en dobbelt personlig erfaring, fra erfaringen af billedet og fra erfaringen af billedets genstand i bredeste forstand. Kunstlitteratur ønsker at gøre erfaring til genstand for erfaring.“ (Kemp, 1987, side 97)

Den klassiske billedeksegese ville slet ikke stå mål med Ruskins ambition om at se kunsthistorien, og kunsten i det hele taget, som del af et bagvedliggende natursyn.

Ruskins baggrund er dels den engelske romantik og Goethe. Ikke mindst den sidstes naturlære får afgørende betydning for Ruskins opfattelse af sine skrifter som led i en ikke scientistisk naturopfattelse, hvor målet på en gang er at fastholde og transcendere naturens fysiske overflade, dvs. at gøre den transparent, så den peger ned mod urbillederne, eller hvad Ruskin i *Modern Painters* kalder: „Grand unity of structure“. (Ruskin *Stones of Venice*, side 63)

Hos Ruskin er værket på en gang færdigt i sig selv og pegende ud over sig selv, færdigt-ufærdigt, og det er netop denne dobbelthed, der er grundlaget for hans billedanalyser og for den særlige prosaform, der skal rumme denne værkernes dobbelthed af autonomi og ufærdighed.

Det enkelte billeds erfaring er kun interessant for Ruskin, hvis det ikke er „perfect“, dvs. hvis det i sidste instans er ufortolkeligt. Dette krav til kunstværket er især tydeligt i det berømte afnit fra *Stones of Venice* om gotikkens kunstværker som eminente på grund af deres asymmetriske væsen, der gør dem mangetydige og mosaikagtige sammenlignet med andre kunsthistoriske epoker, især renæssancen. Men allerede i *Modern Painters* er der et langt, centralt kapitel, hvor naturbegrebet historiseres, med udgangspunkt i antikken, middelalderen og med slutpunkt i det moderne landskabsmaleri. Forskellen på det moderne og det førmoderne landskabsmaleri er den status, naturen har. Mens antikken og middelalderen læser naturen ind i en overordnet religiøs sammenhæng, lader det moderne naturen fremtræde som: „material nature,“ dvs. som sækulariseret natur uden for os, som et selvstændigt område, men også som et område uden afslutning. Hvad den unge Lukács 70 år senere vil omtale som transcendentel hjemløshed, er allerede det som Ruskin mener, når han siger:

... Og Turner, den første store landskabsmaler, må indtage en plads i nationens historie inden for kunstarterne svarende til Bacons plads inden for filosofien; Bacon, der som den første indledte studiet af den materielle naturs love ... og Turner, der som den første indledte studiet af den materielle naturs aspekt, mens mennesker tidligere kun havde tænkt på den menneskelige forms aspekt.

(Ruskin *Stones of Venice*, side 216)

Men netop sækulariseringen og naturen som materiel natur skaber et nyt æstetisk problemfelt, som Ruskin gennem hele sit forfatterskab reflekterer over, og som i *Modern Painters* formuleres på flere måder, nemlig både som realismens problem – som det at se tingene – som impressionismens problem – som det perspektiviske problem, og som oversættelsens problem:

Mens en middelaldermaler maler sin himmel klar blå, og sin forgrund grøn, forgylder sine slotstårne, og iklæder sine figurer purpur og hvidt, maler vi vores himmel grå, forgrunden sort, og vores løvværk brunt, og mener at der er ofret tilstrækkeligt til solen ved at gå med til den farlige klarhed i en højrød dragt eller en blå jakke.
(Ruskin *Stones of Venice*, side 204)

Anfægtelsen i Ruskins tids- og kunstanalyse er konsekvensen af nutidens „cloudiness“, som han både forsvarer og kritiserer, men aldrig kommer bort fra igen. I en typisk formulering fra *Modern Painters* hedder det således:

Vores hele lykke og styrke til energisk handling afhænger af vores evne og mulighed for at kunne ånde og leve i skyen; tilfredse med at se den åbne sig her og lukke til der; nyde at fange glimt af faste og substantielle ting gennem skyens tyndeste lag
(Ruskin *Stones of Venice*, side 200).

Denne erkendelsestilstand bliver udgangspunkt for en af de mest spændende fortolkningsteorier i det 19. århundrede, og i form af kunstillitteratur har den påvirket den moderne prosa og essayistik i det 20. århundrede.

