

Szegedi Tudományegyetem
Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar
Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola

Fenyvesiné Prohászka Erzsébet

**AZ EMBERT ÁBRÁZOLÓ KIS MŰFAJOK:
A ZSÁNERKÉP ÉS A PORTRÉ A XVII. ÉS A XVIII. SZÁZADI
FRANCIA FESTÉSZETBEN ÉS A FESTÉSZETRŐL SZÓLÓ
ÍRÁSOKBAN**

Doktori értekezés

Témavezető: dr. Kovács Katalin
habil. egyetemi docens

2022.

Köszönetnyilvánítás

Mindenekelőtt hálásan köszönöm témavezetőmnek, Kovács Katalinnak, hogy éveken át észrevételeivel, tanácsaival segítette munkámat, valamint rendelkezésemre bocsátotta a disszertáció elkészítéséhez szükséges szakirodalmat. Már egyetemi hallgatóként is számíthattam segítségére, mindvégig biztatott, szakmai támaszom volt nem csupán az értekezés elkészítésekor, hanem szakdolgozatom, a konferenciaelőadások és a publikációk kidolgozásakor is. A szemináriumi órák alkalmával keltette fel érdeklődésemet a francia festészetelmélet iránt, s egy számomra addig kevésbé ismert, de annál izgalmasabb kutatási terület felé irányított. Szakmai felkészültsége, szerteágazó tudása, embersége és töretlen segítőkészsége példaértékű számomra.

Hálás szívvel gondolok a Szegedi Tudományegyetem Francia Tanszékének minden oktatójára, akik egyetemi és doktori tanulmányaim alatt bőséges ismeretekkel és iránymutatásokkal láttak el. A tanszéken tapasztalt családi hangulat, a hallgatókkal szemben tanúsított emberséges, közvetlen és támogató hozzáállás nagymértékben közrejátszott abban, hogy egyetemi tanulmányaim végeztével is visszatértem az intézmény falai közé. Külön köszönettel tartozom Penke Olga tanárnőnek (1946–2022), akinek az órákon és az egyetemi kereteken kívül átadott rendkívüli tudását és tapasztalatait szívembe zárva viszem tovább, segítőkészsége, biztatása, jóindulatú szavai egyetemi hallgatóként, majd később doktorjelöltként mindvégig serkentően hatottak tanulmányaimra. Szintén nagy hálával gondolok drága Pálfy Miklós tanár úrra (1942–2021), akinek kedves szavai, lelkesítő gondolatai megismerkedésünk kezdetétől egészen a disszertáció készítéséig elkísértek. Emléküket sohasem feledem. Nagyon köszönöm Albert Sándornak, hogy disszertációm megírásakor segítséget nyújtott az idézett szövegrészek szakszerű fordításainak elkészítésében.

Köszönöm opponenseimnek, Bódi Katalinnak és Cseppentő Istvánnak, hogy elvállalták disszertációm bírálatát, Karafiáth Juditnak, Gyimesi Timeának, Székesi Dórának és Szász Gézának pedig azt, hogy a védési bizottságban részt vesznek.

Köszönöm a kunszentmiklósi Baksay Sándor Református Gimnázium tanárainak, hogy az egyetemi követelmények teljesítéséhez szükséges biztos tudás alapjait átadták, különösképpen Hatos Mártának, aki a francia nyelv iránti szeretetemet táplálta és a tanórákon kívül is időt szánt arra, hogy nyelvi versenyekre és az egyetemi felvételre felkészítsen.

Tiszta szívvel köszönöm édesapámnak és édesanyámnak a sok gondoskodást, ami elkísért tanulmányaim során. Hálásan köszönöm szűkebb és tágabb családomnak, három testvéremnek, hogy mindig mellettem voltak és támogattak. Nagyon köszönöm férjemnek, Tibinek kitartó türelmét és a mindennapi feladatokban nyújtott segítségét, négy gyermekemnek, Katikának, Kincsőnek, Kolosnak és Kevének végtelen türelmüket, biztatásukat és szeretetüket.

TARTALOM

1. Bevezetés	5
<i>1.1. Problémafelvetés.....</i>	<i>6</i>
<i>1.2. A kutatás módszere</i>	<i>6</i>
<i>1.3. Célkitűzés</i>	<i>10</i>
2. A festészeti hierarchia ismertetése és az ízlésre gyakorolt hatása	14
<i>2.1. A művészeti ágak és a festészet műfajokra való felosztása</i>	<i>14</i>
<i>2.2. A festészeti hierarchia ismertetése</i>	<i>24</i>
<i>2.3. A megváltozott ízlésvilág</i>	<i>29</i>
<i>2.4. A XVIII. századi ízlésváltozás elméleti vonatkozásai</i>	<i>35</i>
<i>2.5. A művészetkritika műfaja.....</i>	<i>42</i>
3. A zsánerfestészet.....	50
<i>3.1. A zsánerfestészet: eredete, különböző megnevezései és megítélése</i>	<i>50</i>
<i>3.2. Greuze Diderot Szalonjaiban és a korabeli kritikai írásokban.....</i>	<i>60</i>
<i>3.2.1. „[É]rzékenység és jó erkölcs” – Greuze morális festészete és családbábrázolása..</i>	<i>60</i>
<i>3.2.1.1. Diderot féltő apa-modellje</i>	<i>61</i>
<i>3.2.1.4. A fenséges fogalma Diderot zsánerképekről szóló kritikai írásaiban</i>	<i>78</i>
<i>3.3. „[M]ily harmónia, mily megnyugvás!” – Chardin életképei Diderot írásai tükrében</i>	<i>81</i>
<i>3.4. Greuze és Chardin művészetének összehasonlítása Diderot írásain keresztül</i>	<i>88</i>
4. A portré	93
<i>4.1. A portré mint festészeti műfaj: kialakulása és megítélése a korszakban</i>	<i>94</i>
<i>4.2. A portré Diderot kritikai írásaiban</i>	<i>104</i>
<i>4.3. Chardin önarcképei.....</i>	<i>114</i>
<i>4.4. A királyt és családját ábrázoló portrék és helyük a kiállításokon.....</i>	<i>118</i>
4.4.1. Fenséges portrék.....	118
4.4.2. A királyi portrék helye a festészeti tárlatokon	122
<i>4.5. Kitekintés a modern kori portrékról szóló elmélkedésekre</i>	<i>123</i>
5. Művész vagy mesterember? A festő megítélése a XVII. és XVIII. századi Franciaországban	128

<i>5.1. Az itáliai hatás: Leon Battista Alberti és Leonardo da Vinci festőknek szóló tanácsai</i>	128
<i>5.2. A királyi Festészeti és Szobrászati Akadémia intézménye: a festők megítélése, társadalomban elfoglalt státusza és oktatása</i>	131
<i>5.3. Az Akadémia monopóliumának meggyengülése</i>	138
<i>5.4. „Az Akadémiák eltörlésének szükségessége”</i>	146
6. Konklúzió	148
7. Bibliográfia	159
9. Illusztrációk	177

1. Bevezetés

„Chardin varázsló, akinek kezéből a kor még nem csavarta ki a pálcát.”¹ – e szavakkal magasztalja Denis Diderot az egyik, általa legkedveltebb francia zsánerfestőt 1769-es *Szalon*-kritikájában. Meglepő sorok ezek, hiszen kritikáiban Diderot ritkán adott hangot fenntartások nélküli elismerésének, kiváltképp nem olyan festő esetében, mint Jean Siméon Chardin: a művész ugyanis kizárólag az úgynevezett kis műfajokhoz (*genres mineurs*) tartozó képeket alkotott, amelyek a korszakban nem tartoztak az elméletírók és kritikusok által becsben tartott művek közé.

A fent említett idézet ugyanakkor számos megválaszolandó kérdést is felvet. Vajon mit ért Diderot az alatt, hogy „a kor még nem csavarta ki a pálcát” a varázslónak nevezett festő kezéből? Ezzel a kijelentéssel az író egyfelől arra utal, hogy az idős művészt, Chardint varázslónak, a „színmágia” vitathatatlan mesterének tekinti, másfelől pedig azt sugallja, hogy a korban intézményi szinten elfogadott művészetfelfogás – és ízlés – ellenére nagyra tartja a festőt. A XVII. és XVIII. századi Franciaországban ugyanis a művészek alkotásait a királyi Festészeti és Szobrászati Akadémia [Académie royale de Peinture et de Sculpture] szabályozta, s ez által a kor ízlésvilágát is jelentősen befolyásolta. Megszabta témájukat, sőt néha technikájukat is, és ha az alkotó nem felelt meg ezen elvárásoknak, jelentős támogatástól és megrendelésektől eshetett el. Ezzel szemben Chardin, bár ő is az Akadémia tagja volt – néhány, főként kései arcképtől és önarcképtől eltekintve – mindvégig megmaradt kedvelt témáinál, a csendéleteknél és az életképeknél, ám ezek, mint ahogyan említettük, a XVIII. században nem voltak elismert műfajok.