Ruskin taler aldrig om kunst og samfund, eller om forholdet mellem det gode og det skønne i almindelighed. Hans udgangspunkt er det modernes lavpunkt, og ud fra denne tilstand af syndefald, læser han bagud i historien af harmonisk kunst. Han ønsker ikke at flygte fra det modernes mørke, tværtimod holder han fast ved dets lavstatus, men hele hans kulturpolitiske bestræbelse går ud på at konstruere det moderne som en klarhedens periode. Derfor er hans historiske læsninger af fortiden ofte hemmelige fremtidsutopier, ikke mindst *Stones of Venice*. I den forbindelse er det vigtigt, at Turner, som han næsten altid læser det moderne igennem og omvendt, hverken laver sand eller smuk kunst, hans kunst er ramt af det generelle mørke, og udtrykker den blot mere tydeligt end andre samtidige, der stadig forskønner kunsten lige som i antikken eller middelalderen.

1

Det er solnedgang over Atlanterhavet efter en længere storm, det vil sige stormen har kun lagt sig et øjeblik, og de forrevne og forblæste regnskyer drager stadig i skarlagennrøde linjer hen over himlen, for at fortabe sig i den dybe nat, der kommer nærmere.

Ruskins gennemgang af Turners maleri rummer uden tvivl elementer af en allegorisk udlægning. Det skyldes maleriets titel, Slaveskibet, som udtryk for forholdene i Europa/England i samtiden. Ruskin tænker ikke kun på de virkelige slaver, men også på sin kritik af det modernes syndefald og på kapitalismen i England, det tema, der senere kom til at præge hans bøger meget mere end det var tilfældet i 1840'erne.

Analysen af Turners maleri står i et afsnit, der handler om havet og bølgerne. Afsnittet hedder „The Wonders of Water“. Synsvinklen er for Ruskin at skildre et natursyn, der er anderledes end det naturvidenskabelige, idet det bygger på Goethes samspil mellem konkrete detaljer og urbilleder. Et sådant samspil er skildringen af havets metamorfoser fra ro og spejling af himlen til storm, hvor havet ligner et bjerglandskab.

Vigtigt for Ruskin er helhedens proces, men især muligheden for at vise formidlingerne og overgangene mellem overflade og dybde. Turners malerier er på en gang konkrete og transcenderende, de lever af den konkrete detalje, men perspektiverer den ud fra dybden, og omvendt. Dvs. det er ikke formens lukkethed, men bevægelsen mellem detalje og helhed, der optager Ruskin hos Turner. Således hedder det om ham i *Modern Painters*:

Man må huske, hvilket vi tidligere har fremhævet, at Turner var den eneste maler, der nogensinde havde præsenteret roens overflade eller det oprørte havs styrke.

(Ruskin *Stones of Venice*, side 71)

I Ruskins billedbeskrivelse er der tale om, at analysen beskriver et ophold i uvejret, et øjeblik. Dermed etableres der et rum, fuldt af detaljer: solen, skyer, linjer, som imidlertid er revet med af en tidsmæssig forandring. Rummet og detaljerne er under foran-

dring, især skyerne, der fortsætter deres flugt på grund af stormen. Bevægelsen er desuden kendetegnet ved en forsvinden, stormen markerer en bevægelse bort fra rummets centrum, solnedgangens panorama. Den fortabelse, der markeres i beskrivelsen, er samtidig beskrivelsens problem, dvs. selve beskrivelsen er et problem, det der beskrives, er allerede ved at opløses og forandres, og derfor er beskrivelsen fiktion, idet det, der beskrives, allerede er borte, har antaget en anden skikkelse, eller med andre ord: Beskrivelsen er i virkeligheden en rekonstruktion i tanken og i erindringen.

Netop denne problematik dukker senere op som et hovedproblem i *Stones of Venice*, som Ruskin skrev mens han færdiggjorde *Modern Painters*. Dette værk om Venedig er ikke en gennemgang af det faktiske Venedig, af Venedigs historie, men snarere af et tænkt, utopisk Venedig, et gotisk drømme-Venedig, der overlever det faktiske Venedigs undergang som politisk magt. I forbindelse med sin bog skrev Ruskin: „Venedig er tabt for mig“, (Kemp, 1987, side 147) hvorefter han forsøgte at redde den på papiret.

2

Havets overflade, forsåvidt den kan ses på billedet, er delt i to store kamme af en enorm stejlende kraft. De stiger egentlig ikke opad og kulminerer heller ikke på et bestemt sted, men er som havets egen brede svulmen, som havets dybe ånde-drag efter stormen.

Vendingen forsåvidt/included in the picture er en markering af Ruskins dobbeltstrategi, både at analysere kunstværker og natur, både Turners billede af havet og havet selv. Hans erfaringsbegreb er ikke begrænset til billedet, men omfatter også den natur, som Turner benytter sig af i sit kunstværk. Dermed sættes der grænser for kunstværket, både for Turners maleri og for Ruskins pro-satekst. Som kunstværker er de foreløbige, sekundære i lyset af sandheden. En vigtig fodnote i *Modern Painters* diskuterer netop forholdet mellem skønhed og sandhed, som et forhold, der bygger på, at skønheden „efterivrer“ sandheden, dvs. at kunstværkets form søger at nå op på siden af naturens form med hensyn til intensitet, totalitet og nuancerigdom. Billedet af Turner og tek-

sten af Ruskin er et mikrokosmos af havet, ikke en kopi, men et ligeværdigt udtryk for de samme kræfter. Denne idé om at efterivre kommer frem i sammenligningerne; som havets ... , som havets ... Naturen er ikke bestemte lovmæssigheder, men en organisme, et åndedrag, og dette åndedrags rytme og sammenhæng søger syntaksen også at fastholde i sin rytmiske progression.

Alligevel antydes i sammenligningen et problem i forholdet mellem æstetik og ikke-æstetik. For kunstbeskrivelsen kan kun gå ud over sig selv ved at æstetisere naturen, ved at inddrage den som stof for kunstbeskrivelsen. Derfor opstår der hos Ruskin det fundamentale problem, at kunstens gentagelse af naturen forvandles til uigentagelighed, dvs. til noget æstetisk andet. Forsøget på at spille natur og kunst ud mod hinanden ender i et uløseligt problem mellem at skildre tingene som de er (naturen) og tingene som de viser sig (naturen i kunsten). Hver gang Ruskin efterivrer naturen gentager han naturens bevægelse, men som kunst, og derved opstår der en kløft mellem den mulige og den tilstræbte beskrivelse.

Denne kløft i naturbeskrivelsen forbinder Ruskin med det moderne, således med det moderne landskab, hvis sækulariserede tilstand netop medfører en uoverskuelighed i perspektiver og muligheder, som gør det moderne kvalitativt anderledes end antikkens og middelalderens enhedstænkning, hvor sandheden var placeret ét sted, mens den hos Turner og Ruskin er spredt og fragmenteret, således som netop titlen *Stones of Venice* antyder det, en mosaik af sandhed.

3

Mellem disse kamme falder den nedgående sols flammer og fylder og farver kløften med et skrækkeligt, men farvestrålende lys, med den intensive og blege glans, der brænder som guld og gennemtrænger som blod. Langs med denne flammesti eller flammedal danser bølgerne, som de store kamme uafladeligt dannes af; de løfter sig i dunkle, ubestemmelige, fantastiske former og kaster en svag og spøgelsesagtig skygge efter sig på det stråleoplyste skum.

Et af de emner, der burde forskes kraftigt i inden for det 19. århundredes kunst, er spøgelset, der ifølge Marx går gennem Europa og som Ruskin konstaterede i det England, som han i lange

perioder flygtede fra til Italien og Frankrig. I slutningen af *Stones of Venice* er der et forsøg i den retning, det er afsnittet om det groteske, der defineres som enkelttingenes løsrivelse fra og ulydighed i forhold til mennesket. Ubestemmeligheden, som gælder farverne, gør betragtningen af dem uendelig, og det erfarings-sammenspil mellem værk og natur, som er hele ideen med Ruskins kunstlitteratur, bliver også ramt af spøgelseskarak-teren, idet en skelnen mellem værk og natur som erfaringens spillerum selv er bedragerisk, og fiktiv. Spøgelsesmetaforikken er en uadskillelig del af det modernes uklare relation mellem sandhed og fiktion.

4

De løfter sig ikke overalt, men altid danner tre eller fire tilsammen vilde grupper, de gør det uberegneligt og rasende, alt efter hvordan de store kammes strømning tvinger dem til det. Og mellem sig lader de bedrageriske flader af lige og hvirvelende vandmasser opstå, som snart oplyses af grønt lampelys, snart kastes tilbage af den synkende sols guld, snart farves af de vage billeder fra skybranden, der synker ned på dem i stumper af karmesin og skarlagan og hvis flakken i stigende grad blandes med deres heftige bevægelse.

Allerede i det foregående tekststykke dukkede der en metaforik op hos Ruskin, som nu bliver manifest, det er den pantomimiske skildring, som indledes af de dansende bølger, der løfter sig i fantastiske former. I det tekststykke, der er rammen for den følgende beskrivelse forvandles bølgesceneriet til en musichall eller til et techno-discotek med vilde grupper, der danser uberegneligt og rasende, oplyses af grønt lampelys, mens deres flakken blandes med heftig bevægelse.