Az idézetben Diderot méltatja a festő tehetségét, elismeri, hogy az Akadémia által felállított szabályok ellenére „varázslatos” festményeket készít. Az 1769-es *Szalon* egy másik szöveghelyén azonban azt írja, hogy „Chardin nem történeti festő, de nagy ember².” Hogyan lehet összeegyeztetni a kritikusnak ezt a két, ugyanabban a *Szalon*ban szereplő és ugyanarra a festőre vonatkozó kijelentését?

¹ Denis DIDEROT, *Salon de 1769*. Az idézet Chardin: *Attributs des arts (A művészetek attribútumai)* című képéről írt kritikában szerepel (ford. Dániel Anna, in DÁNIEL Anna, *Diderot világa*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1988, 220. o.). Ha az idézetnek létezik nyomtatásban megjelent magyar nyelvű fordítása, akkor az alapján idézzük, ellenkező esetben saját fordításunkban közöljük és lábjegyzetben franciául is megadjuk az idézetet.

² „Chardin n'est pas un peintre d'histoire, mais c'est un grand homme.” Denis DIDEROT, *Salon de 1769*, Paris, Hermann, 1995, 42. o.

1.1. Problémafelvetés

Disszertációnkban arra a kérdésre keressük a választ, hogy a kis műfajok a XVII. és a XVIII. században miként tükrözik a korabeli francia társadalmi viszonyokat, valamint azt is vizsgáljuk, hogy a korszakban bekövetkezett általános ízlésváltozás hogyan jelenik meg a festészetben. Kitérünk továbbá arra is, hogy a XVII. században olyannyira alábecsült kis műfajok hogyan válnak egyre elismertebbé a XVIII. század folyamán. Felvetődik a kérdés, hogy ha a vizsgált századokban a kis műfajokhoz tartozó festmények iránt egyre inkább megnő az érdeklődés a közönség részéről, akkor miért marad mégis uralkodó műfaj az allegorikus vagy a történeti (történelmi, vallásos és mitológiai témákat ábrázoló) festészet?

A korabeli társadalmi viszonyokkal kapcsolatban – a művészetkritikai írások alapján – arra a kérdésre is választ keresünk, hogy van-e összefüggés a képalakok és a megrendelők társadalomban elfoglalt helye között: vajon az egyszerű embereket ábrázoló képek az ő szobáik falát díszítették? A nagy méretű, történelmi és vallásos témájú eseményeket megjelenítő festményeket a tehetősebb, magasabb társadalmi rangú személyek gyűjtötték, de mi a helyzet például egy szolgálólányt hétköznapi tevékenységei közepette ábrázoló műalkotással? Különösebb kutatás nélkül is valószínűsíthetjük, hogy a festő nem a szolgálólány megrendelésére készítette az életképet. Ebből következik az alábbi kérdésünk: kiknek a megrendelésére és milyen motivációk hatására készült a XVIII. században egyre több nem történelmi, nem mitológiai és nem vallásos témájú, embert ábrázoló alkotás?

Értekezésünkben a festészeti hierarchia szerint alacsonyabb rendűnek tekintett, embert ábrázoló kis műfajokat vizsgáljuk: ilyenek az életkép és a portré (és ez utóbbi kategórián belül az önarckép). Kutatásainkhoz az e műfajokról szóló művészetelméleti és -kritikai írásokat vesszük alapul, elsősorban Denis Diderot *Szalonjait és Értekezés a festőművészetről* című művét, valamint André Félibien, Roger de Piles és Jean-Baptiste Du Bos művészetelméleti és La Font de Saint-Yenne művészetkritikai írásait elemezzük. Ezekre a forrásszövegekre támaszkodva, alapvetően művészetelméleti szempontból közelítjük meg a XVIII. századi francia festészettel kapcsolatosan felmerülő kérdéseket.

1.2. A kutatás módszere

A művészetekkel foglalkozó tudományágak között a XVII. században – amikor a francia nyelvű festészetelmélet létrejött – még nem alakult ki éles határvonal. A művészetről szóló írásmódok közül a – ma már önálló diskurzusmódként létező – művészetelmélet összefügg az esztétikával, a művészettörténettel és a művészetkritikával, egyszersmind különbözik is tőlük:

fogalmi apparátusa a művészettörténeten alapul, ugyanakkor alapvetően nem történeti szempontból közelíti meg a kategóriákat, amelyekkel dolgozik. A művészetkritikától elsősorban abban tér el, hogy nem csupán a kortárs alkotásokat veszi tekintetbe, hanem ezeket gyakran más korszakokban keletkezett műalkotásokkal is összeveti. A művészetelmélet azonban az esztétikától is különbözik, mivel nem filozófiai alapon közelíti meg a művészetekkel kapcsolatos kérdéseket és nem törekszik rendszeralkotásra, hanem sokkal inkább az irodalmiság jegyeit hordozza magán.³

Az említett diszciplínák közül a művészetelmélet a művészettörténethez áll legközelebb. Ez utóbbi a XIX. század második felében leginkább Hegel történelemfilozófiájára, fejlődéselvű történelemszemléletére és a művészetek funkciótörténeti megközelítésére alapoz. Rendszerének legfőbb eleme a történetiség: a kategóriák és a jelenségek, melyeket vizsgál, mind a történelem függvényei és a történelemmel változnak⁴. A művészetelmélet és a művészettörténet kiegészíti egymást, hiszen a művészetelméleti fogalmak a művészettörténet által bemutatott megfigyelésekből indulnak ki, ugyanakkor a művészettörténetesek megállapításai a művészetelmélet által felvetett kérdésekre irányulnak.⁵ Ahogy Szabolcs Enikő fogalmaz: „A két tudományág fejlődése összekapcsolódik, kölcsönösen függ a másiktól: a művészetelméletnek a ténykutatás eredményeire, míg a művészettörténetnek a művészetelmélet előítéletmentes és következetesen alkalmazható fogalmaira van szüksége”.⁶

Hans Belting 1983-ban *A művészettörténet vége?* címmel írt tanulmányt, majd egy évtizeddel később ugyanezzel a címmel egy könyvet is, ekkor azonban már kérdőjel nélkül szerepelt a cím. Már a cím is sokat elárul az író szándékáról, aki monográfiájában arra a következtetésre jut, hogy a művészettörténet – legalábbis hagyományos értelemben – nem létezik többé, és új terminológiára, a többi tudománnyal való minél szorosabb kapcsolatokra lenne szüksége. Kifejti, hogy a hagyományos fogalmak (úgy mint a stílus, a műalkotás, a közönség) nem léteznek többé, legalábbis már nem a megszokott módon léteznek. Belting

³ Ld.: BARTHA-KOVÁCS Katalin, „Hét arabeszk, Watteau-olvasatok, művészetelméleti megközelítésben”, in *Felvilágosodás – Lumières – Enlightenment – Aufklärung*, 6. kötet („Programok és tanulmányok”), szerk. BARTHA-KOVÁCS K., PENKE O., SZÁSZ G., Szeged, JATEPress, 2017, 61-68. o.

⁴ Winckelmann és Lessing befogadáselméleti nézőpontja kétségkívül közelebb áll általában a művészethez – és a francia művészetértelmezési gyakorlathoz –, mint Hegel gondolatai.

⁵ PANOFKY, Erwin: „A művészettörténet viszonya a művészetelmülethez”, in Uő.: *A jelentés a vizuális művészetekben*, szerk. Beke László, ford. Tellér Gyula, Budapest, ELTE BTK Művészettörténeti Intézet, 2011, 115-119. o.

⁶ SZABOLCS Enikő, *A romok poétikájától a romok esztétikájáig. A romszemlélet változásai a 18. század második felétől az 1820-as évekig a francia irodalomban*, doktori értekezés (témavezető: Kovács Katalin), SZTE Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2010, 10. o.

szerint a művészethez kötődő beszédmódot kell megváltoztatni, a meghatározásait kell újradefiniálni, hiszen a művészet folyamatos átalakulásokon megy keresztül. A német művészettörténész hangsúlyozza a művészetekkel kapcsolatosan az interdiszciplinaritás fontosságát, ami dolgozatunk egyik kiindulópontja. Belting szerint meg kell újítani a művészettörténeti gondolkodásmódot, ehhez pedig a diszciplináris határterületekhez kell közelíteni az értelmezői eljárásokat.⁷ Disszertációnk ennek az elvnek a fényében igyekszik a művészeteket tágabb kontextusban vizsgálni, amely a társművészetekkel való kapcsolataikat is szem előtt tartja. A művészetelméleti szempont mellett ugyanakkor – mivel a képeken és a festészetelméleti írásokon keresztül társadalmi viszonyokat is vizsgálunk – a művészetszociológia nézőpontját is tekintetbe vesszük.

Ehhez fontosnak tartjuk tisztázni a művészetszociológiai diskurzus sajátosságait. A művészetszociológia egyik alapelve, hogy nem csupán a művészet, hanem a művészi közlés és a befogadás, más szóval a művész és a közönség kapcsolatát is figyelembe veszi.⁸ A módszer alkalmazásához egyebek között Hauser Arnold *A művészet szociológiája* című művére támaszkodunk, amely – az egyes korszakokra különösen jellemző művészeti ágak és társadalmi viszonyok sajátosságai mellett – a művészet és a tudomány összefüggéseit is vizsgálja. A művészetszociológia „legtágabb értelmezésében a művészi alkotásoknak, az egész művészi szférának olyan szemlélete és vizsgálata, amely ezeket társadalmi jelenségnek tekinti” – írja a Szerdahelyi Zoltán és Zoltai Dénes által szerkesztett *Estétikai kislexikon*.⁹ E meghatározás, amely a műalkotást társadalmi jelenségként fogja fel, ugyancsak arra utal, hogy a művészeti produktumok által következtetni lehet a korabeli társadalmi viszonyokra. A szócikk szerkesztője, Zoltai Dénes megjegyzi, hogy a művészetszociológia képviselőit „hosszú ideig csak az irodalom foglalkoztatta”, pontosabban a korabeli társadalom és az irodalom kölcsönhatása. Hauser Arnold ezt a hatást a művészetek esetében is meghatározónak találja, amikor úgy fogalmaz, hogy a „társadalmi és a művészeti hatás egyidejűségéről és kölcsönös voltáról kell beszélnünk.”¹⁰ Az *Estétikai kislexikon* szerint a művészetszociológiai irányzat képviselői a XX. század folyamán felismerték, hogy „[a] művészeti stílusok, a

⁷ HANS BELTING, *A művészettörténet vége*, ford. Teller Katalin, Budapest, Atlantisz, 2006, 24-34. o.

⁸ HAUSER Arnold, *A művészet szociológiája*, ford. Görög Livia, Budapest, Gondolat, 1982, 112-360. o.

⁹ ZOLTAI Dénes, „Művészetszociológia” (szócikk), in *Estétikai Kislexikon*, szerk. SZERDAHELYI István és ZOLTAI Dénes, Budapest, Kossuth Kiadó, 1972, 472. o.

¹⁰ HAUSER, i. m., 114. o.

kifejezés formái és eszközei történelmi produktumok, ezért vizsgálatuk nem nélkülözheti a szociológiai megközelítést sem.”¹¹

Ez a megközelítésmód lényeges részét képezi kutatási módszerünknek, ugyanakkor fontosnak tartjuk megemlíteni, hogy a XX. században számos olyan francia nyelvű tanulmány jelent meg, amely Hauser Arnold felfogását több ponton bírálja, esetleg kiegészíti. *La sociologie de l'art* [A művészet szociológiája] című könyvében a kortárs francia művészetszociológus, Nathalie Heinich sorra veszi a tudományterületéhez tartozó jelentősebb műveket. Hauser Arnold művészetfelfogásának marxista vonásain túl azt is kritikával illeti, hogy a magyar származású kutató egymástól elszigetelten vizsgálja az egyes művészeti alkotásokat, figyelmen kívül hagyva azokat a körülményeket, amelyek az alkotási folyamatban szerepet játszottak. Pozitív felhanggal említi ugyanakkor azokat a – Hauser kutatási eredményeivel párhuzamosan megjelenő – német nyelvű művészetszociológiai írásokat, amelyek nem tükröznek marxista vonásokat: ilyenek Theodor Adorno és Walter Benjamin művei, ezek a művészetszociológiát elsősorban a művészet és a társadalom, valamint az egyén és a társadalom kapcsolataként fogják fel. Nathalie Heinich a francia Pierre Francastelre is előszeretettel hivatkozik, aki szerint a műalkotások olyan „kordokumentumoknak” tekinthetők, amelyek által jobban megismerjük az adott korszak társadalmát.¹² A főbb művészeti irányzatokat áttekintő könyvében a művészettörténész Guillaume Glorieux szintén bírálja Hauser Arnold tanulmányainak marxista jegyeit. Véleménye szerint a művészetszociológia alapjául a művészettörténet kell, hogy szolgáljon: a történész azt kutatja, hogy a társadalmi viszonyok átalakulásával párhuzamosan a műalkotások megrendelői is megváltoznak, és ez a folyamat a művészeti stílusok alakulására is szükségszerűen hatással van.¹³

Felvetődik a kérdés, hogy a társadalmi változásoknak mennyire hiteles lenyomatait a műalkotások, s ezeken belül is leginkább a festmények, hiszen a XVII–XVIII. századi francia társadalom jelentős átalakulásokon megy keresztül. Hauser Arnold szerint nem kétséges, hogy a művészetek tükrözik a társadalmi változásokat, hiszen „az egyik szférában bekövetkezett változást mindig nyomon követi a másik változása”.¹⁴ Hogyan és milyen mértékben gyakorolnak hatást egy adott korszak művészetére a társadalomban végbemenő változások?

¹¹ *Esztétikai Kislexikon*, i. m., 474. o.

¹² Nathalie HEINICH, *La sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, 2004 (Collection „Repères”), 19-25. o.

¹³ Guillaume GLORIEUX, *L'histoire de l'art. Objet, sources et méthodes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, 106-118. o.

¹⁴ HAUSER, i. m., 117. o.

Az általunk vizsgált korszakra jellemző számos változás közül elsősorban azt kell megemlíteni, hogy XIV. Lajos 1715-ben bekövetkezett halála után, a régensség idején, majd XV. Lajos uralkodása alatt a királyi hatalom meggyengül, valamint a király Versailles-ból Párizsba teszi át székhelyét, így Párizs válik a francia művészeti élet központjává. Ezek a tényezők a műalkotások megítélését is nagy mértékben befolyásolják. Ugyancsak a társadalmi változások közvetett következményének tekinthető, hogy a barokk heroikus világát a XVIII. század elején a könnyedebb rokokó váltja fel, amire később részletesebben is kitérünk.¹⁵

1.3. Célkitűzés

Célunk a XVII. és XVIII. századi művészetelméleti és -kritikai írások (elsősorban Diderot *Szalonjai*) alapján a XVIII. század közepén bekövetkező ízlésváltozás okainak feltárása, amelynek következtében az életképek és a portrék egyre népszerűbbé válnak.

Ennek a jelenségnek a komplex okait vizsgáljuk. Egyebek között az alábbi tényezőket vesszük figyelembe: a képek bírálatokor – a kolorista eszmék hatására – a rajz ellenében egyre fontosabb lesz a szín, valamint a műgyűjtők egyre inkább az „északi iskolák” kisebb méretű, intimebb alkotásait kezdik el gyűjteni. Azt is fontos megemlíteni, hogy az írott szövegen alapuló történeti képekkel ellentétben a kis műfajokhoz tartozó festmények nem követelnek meg a nézőktől irodalmi és történelmi előismereteket.

Mivel a témánkhoz kapcsolódó primer források elsősorban francia nyelvűek, valamint a felhasznált irodalom jelentős része is ezen a nyelven íródott, felvetődik a kérdés, hogy disszertációnkat miért magyarul írjuk, ha ezen a nyelven viszonylag csekély számú, a XVII. és XVIII. századi francia festészetelmélettel foglalkozó szakirodalom áll rendelkezésre? E korszak vonatkozásában magyar nyelven leginkább művészettörténeti és esztétikai tárgyú – e két, a XVIII. században kialakult diskurzusmódhoz kapcsolódó – tanulmányokat találunk.¹⁶

E töredékes magyar Diderot-kép árnyalása céljából 2013-ban, *Diderot – Esztétika, filozófia, politika* címmel megjelent egy kötet a Szegedi Tudományegyetem Magyar-Francia Felvilágosodás kutatóközpontja tagjainak válogatásában és fordításában. A kiadvány a címben felsorakoztatott témákhoz tartozó szövegekből közöl olyan fordításokat, amelyek

¹⁵ CSEPPENTŐ István, „A felvilágosodás századának irodalma”, in *A francia irodalom története*, szerk. MAÁR Judit, Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 327-440. o.

¹⁶ Például: HORKAY HÖRCHER Ferenc, *Esztétikai gondolkodás a felvilágosodás korában 1650–1800. Az ízlésesztétika paradigmája*, Budapest, Gondolat, 2013; RAJKÓ Andrea, S. NAGY Katalin, *Művészettörténet I-II*, Budapest, Typotex, 2010.

eddig hiányoztak a magyar szakirodalomból, így felhasználásuk ígéretes eredményekhez vezethet. A tartalom témák szerinti hármas tagolása betekintést nyújt Diderot gondolkodásmódjába és sokszínű érdeklődési területeibe. Előszavában Kovács Eszter – a Diderot életművében fellelhető komplex nyelvi sajátosságokra rámutatva – a *philosophie* terminus jelentésére is kitér, amely a korszakban esztétikai és politikai témájú elmélkedéseket egyaránt magában foglalt.¹⁷ Az egyes fordítások előtt rövid bevezetőket találunk, amelyek pontosítják a fordítandó szöveg keletkezési körülményeit és a magyarra való átültetés esetleges nehézségeiről is szólnak, ezzel az olvasó a textus státuszába is betekintést kap.