Spøgelsesdansen og de fantastiske formers karnevalistiske træk markerer en overgang i beskrivelsesformen fra det sprogliges erfaringsniveau til det gestiske. I sit slutafnit om det groteske fra *Stones of Venice* skelnede Ruskin mellem det inddæmmede groteske i gotikken og det tøjlesløse og ukonkrete i det moderne. Man kan læse Ruskins beskrivelser moralsk, som en fordømmelse af det moderne, og en sådan tolkning lægges der også op til hos den sene Ruskin. Men der er snarere tale om en strukturel ambivalens, hvor Ruskins sproglige udtryksevne hele tiden må

gå ud over det muliges grænser, og blandt andet inddrage en gestisk beskrivelse. En gestisk beskrivelse, der vel at mærke går langt ud over det element af karikatur, som anes i Ruskins beskrivelse af Turners maleri og som minder om ambivalensen hos Poe. Hvad der er på spil i den pantomimiske karakter hos Ruskin er udviklingen af en æstetik, der går langt ud over hans vilde kulturkritik og hans formuleringer af forholdet mellem det sande og det skønne.

Karakteren af denne æstetik kan formuleres i tre nøgleord for Ruskins kunstværker: cloudiness, love of liberty og farvens undertrykkelse. I alle tre tilfælde er der tale om en markering af udtrykskrisen. Middelalderen malede guld, vi viser umbra, hedder det et sted. Den moderne kunst er atmosfærisk, skyet, sløret, og derfor er beskrivelsen af Turners konkrete maleri samtidig formuleringen af en moderne æstetiks topografi og af dens uforståen.

5.

Purpurfarvede og blå står brændingsbølgerne mod nattens dis, der samler sig koldt og dybt, for som dødens skygge at nærme sig det skyldige skib,¹ mens det arbejder sig gennem det skinnende hav, mens det med tynde master skriver blodige linjer på himlen og mens det som straf antager hin farlige farve, der maler skræk på himlen og blander sine flammer med sollyset – og mens bølgerne vilde grav strålende farver havet rødt.

Grundlaget for Ruskins læsemåde og tolkning er oversættelse, som hos ham er bredt forstået, idet det er et kulturelt begreb. Oversættelse er læsningen, af byer, landskaber, malerier, ikke mindst Turner. Oversættelsesbegrebet får imidlertid først sin særlige betydning hos Ruskin, fordi det sammenkobles med hans aktualiserende måde at læse på, dvs. ud fra samtidens England, ud fra det moderne, sådan som især Turner ser det i sine malerier. Ruskin læser det moderne med Turners farver af det konkrete og det utydelige. Når det i det ovenstående stykke hedder om det skyldige skib, at det skriver blodige linjer på himlen, markerer Ruskin både, at hans kunstkritik er en samfundskritik, og at kunstkritikken også rammes af det modernes generelle be-

tingelser, og det vil sige af paradokset mellem skrift og afgrund. Skriften – udlægningen, fortolkningen – søger at indfange naturens kaotiske dynamik i et billede, men dette billede er umuligt at fastholde, det at oversætte naturen til et billede er en skyld, der udløser en straf. Oversættelsens umulighed skyldes det moderne indbyggede utydelighed, dets mørke, som gør oversættelse til en opgave, som det senere hedder hos Benjamin, og opgave vil både sige opgivelse og uendelig opgave. Ruskings holdning til det moderne er netop indeholdt i denne opgave. Hans ambivalens får ham både til i det 18. århundredes ånd at ønske uddrivelsen af mørket, af skyldens mytiske karakter, og til at vige tilbage for helt at ofre mørket og utydeligheden. Typisk hedder et af afsnittene fra *Modern Painters* „In defense of fog“. Og faktisk får dette forsvar for oversættelsens umulighed, som den perfekte, klare oversættelse, stor betydning for den senere Ruskings angreb på sin samtids tendens til at skabe et samfund, en arkitektur, en kunst, der er fuldstændig symmetrisk. Ruskings store betydning i eftertiden ligger netop i hans kritik af det kun funktionelle i fremhævelsen af det gotiske i *Stones of Venice*. Og den skyld, der er på tale i slutningen af Turneranalysen er ikke (alene) den sociale udbytning, men også den kulturelle, endimensionaliseringen af det moderne, det modernes dobbelthed af det konkretes klarhed og helhedens halvmørke eller mørke.