A francia felvilágosodás irodalma kétségkívül jelentős befolyással volt a hazai irodalmi tevékenységre. A XVIII. és a XIX. században nagy számban jelentek meg magyar nyelven francia regények, novellák, színművek, filozófiai írások és versek, valamint az ezekről szóló kritikai irodalom nyelvezetében és gondolatmenetében is gyakran fellelhetők francia hatások. Azonban a kutatásunk témáját képező francia festészetelmélet és művészetkritika – különösen magyar vonatkozásait illetően – mind a mai napig jelentős feltáratlan területeket rejt magában. Fentebb tárgyaltuk a festészetelmélet műfaji sajátosságait, aminek következménye egyebek között az is, hogy ez a műfaj hazánkban viszonylag kevésbé kutatott terület. Bartha-Kovács Katalin rávilágít arra, hogy a francia festészetelméleti írások fordításai során számos nehézségbe ütközhet a fordító,¹⁸ ezekkel – a Diderot kritikai írásaiból idézett szövegrészeket magyarra való átültetése során – mi is több alkalommal szembesültünk. Ezzel kapcsolatban fontosnak tartjuk pár szóban ismertetni a művészetkritika mint irodalmi műfaj kialakulását¹⁹.

Ez a Salon-kritikának is nevezett műfaj az 1737-től kezdve minden második évben, augusztus 25-én (Lajos napján) a Louvre „Négyszögletű termében”, az úgynevezett *Salon carré*-ban tartott nyilvános kiállítások után kapta a nevét. A művészetkritika létrejöttét Étienne La Font de Saint-Yenne 1747-ben publikált *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* [Elmélkedések a franciaországi festészet jelenlegi állapotának

¹⁷ KOVÁCS Eszter, „Előszó”, in Denis DIDEROT, *„Esztétika – filozófia – politika*, szerk. KOVÁCS Eszter, PENKE Olga, SZÁSZ Géza, ford. Balázs Péter, Bartha-Kovács Katalin, Kovács Eszter, Penke Olga, Szász Géza, Székési Dóra, Szűr Zsófia, Budapest, L’Harmattan Kiadó – Szegedi Tudományegyetem Filozófia Tanszék, 2013, 7-15. o.

¹⁸ A tanulmány Diderot egyik *Salon*-kritikájának magyar nyelvre való átültetése során tapasztalható nehézségeket mutatja be. BARTHA-KOVÁCS Katalin, *Visszaadható-e Diderot stílusa magyarul?*, *Magyar Tudomány* (Diderot 300, vendégszerkesztő: LUDASSY Mária), 2013/11, 1349-1357. o. URL: <http://www.matud.iif.hu/2013/11/11.htm> Megtekintés dátuma: 2021-05-25

¹⁹ A művészetkritika műfajával egy külön fejezetben részletesebben foglalkozunk, itt csupán a téma jobb megértése céljából említjük.

okairól] című írásának megjelenéséhez köthető. Ennek a műfajnak nincs irodalmi múltja, ezért különböző típusú írásmódok elemei vegyülnek benne:

A művészetkritika a XVIII. században alkalmi tevékenység, művelői nem hivatásos kritikusok, ezért nem kell csodálkoznunk azon, hogy a gyakran név nélkül megjelenő írások színvonala meglehetősen heterogén, különféle beszédmódok és hangnemek keverednek bennük: van közöttük költemény és párbeszéd, a legtöbbjük mégis episztoláris formában íródott. A felvilágosodás korának legjelentősebb kritikusa kétségkívül Diderot: az ő *Szalonjaival* válik irodalmi műfajjává a francia művészetkritika. Diderot a Friedrich Melchior Grimm által szerkesztett *Correspondance littéraire* [Irodalmi Levelezés] című kézirat lap számára írta – több, mint húsz éven át, 1759 és 1781 között – *Szalonjait*.²⁰

Annak a fordítónak, aki a XVIII. századi képzőművészeti tárgyú szövegek magyar nyelvre való átültetésére vállalkozik, nem csupán a francia és a magyar nyelvet kell jól ismernie, hanem más területekre is kiterjedő, széleskörű ismeretanyaggal kell rendelkeznie: tisztában kell lennie a műalkotás körülményeivel, annak irodalmi és történelmi összefüggéseivel, különben „érthetetlenek maradnának a szövegben található célzások és rejtett utalások”, valamint ismernie kell a „nyelvek különbözőségét, a közöttük húzódozó lexikális, szintaktikai, szemantikai és esztétikai szakadékokat is”.²¹

Ezen nehézségek ismeretében érthetőbbé válik, hogy a XVIII. századi művészettel kapcsolatos francia nyelvű szövegek közül mindmáig miért csak kevésnek létezik magyar fordítása. A művészetkritika, ez a lényegében francia „találmány” a magyar nyelvű művészeti diskurzusokban kevésbé van jelen, mint más, irodalmi múlttal rendelkező műfajok, hiszen ez a „fiatal” műfaj viszonylag szűk célközönséget szólít meg: azokat, akik érdeklődnek a XVIII. századi művészetek, s azon belül is elsősorban a festészet iránt. Ezt a tudományterületet, különösen a XVII–XVIII. századi francia festészetelméletet – valószínűleg a fentebb felsorolt okok miatt – hazánkban jelenleg csekély számú szakember kutatja.²² A jelen fejezet elején feltett kérdésekre válaszolva tehát azért írjuk magyar nyelven értekezésünket, mert hiánypótló szerepet szánunk neki ebben a témában Magyarországon. Témamejelölésünk is hasonló elveket követ: a művészetelmélet és -kritika területén a magyar nyelvű szakirodalomban

²⁰ BARTHA-KOVÁCS, *Visszaadható-e Diderot stílusa magyarul?*, i. m.

²¹ Uo.

²² A Szegedi Tudományegyetem Francia Tanszéke Magyarországon egyedülálló módon elől jár ezen szakterületek megismerésében és megismertetésében: több, doktori képzésben részt vevő hallgató publikált ehhez a témához köthető francia és magyar nyelvű tanulmányokat, elősegítve a klasszikus kor francia művészetelméleti és -kritikai gondolkodásának magyarországi terjesztését. Ld. Rausch-Molnár Luca, Szabolcs Enikő, Iván-Szűr Zsófia (SZTE BTK) és Ocsovai Dóra (ELTE BTK) munkáit. Feltétlenül meg kell említenünk két neves művészettörténész ezirányú munkásságát is: GARAS Klára (1913–2017) kutatási területe elsősorban a barokk festészet, BOROS Judit szakterülete pedig a XIX. századi magyar festészet. Mindketten publikáltak a XVIII. századi francia festészetrel kapcsolatos tanulmányokat is, a későbbiekben utalni fogunk rájuk.

mindmáig sok a feltáratlan kérdés. Ezek közül a XVIII. századi francia festézetelméleti írások művészetszociológiai aspektusaira is összpontosítunk, s vizsgálódásaink során a problémafelvetésünkben említett kérdésekre próbálunk meg válaszokat találni.

2. A festészeti hierarchia ismertetése és az ízlésre gyakorolt hatása

2.1. A művészeti ágak és a festészet műfajokra való felosztása

A kis műfajokhoz tartozó zsáner- és portréfestészet vizsgálatához fontosnak tartjuk röviden ismertetni, hogyan alakultak ki a művészeteken – elsősorban a festészetben – belül a műfajok, majd azt taglaljuk, milyen művészeti elvek voltak meghatározók a XVIII. században, amelyek nagyban befolyásolták a kor ízlésvilágát.

Bár elsősorban művészetelméleti aspektusból foglalkozunk azzal a kérdéssel, hogy a különböző korokban milyen szempontok alapján osztályozták a műalkotásokat, röviden a kérdés történeti vonatkozásaira is utalunk. A képzőművészeti alkotások osztályozása: az az elv, hogy a „hasonló dolgokat egymás mellé helyezzük” és csoportokra vagy osztályokra tagoljuk őket,²³ voltaképpen egyidős a festészet történetével. A túlságosan tágan értelmezhető „hasonló dolgok” kifejezés a festészet esetében hasonló témájú képekre utal: mint ahogyan látni fogjuk, a műfajokra való felosztás során az osztályozás alapja a képek témája. Mielőtt azonban rátérünk a festészeti műfajok kialakulásának és osztályozásának történetére, annak érdekében, hogy az esztétikai fogalomrendszerben bekövetkezett változások folyamatát tisztán lássuk, azt is felvázoljuk, hogy az ókorban és a középkorban mit tekintettek művészetnek, illetve hogyan vált a művészet mint terminus általánosan elfogadottá. Bár az ókor messze áll a dolgozatunkban tárgyalt korszaktól, mégis hasznosnak találjuk a történeti áttekintést, mert jól szemlélteti a művészeti fogalmak, definíciók nagymértékű változását. E folyamatok ismertetése ugyanakkor azt is lehetővé teszi, hogy később (Alberti és Batteux vonatkozásában) visszautalhassunk rájuk. Ehhez Władisław Tatarkiewicz *Az esztétika alapfogalmai: Hat fogalom története* című könyvét vesszük alapul.

A művészetfogalom huszonöt évszázados története több nagy korszakra oszlik, ezek között volt olyan, amikor maga a fogalom még nem létezett a mai értelemben, vagy ha használták is, mást értettek rajta. Az antikvitásban a művészet fogalma szélesebb terjedelmű volt, mint manapság: minden olyan tevékenységet művészetnek tekintettek, amely valamilyen produktumot hozott létre, szabályokat követett és szaktudást igényelt. Egészen a középkorig a művészet (*ars*) a tudománynak, a mesterségnek és a mai értelemben vett művészetnek egyfajta keverékét alkotta. Leginkább szakértelmet, mesterségbeli tudást jelentett, így például – a festészet mellett – a szabómesterséget és a grammatikát is művészetnek tartották.

²³ Władisław TATARKIEWICZ, *Az esztétika alapfogalmai. Hat fogalom története*, ford. Sajó Sándor, Budapest, Kossuth Kiadó, 2000, 21. o.

Az ókorban a skolasztikusok más szempontok alapján csoportosították a művészeteket, de még ez is messze áll a ma ismert felosztástól. Ők kétféle jelölést alkalmaztak a különböző tevékenységek csoportosítására: a „szabad” (*liberales*) jelzöt azon a művészetek jelölésére használták, amelyek mentális, és a „közönséges” (*vulgares*) szót azokra, amelyek fizikai erőfeszítést igényeltek. E felosztás szerint a festészetet, de elsősorban a szobrászatot „közönséges” művészetnek tartották. A középkorban hétre szűkítették a szabad művészetek számát, ám a festészetet és a szobrászatot ekkor már említésre sem méltatták: mivel a hasznosság elvét vallották, mely szerint ezeket a művészeteket jelentéktelennek tartották, a mechanikai művészetek között sem sorolták fel őket.

E tekintetben a reneszánsz korszak hozott változást. A szépművészetek ekkor leváltak a kézművességről, aminek társadalmi okai is voltak. A gazdasági helyzet hanyatlása miatt a tehetősebbek tőkebefektetést láttak a műalkotásokban, ez a művészek anyagi helyzetét valamelyest fellendítette és a társadalmi ranglétrán elfoglalt helyüket is javította. A szépművészet, s ezen belül is a festészet és a szobrászat szabályait papírra vetették, valamint új előírásokat alkottak velük kapcsolatban, ezzel is elősegítve a művészeti fogalomrendszer létrejöttét. A XVI. században alakult ki az az egységes felfogás, mely szerint a szobrászatot és a festészetet egy kategóriába sorolták: „tervező művészetek” (*arti del disegno*) terminussal jelölték őket, amivel arra utaltak, hogy az alkotást valamilyen rajz vagy terv készítése előzi meg. A zene, a költészet és a színművészet jelölésére azonban még nem alakult ki egységes fogalmi rendszer a korszakban. A XV. és a XVI. században történtek ugyan törekvések az egyes művészetek kategorizálására, viszont ezek még messze álltak a ma is használatos terminusoktól.²⁴

A „szépművészet” kifejezést már a XVI. században alkalmazta a hollandiai származású, Portugáliában élő udvari festő, Francesco da Hollanda, de nem a mai értelemben.²⁵ Charles Batteux használta először a szépművészet (*beaux-arts*) fogalmát abban az értelemben, ahogyan az ma is ismeretes. 1746-ban megjelent, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* [Értekezés a szépművészetekről – avagy miként vezethetők vissza egy és ugyanazon elvre] című, korszakalkotó műve széles körben elterjedt, több nyelvre lefordították és ezáltal a benne előforduló kifejezések – így a „szépművészetek” terminus is – bekerültek a

²⁴ Uo., 23-25. o.

²⁵ Mintegy két évszázaddal később, építészeti tárgyú értekezésében François Blondel 1765-ben egy kategóriába sorolta az építészetet, költészetet, ékesszólást, komédiát, festészetet, szobrászatot, zenét és a táncot, de a „szépművészet” kifejezést ő nem alkalmazta.

XVIII. századi tudományos nyelvbe.²⁶ A francia író öt szépművészetet jelöl meg: ezek a festészet, a szobrászat, a zene, a költészet és a tánc, valamint két rokon művészetet, az építészetet és az ékesszólást – a kézművesség nála tehát levált a művészetekről. Batteux nem csupán azért volt korszakalkotó, mert megalkotta a „szépművészet” terminust és fogalmat, hanem ennek a tudományterületnek az elméletét is kidolgozta. Az összes „szépművészetet mimetikus művészetnek tekintette, és a szépművészetek általános elméletét az utánzásra alapozta”.²⁷ Azt állította, hogy a művészetek közös jellemzője a valóság utánzása (*mimesis*), ami már az ókor óta közismert gondolat, viszont az antikvitásban ezt csak a festészetre, a szobrászatra és a költészetre vonatkoztatták, az építészetre és a zenére viszont nem alkalmazták.

A mimézis fogalma tulajdonképpen az ókori görög filozófiából ered, a korszakban Arisztotelész fejtette ki legteljesebben erre vonatkozó gondolatait. Platón felfogásával ellentétben Arisztotelész *Poétikájában* az utánzás nem kap negatív hangsúlyt, szerinte „a művészi utánzás olyan dolgokat jelenít meg, melyek szebbek vagy kevésbé szépek, mint valójában, továbbá megjelenítheti őket úgy is, ahogyan lehetnének és ahogyan lenniük kellene.”²⁸ A görög filozófus azt a nézetet vallja, hogy a természetben nemcsak tökéletes valóságok léteznek, a művészetnek tehát nem a tökéleteset kell ábrázolnia, más szóval nem szükséges megszipítenie a valóságot:

Mivel az utánzók cselekvő embereket utánoznak, vagy kiválóknak, vagy hitványoknak kell lenniük (a jellemek szinte mindig csak ezekhez igazodnak, hiszen a hitványság és a kiválóság által különbözik minden jellem): vagy nálunk jobbaknak, vagy hozzánk hasonlóknak, mint ahogy a festők is csinálják [...].²⁹

A szépművészet fogalmának kialakulásával létrejön egyfajta osztályozási rendszer, miszerint vannak olyan tevékenységek, amelyeket korábban művészetnek tekintettek, de később nem sorolnak a művészetek közé. Radnóti Sándor monográfiájában – Paul Oskar Kristeller nyomán – kifejti, hogy a szépművészet tulajdonképp a hasznosság és az alkalmazhatóság elvét utasítja el; érdekmentes és öncélú autonóm művészet. A szépművészettel szembeállított alkalmazott művészetben is megvalósul az esztétikai érték, de mindig valami más értékrenddel párosul. Ezzel a szemléletváltozással egyidejűleg kialakul a „műalkotás-individuum monadikus fogalma, amelynek készítőjétől vagy alkotójától különváló létet tulajdonítanak, sőt bizonyos vonatkozásban átszármaztatják rá az ember önrendelkezési

²⁶ Uo., 23. o

²⁷ Uo., 24. o.

²⁸ Uo., 195. o.

²⁹ ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. Sarkady János, Szeged, Lazi Bt., 2004, 8. o.

jogait.”³⁰ A művészet iránti rajongás maga után vonja a művek alkotóinak tiszteletét, sőt bálványozását, hiszen teremtőként tekintenek rájuk. A művész és a műélvező között szociológiai különbség alakul ki, mely később a műalkotások piacának létrejöttéhez vezet.³¹ Mindezen előzmények tisztázása elengedhetetlen annak bemutatásához, hogy az embert ábrázoló kis műfajok megítélésében bekövetkezett változások és a korábbi szigorú akadémiai elvek gyengülése miként következhetett be. A továbbiakban a művészeteken belül a festészetet vesszük közelebből szemügyre, és megvizsgáljuk, hogyan alakultak ki ezen belül az egyes műfajok.

Ha léteztek is az antikvitásban kialakult festészeti műfajok, azok a kereszténység térhódítása idején eltűntek, és a különböző műfajok egészen a XIV. századig nem váltak el élesen egymástól. A középkor végéig a festészet lényegében vallási-kegyességi szerepet töltött be. A művészi igénnyel készült olajképek csupán a reneszánsz idején jelentek meg. Előtte a festészet elsősorban szakrális célokat szolgált: ha a festészetet kategorizálni szeretnénk, ezekben a korokban leginkább falfestményekről, freskókról, miniatúrákról, illetve mozaikokról beszélhetünk, de ez az osztályozás nem a műfaji felosztáson alapul. A XIII. századi Itáliában megjelenő, fatáblára festett oltárképeket is a természetfölöttiség szimbolikus ábrázolása jellemezte, nem pedig a természethű ember- és térábrázolás. A XV. századi humanista szemlélettel azonban megjelent a természeti jelenségek megfigyelése és a megértésükre való törekvés, valamint – az antik kultúra tanulmányozása nyomán – az élő modell alapján történő ábrázolásmód. A kora reneszánsz idején beszélhetünk újra önálló műfajokról, ezek közül legjellemzőbb a portré, a csendélet és a tájkép volt. Ekkor önállósult az olajkép, azaz az olajjal kisméretű vászonra festett kép: alapvetően díszítő funkciót töltött be, amihez – évszázadokkal később, a XVII. században – nagyban hozzájárult a holland és flamand festészet, ahol önálló műfajként volt jelen a tájkép, a csendélet és az életkép.³²

A műfajok kialakulásának vizsgálatakor elsőként Platón nevét kell megemlítenünk.³³ Röviden ismertetjük ezirányú nézeteit, de hangsúlyozzuk, hogy akárcsak Arisztotelész, Platón sem a műfajokról, hanem a művészet felosztásáról: a különböző művészeti ágakról gondolkodott. Platón aszerint osztályozza a művészeteket, hogy melyik követel meg alkotó

³⁰ RADNÓTI Sándor, *Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése. Winckelmann és a következmények*, Budapest, Atlantisz, 2010, 23. o.