Der er en overraskende parallel mellem Ruskings hemmelige forsvar for det mørke og Baudelaires ironiske solidaritet med den mørke herremode:

Er habitten ikke nødvendig for vores lidende tidsalder, som selv på sine sorte, magre skuldre bærer symbolet på en evig sorg? Og bemærk venligst, at habitten og den sorte overfrakke ikke kun har deres politiske skønhed, som er et udtryk for den universelle lighed, men også deres poetiske skønhed som udtryk for den offentlige ånd – en endeløs defileren forbi af ligbærere, politiske ligbærere, forelskede ligbærere, borgerlige ligbærere. Alle har vi noget at bære til graven. (Baudelaire 1976, side 494)

I denne sammenhæng dukker karikaturen fra Ruskings Turneranalyse op igen, ligeledes i forbindelse med den det pantomi-

miske, begge dele som udtryk for det specifikt moderne. Karikaturen er en overdrivelse af en virkelighed, og samtidig et udtryk for at skildringen af denne virkelighed kun kan ske i forvrænget form. Men idet karikaturens oversættelse af det moderne bliver manifest, markeres samtidig en forståelse og indforståelse for det almene i det moderne. Karikaturen er flygtig, fragmentarisk, tidsbestemt, et udtryk for moden. Eller som det hedder i en ny bog om Baudelaires brug af karikaturen:

Baudelaire forstår den fremadskridende civilisation ... som en tiltagende forståelse for det komiske og dermed en tiltagende forståelse for det præære ved den enkeltes eksistens. (Stierle 1995, side 707)

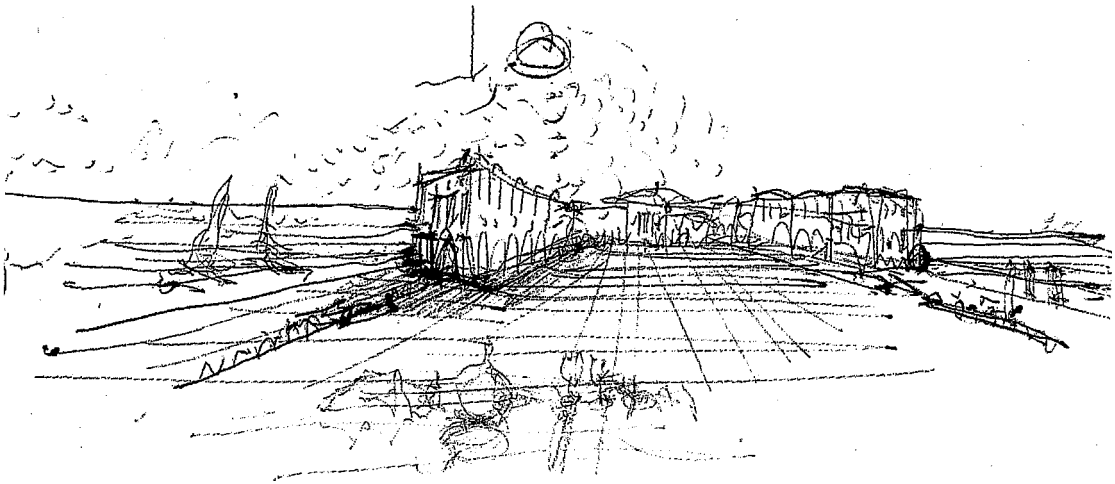
Mens Ruskin selv engagerede sig i den sociale debat for gennem den at bidrage til det modernes oplysning, så fortsatte hans særlige prosaform og dens sans for det enigmatiske og mystiske hos prærafaellitterne, i den tidlige Prousts tekster, hvor litteratur og kritik spejler hinanden og i Benjamins tankebilleder, der netop rendyrker erfaringsbegrebet fra Ruskin i dets dobbelthed af æstetik og sandhed som opgave.

Litteraturliste

- Baudelaire, Charles (1976): *Oeuvres complètes II*. Gallimard.
Kemp, Wolfgang (1987): *John Ruskin – Leben und Werk*. Fischer.
Ruskin, John (uden år): *Modern Painters*. London, Edinburgh, Dublin & New York.
Ruskin, John (1903-12): *Stones of Venice*. The Complete Works of John Ruskin, vol. 11. London.
Stierle, Karlheinz (1995): *Der Mythos von Paris*. Hanser.
Tanner, Tony (1992): This Sea-Dog of Towns. In: *Venice desired*, Blackwell side 67-157.

Note

1. Det er et slaveskib, der kaster sine slaver over bord. Det omkringliggende hav er oversået af lig.



piazza