³¹ Uo. 19-27.o.

³² BARÁTH Béla – ÉBER László – FELVINCZI TAKÁCS Zoltán, *A művészet története*, Debrecen, Tóth Könyvkereskedés és Kiadó Kft, 2008, 129-134. o.

³³ A művészetelmélet részét képező műfajelmélet a különböző műfajok kialakulásának elveit, egymás közötti kapcsolatait és belső törvényszerűségeit vizsgálja. *Esztétikai Kislexikon*, i. m., 451. o.

tevékenységet és melyik korlátozódik arra, hogy tárgyak képeit hozza létre. Különbséget tesz az építészet és a többi művészeti alkotás között. Ez utóbbiakat további alosztályokra bontja: megállapítja, hogy „vannak olyan művészetek (mint a szobrászat), amelyek a természetes arányok másolására törekszenek, s olyanok, amelyek csak hasonlóságot, fantáziával módosított utánzatokat nyújtanak (mint a költészet vagy a szofista filozófia)”.³⁴ Az *állam* című művében a festészetet és a szobrászatot is megemlíti: a X. könyvben fogalmazza meg a művészettel szembeni (filozófiai) kifogását. A festészetről nem sokat ír, és nem is tartja nagyra a festőket és alkotásaikat. Úgy véli ugyanis, hogy a festő csak utánoz, de nem hoz létre valóságot. Szerinte a festészet hazug és csábító, veszélyes és haszontalan tevékenység. A *szofista* című későbbi művében „szofista gyakorlatnak” nevezi a festészetet, amely a valós dolgoknak csupán a látszatát képes megalkotni, tehát megtévesztő: míg a mesteremberek alkotásai valódi dolgok, a művész csupán ezen alkotások másolója. Az igazi létező az idea, az érzékelhető tárgy ennek utánzása, de a festő csak ezt az érzékelhető tárgyat utánozza, műve tehát az utánzat utánzata, amely távol áll az igazságtól. Platón még az asztalost is nagyobb mesternek tartja a festőnél, mert az asztalos képes elkészíteni egy ágyat annak ideája alapján, míg a festő csak a másolat tükörképét tudja megalkotni.³⁵ Véleménye szerint az ideális városban, amelyet a filozófusok irányítanak, nincs helyük sem a festőknek, sem a drámaíróknak.³⁶

Platón követően Arisztotelész merőben más szempontból kategorizálja a művészeteket. Tevékenysége mind esztétikai, mind műfajelméleti szempontból meghatározó, hiszen ő vezeti be a művészeteknek a lélek érzelmeire tett hatásuk alapján való osztályozását. E szempont tükrében a filozófus a költészetet, a zenét és a táncot helyezte a legfelső szintre, és csak utánuk sorolta a szobrászatot és a festészetet, mivel ezek szerinte nem közvetlenül utánozzák az emberi érzelmeket. Az egyes művészeti ágakon belül további osztályokat különböztetett meg, de legrészletesebben a költészettel foglalkozott.³⁷

³⁴ Uo., 451-452. o.

³⁵ „Nos, ha ő [az asztalos] nem valami valóságos létezőt alkot, akkor a műve nem is létezik igazán, hanem olyasmi, ami van is, meg nincs is. Ugyanis, ha valaki azt állítaná, hogy az asztalos vagy más mesterember maga a tökéletes létező, akkor nem szólna igazat. [...] Messze van az igazságtól az utánzóművészet [festészet], azt hiszem, s éppen amiatt másol le mindent, mert oly keveset fog föl az egyes dolgokból, csupán az árnyképét. Egy festő lefest egy cipészt, ácsot vagy más mesterembert, semmit sem értve ezek mesterségéhez. Mégis ha tehetséges festő és lefesti az ácsot, és messziről mutatva, a gyerekeket és értetlen embereket még rá is szedi, hogy az a valóságos ács.” PLATÓN, *Az állam*, ford. Jánosy István, Budapest, Gondolat, 1988, 246. o. URL: <http://mek.niif.hu/03600/03629/03629.htm#163> Megtekintés dátuma: 2021-05-25

³⁶ Jacqueline LICHTENSTEIN, *La Peinture*, Paris, Larousse, 1995, 260. o.

³⁷ Charlotte GUICHARD, *Les Amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2008, 77-78. o.

A művészetek – és ezeken belül az egyes műfajok – felosztásában egészen a XVIII. századig nem történik lényeges változás. A középkorban a művészeti műfajokat aszerint ítélték meg, hogy mennyire tartották őket alkalmasak az egyház tanainak terjesztésére. Szent Ágoston például nagyra értékelte a zenét, mert úgy vélte, a zene által élvezetes formát öltenek a bibliai tanítások.³⁸ A reneszánsz idején sem történik érdemi változás a művészetek felosztását illetően. A kor legjelesebb gondolkodói és művészei ekkor elsősorban azon vitatkoztak, hogy a költészet a képzőművészet fölött áll-e vagy fordítva, illetve a képzőművészetek közül a festészet vagy a szobrászat-e az előbbre való.

A különböző művészeti ágak összehasonlítása már az ókor óta jelen van a művészetelméleti gondolkodásban. A művészek és a teoretikusok az ókorban és a reneszánsz idején is arra a kérdésre keresték a választ, hogy mi a költészet, és a költészettel összehasonlítva milyen ismérvei vannak a festészetnek. Leonardo da Vinci Szimónidész³⁹ gondolataira ad választ a festészetéről írt feljegyzéseiből összeállított, halála után megjelent traktátusában (*Trattato della Pittura*), amikor ezt írja: „Ha a festészetéről azt mondd, néma költészet, akkor a festő méltán nevezheti a költészetet vak festészetnek.”⁴⁰ E sorok a Horatius *Ars poeticájából* származó, meglehetősen gyakran idézett *ut pictura poesis*⁴¹ gondolatra reflektálnak. Ez az úgynevezett „paragone”-vita, azaz a festészet vagy a szobrászat magasabbrendűségéről szóló polémia hosszú időn át meghatározta az itáliai reneszánsz, illetve a francia klasszicizmus művészetelméleti doktrínáit.⁴² Bár hatása kétségtől jelen van a későbbi gondolkodók írásaiban, disszertációnkban nem bocsátkozunk a „paragone”-vita részleteibe, gondolatmenetünk (azaz a műfaji hierarchia történetének) világosabb kifejtése céljából mégis szükségesnek találjuk, hogy megemlítsük.⁴³

Leon Battista Alberti (1436) ezen vitákat figyelmen kívül hagyva úgy vélte, hogy a festészetnek ugyanúgy valamely jelenet, történet (*istoria*) ábrázolására kell törekednie, mint a költészetnek.⁴⁴ Mintegy három évszázaddal később, a francia klasszicizmus idején az antik,

³⁸ Szent Tamás viszont megvetette a népzeneét, ő csak a nyugodtabb hangvételű gregorián énekeket tartotta a keresztény életvitelhez méltónak.

³⁹ Ld. az ókori görög költőnek, Szimónidésznek (Kr.e. 557/556 – Kr.e. 468/467) tulajdonított sorokat: „A költészet beszélő festészet, míg a festészet néma költészet”.

⁴⁰ Leonardo DA VINCI, *Válogatott írásai*, ford. Krivácsi Anikó, szerk. CSORBA F. László, Budapest, Typotex, 2002, 149. o.

⁴¹ „Ahogy a festészetben, úgy a költészetben.”

⁴² BARTHA-KOVÁCS Katalin, *A csend alakzatai a festészetben. Francia festészetelmélet a XVII–XVIII. században*, Budapest, L'Harmattan, 2010, 20. o.

⁴³ Ehhez a témához ld.: Rensselaer W. LEE, *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture: XV^e et XVIII^e siècle*, ford. Maurice Bock, Paris, Macula, 1988.

⁴⁴ Leon Battista ALBERTI, *A festészetéről*, ford. Hajnóczy Gábor, Budapest, Balassi, 1997, 109. o.

arisztotelészi műfaji szabályok felértékelődtek, és a kor elméletírói arra jutottak, hogy a festészetnek a költészettel azonos elveket kell követnie, a szobrászatot pedig a többi művészeti ág fölé helyezték.⁴⁵ A XVIII. században pedig az alábbiak szerint alakult a műfaji felosztás:

A felvilágosodás a művészeteket szépművészetekre és mechanikai művészetekre osztotta fel, de a szépművészetek további felosztásával nemigen foglalkozott. Egyetlen – noha jelentős – kivétellel: az irodalmi művészeteket ugyanis elválasztotta a vizuálisaktól, a „szépirodalmat” (*belles-lettres*) a „szépművészetektől” (*beaux-arts*).⁴⁶

Ennek a teóriának egyik jelentős képviselője Jean-Baptiste Du Bos francia művészetelmélet-író. Először 1719-ben megjelent *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* [Kritikai elmélkedések a költészetről és a festészetről] című könyve a korszakban egyedülálló módon a művészetet nem a művész, a filozófus vagy az elméletíró, hanem a befogadó szempontjából vizsgálja. Arra a kérdésre keresi a választ, hogy mivel magyarázható az az öröm vagy gyönyör (*plaisir*), amelyet a műalkotás okoz a szemlélőben. Kiindulópontja nem az alkotás struktúrája, hanem a befogadó érzelmeire gyakorolt hatása: eszerint állít fel egy sor elvet, s ezek alapján definiálja a művészetet. Du Bos vezeti be az esztétikai vizsgálódás terminológiájába a tetszés kifejezését, ami évtizedekig meghatározó lesz, egyebek között Diderot és Kant filozófiájára is hatást gyakorol.⁴⁷ Ugyancsak Du Bos nevével függ össze, hogy a művészetelméleti kérdéseket a befogadás szemszögéből is vizsgálni kell. Elsődleges szempontnak tartja, hogy az alkotás érzelmi hatást váltson ki a nézőből, ezt a teóriát a későbbiekben részletesebben kifejtik. Du Bos „a költői és a vizuális művészetek szétválasztásának képviselőjében”⁴⁸ lépett fel, ugyanakkor hangsúlyozza, hogy a festészetnek a költészethez hasonló elveket kell követnie.

Fejezetünk témája szempontjából Du Bos-nak azt az esztétikai alaptételét is meg kell említeni, miszerint a művészet nem más, mint utánzás. Ez az „utánzás-elmélet [mimézis] még a barokkban és az akadémiizmus korában is a művészeti nézetek középpontjában állt.”⁴⁹ A reneszánsz idején a vizuális művészetekben alkalmazták az utánzás-elméletet, hangsúlyozva a természet hű utánzásának szükségességét, viszont úgy gondolták, hogy „nem minden utánzás szolgálja a művészetet, hanem csak az, ami »jó« [G.B. Guarini, 1601], »művészi« [B. Varchi,

⁴⁵ ZOLTAI Dénes, *Az esztétika rövid története*, Budapest, Kossuth, 1987, 53-68 és 164. o.

⁴⁶ TATARKIEWICZ, i. m., 55. o.

⁴⁷ Ld. Alfred BAEUMLER, *Az irracionális problémája a XVIII. századi esztétikában és logikában* Az ítélőerő kritikájáig, ford. V. Horváth Károly, Budapest, Enciklopédia, 2002, 68-95. o.

⁴⁸ Uo.

⁴⁹ TATARKIEWICZ, i. m., 198. o.

1546], »szép« [Alberti].»⁵⁰ Az utánzás-elv körül a XVIII. században számos vita lángolt fel, ezzel kapcsolatban azonban nem alakult ki egységes nézet a korszakban. Du Bos azt a nézetet vallja, miszerint a művésznek olyan témát kell utánoznia, amely önmagában is képes arra, hogy megérintse közönségét: „Hogyan is hatna meg egy olyan tárgy utánzása, melynek eredetije képtelen megérinteni bennünket?”⁵¹ – írja a zsánerfestészetéről vallott nézetei kifejtésekor. A festészettel kapcsolatban megfogalmazott elveit a költészetből meríti, azt tekinti példának: „Ha a festészetben lehetnek olyan jelenetek, mint a költészetben, akkor azoknak – akár csak a tragédiákban – a festményeken is a témához kell kapcsolódniuk, és művében a festőnek éppúgy meg kell őriznie a cselekmény egységét, mint versében a költőnek.”⁵² A francia teoretikus tehát az *ut poesis pictura* elvét vallva a festészetet alárendeli az irodalomnak vagy – a kor szóhasználata szerint – a költészetnek.

Gotthold Ephraim Lessing német esztéta (akire Du Bos jelentős hatással volt) a XVIII. század végén számos műfaji kérdést hatékonyan megold. Cáfolja az irodalomban és a festészetben egyaránt uralkodó klasszicista elveket. Francia vonatkozásban feltétlenül meg kell említenünk, hogy Lessingre nagy hatást gyakorolt Diderot, aki ugyancsak természetelvű művészetfelfogást vallott, erre a későbbiekben, a zsánerfestészetrel kapcsolatban még visszatérünk. Lessing esztétikai kiindulópontja az az elemzés, amelyet Johann Joachim Winckelmann a Laokoón szoborcsoportról írt. Winckelmann azt állítja, hogy a korabeli művészetnek az antik görög elődökét kell utánoznia, és véleménye szerint azok az alkotások, amelyek a pusztá, idealizálástól mentes természetet másolják – mint például a németalföldi festmények – alacsonyabb rendűek a görög alkotásoknál. Szerinte a „szépség tapasztalatát a természetet tökéletesítő antik művekből kell nyerni”⁵³ – így fogalmaz Radnóti Sándor esztéta a német teoretikus életművét feldolgozó *Jöjj és láss* című könyvében. Kifejti továbbá, hogy Winckelmann vezéreszménye az volt, hogy a műalkotásokat saját szemmel kell látni.⁵⁴ Radnóti művének címe is Winckelmann ezen felszólítására utal, mely szerint csak úgy lehet egy műalkotást megtapasztalni, ha személyesen látjuk. Különbséget tesz nézés és látás között, ez utóbbit elengedhetetlennek tartja ahhoz, hogy egy műalkotást kellőképpen

⁵⁰ Uo.

⁵¹ Jean-Baptiste DU BOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1993, 18. o. (ford. Kovács Katalin, in *A szenvedélyek kifejezése és a műfajok hierarchiája. A francia festészetelméleti gondolkodás kezdetei*, Budapest, Eötvös Kiadó, 2004, 61. o.)

⁵² „Si la peinture peut avoir des épisodes comme la poésie, il faut dans les tableaux, comme dans les tragédies, qu’ils soient liés avec le sujet et que l’unité d’action soit conservée dans l’ouvrage du peintre comme dans le poème.” DU BOS, i. m., 91. o.

⁵³ RADNÓTI, i. m., 77. o.

⁵⁴ Uo., 93. o.

megismerhessünk. Másik fontos megállapítása, hogy a görög remekművek azért is tekinthetők nagyszerűnek, mert – a görög jellemből adódó – belső nyugalomból fakadnak, s az említett szoborcsoport fő alakja halálos kínszenvedése közepette sem üvölt, csupán sóhajt, a fájdalom erőteljes kifejezése ugyanis elcsúfítaná a testet.

A német teoretikus tehát azt tartja a művészek elsődleges feladatának, hogy az antik alkotásokat tanulmányozzák, ellentétben kortársával, Diderot-val, aki valószínűleg francia fordításban olvasta Winckelmann gondolatait: értekezéseiben többször is tesz rá utalást, hogy ismeri azokat. Diderot a német teoretikus nézeteinek épp az ellenkezőjét vallja: szerinte a művésznek először a természetet kell tanulmányoznia, és csak utána szabad az ókori művészetekkel foglalkoznia, mert azok – úgyszólván – elrontják a látását. Ellene van az akadémikus felfogásnak, miszerint a festőnek a régieket kell utánoznia. Ezen nézetét a későbbiekben részletesebben is kifejtjük, itt csupán az összefüggések jobb megértése céljából vontunk párhuzamot a két teoretikus nézetei között.⁵⁵ Winckelmann ugyan nem ír a művészetek versengésének elvéről, mégis fontosnak tartottuk, hogy röviden ismertessük gondolatait, mert azok alapjául szolgáltak Lessing okfejtésének.

Laokoón avagy a festészet és a költészet határaitól (1766) című, esztétikai szempontból mérföldkönek számító munkájában Lessing kifejti, hogy nem ért egyet Winckelmann-nal: elégedetlen a görög népjellem leegyszerűsítő értelmezésével és a sztoikus közöny felmagasztalásával. Példának Vergiliust említi: az ő művében Laokoón nem leplezi érzelmeit, hanem fájdalomában üvölt; az eposzíró tehát nem alkalmazza a Winckelmann által feltételezett, a szenvedélyek visszafogott leírásának elvét. Lessing arra a lényeges következtetésre jut, hogy az egyes művészeti ágak és műfajok között jelentős eltérések vannak, és mindegyikre a mimézis sajátos módja jellemző: a költészet és a festészet máshogy – más módon, más eszközökkel – jeleníti meg ugyanazt a témát.⁵⁶ Míg a festészet „térbeli alakokat és színeket”, addig a költészet „időben tagolt hangokat” használ az utánzáshoz, ezért a festészet a „látható tulajdonságokkal bíró testeket” ábrázolja, a költészet tárgyai pedig a cselekvések.⁵⁷ Értekezésünk témája szempontjából Lessing festészetre vonatkozó okfejtését

⁵⁵ Vö. BÓDI Katalin, „Jöjj, de hogyan láss? A látás, mint tevékenység Diderot és Winckelmann teóriáiban”, *Irodalomtörténet* 95. szám, 293-311. o. URL: http://www.epa.hu/02500/02518/00345/pdf/EPA02518_irodalomtortenet_2014_3.pdf Megtekintés dátuma: 2021-05-25 és BÓDI Katalin, *Látásgyakorlatok. Kontextusok Kazinczy Ferenc képzőművészeti tárgyú írásaihoz*, Budapest, Reciti, 2021, 84. o.

⁵⁶ RADNÓTI, i. m., 111-113. o.

⁵⁷ Gotthold Ephraim LESSING, „Laokoón vagy a festészet és a költészet határaitól (1766)”, ford. Vajda György Mihály, in Uő., *Válogatott esztétikai írásai*, Budapest, Gondolat, 1982, 205. o.

kell megemlítenünk, mely szerint a képzőművészet a valóság konkrét mozgásfolyamatait egyetlen időpontba sűríti, egyetlen termékeny pillanatban jeleníti meg.⁵⁸ Winckelmann-nal ellenében Lessing szerint a festészetnek valamely „látható jelenetet kell kiválasztania”⁵⁹, nem pedig antik mintákat követnie.

A Laokoón-vitával foglalkozó tanulmányában Kocziszky Éva hangsúlyozza, hogy Winckelmann elsősorban mítoszt vagy ideát, egyfajta „Kunstmythologie”-eszményt keres az antik műalkotásokban, így a Laokoón szoborcsoportban is.⁶⁰ Gondolatmenetéből azokat az elemeket emeljük ki, amelyek összefüggésbe hozhatók a festészeti hierarchia elvével. Kocziszky Éva ugyanis arra világít rá, hogy – legalábbis Lessing olvasatában – Winckelmann „etikai megalapozású esztétikai doktrínát fejt ki, [v]ele ellentétben Lessing a tiszta esztétikai hívének vallja magát, aki a formát önmagában, tartalmától jelentésétől függetlenül képes megítélni, számára a szépség pusztán érzéki jellegű [...]”.⁶¹ Kocziszky Éva kiemeli, hogy Lessing olvasatának az áll a háttérben, hogy őt a „hatásesztétika” kérdése foglalkoztatta, mely szerint a képzőművészeti alkotások nem képesek történetet elbeszélni, Winckelmann viszont mindig – így szoborleírásai során is – egy történetre (mítoszra) vezet vissza a látványt.⁶²

Radnóti Sándor Winckelmann kapcsán – az allegóriáról folytatott, korabeli vita említésével – arra is rávilágít, hogy a német művészettörténész nem pusztán „a múlttól való tudás gyarapítására törekszik, hanem az allegória alkalmazásában, megújításában kreatív lehetőséget is fölfedezni vél. Sőt nyelvnek fogva fel az allegóriát, a művészeket nyelvújításra is bátorítja.”⁶³ Az antikvitás azért tette lehetővé ezt a fajta allegorikus művészetet, mert akkor jelen volt egyfajta „hitbéli evidencia”, más szóval olyan világ, amelynek „mitológiai, életformái” közösek voltak. A XVIII. században azonban felismerik, hogy megszűntek ezek a közös referenciák, s „e felismerés indítja el a különböző művészeti ágak autonomizálódási, önreferencializálódási törekvéseit, s ugyancsak e felismerés hozza létre az egységes művészet

⁵⁸ MAROSI Ernő, *Művészettörténet – az emlékezés tudománya ?*, URL: <http://real-eod.mtak.hu/1023/> Megtekintés dátuma: 2022-05-25.

⁵⁹ LESSING, i. m., 244. o.

⁶⁰ KOCZISZKY Éva, „Laokoón. Vita az antik művészetről a XVIII–XIX. század fordulóján”, *Holmi*, 1995/7, 641. o.

⁶¹ Uo., 645. o.

⁶² Ugyancsak lényeges gondolata Kocziszky Évának, hogy Winckelmann felújítja az ekphrasist, ezt az antik műfajt: oly módon alkalmazza, hogy képleírásaiban „nem a látvány felé közvetít, hanem [...] a “közvetítés felé” közvetít, ami viszonyunkat közvetíti ahhoz, ami el van zárva a szemünk előtt, ami a látványban magában eleve és mindenkor láthatatlan marad”. Uo., 658. o.

⁶³ RADNÓTI, i. m., 122. o.

fogalmának [...] konstrukcióját. Lessing kritikájával vége szakad az *ut pictura poesis* évezredes történetének.”⁶⁴

A műfajok felosztásával kapcsolatban Pál József irodalomtörténész 1790 – *Határ és szabadság az irodalomban* című tanulmánykötetében hangsúlyozza, hogy „[a]z európai társadalom és az azt kifejező tudat a kereszténység kialakulása után a felvilágosodás idején ment át a legnagyobb változáson”.⁶⁵ Azt is említi, hogy a XVIII. századi elméletírók számára központi problémát jelentett a művészeti ágaknak és a műfajok attribútumainak a kérdése. Ebben a korban a műfajokat egybeolvasztó tényezőknél lényegesen nagyobb hangsúlyt fektettek az ezeket elválasztó sajátosságokra. A XVIII. századra jellemző társadalmi változásokkal összefügg a szabadságvágy és a szabadság keresése, ami a műfajok alakulására is kihatott. A művészek, költők, írók önállóságra törekedtek, a határokat le akarták rombolni, ugyanakkor sok esetben visszafordultak a szabályok kereséséhez, mert felismerték, hogy a túlzott szabadság veszélyeket is rejt.⁶⁶ A szabadságvágy és szabálykövetés közti ingadozás hatja át ezt a korszakot, s ez jelenik meg abban a híressé vált francia vitában is, ahol a régi, antikvitáson alapuló elveket valló gondolkodók összeütköznek az új eszméket hirdető írókkal. A vitát egy következő fejezetben tárgyaljuk részletesebben.

2.2. A festészeti hierarchia ismertetése

Láttuk tehát, hogy az egyes művészeti ágak még nem határolódtak el egymástól élesen a korszakban. Lessing *Laokoónja* épp azért lényeges, mert – a művészetelméleti hagyományt évszázadokon keresztül meghatározó *ut pictura poesis*-elv ellenében – a művészeti ágak különbözőségét fogalmazza meg. Az egyes művészeti ágakon, így a festészetben belül léteztek ugyan a korban műfajok, de mivel a XVIII. századi felosztásuk jelentősen eltért a mai műfaj-felfogástól, ezért ez a felosztás csak a saját korába visszahelyezve értelmezhető. A továbbiakban azt vizsgáljuk meg, hogy a XVII. és XVIII. században milyen uralkodó eszmék voltak érvényben, amelyek eleinte gátat szabtak az egyes festészeti műfajok megerősödésének, valamint azt is, hogyan vezetett végül ezen paradigmák meggyengülése a kis műfajok felértékelődéséhez. Mindenekelőtt azt kell ismertetnünk, hogy milyen koncepció

⁶⁴ Uo. 1766-ban Winckelmann is belátja, hogy „[k]orunk immár nem allegorikus, mint az ókor, ahol az allegóriák a vallásra épültek és a valláshoz kapcsolódtak, így mindenki elfogadta és ismerte őket.” Johann Joachim WINCKELMANN, „Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst” (1766), in Uő., *Kleine Schriften und Briefe*, hg. von Wilhelm Senff, Weimar, Böhlau, 1960, 190. o. Idézi: RADNÓTI, *Jöjj és láss*, i. m., 123. o.

⁶⁵ PÁL József, *1790 – Határ és szabadság az irodalomban*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2012, 144. o.

⁶⁶ Uo., 7-15. o.

alapján beszélhetünk kis, illetve magasabb rendű, a kor szóhasználatával „nemes” műfajokról (*genres nobles*).

Ezt az elvet 1667-ben André Félibien fogalmazta meg a francia Királyi Festészeti és Szobrászati Akadémia előadásaihoz írt *Előszavában*, mely szerint a történeti és az allegorikus festmények előbbre valók, mint a hétköznapi eseményt bemutató életképek, tájképek, vagy csendéletek:

Így az, aki tökéletesen ábrázolja a tájat, felette áll annak, aki csak gyümölcsöket, virágokat vagy kagylóhéjakat fest. Aki élő állatokat fest, becsesebb, mint azok, akik csupán élettelen, mozgás nélküli dolgokat ábrázolnak, és mivel az ember alakja Isten legtökéletesebb műve a földön, bizonyos, hogy az, aki Isten utánzója – azáltal, hogy emberi alakokat fest –, az összes közül a legkiválóbb.⁶⁷

Igaz, hogy Félibien nem utal konkrétan sem a zsánerfestészet, sem a portré műfajára, a korabeli és a XVIII. századi teoretikusok mégis rá hivatkozva vélekednek úgy, hogy a festészeti hierarchiában a történeti festészet magasabb rendű minden egyéb, embert ábrázoló műfajnál. A művészetelmélet-írók szerint ugyanis a zsánerkép és a portré a történeti festménynél kevésbé igényli a művész képzelőerejének, fantáziájának a használatát. Mindkét műfaj témája a valóságban is látható, a zsánerképeké valamely megtörtént – tehát másolható – hétköznapi jelenet, ellentétben a történeti festmény témájával, amely általában nem létezik a valóságban, mert a festőnek egy múltban történt, vagy különböző mitológiák által elmesélt eseményt kell a legapróbb részletekig elképzelnie.⁶⁸

Az említett idézet kapcsán fontosnak tartjuk megjegyezni, hogy a francia elméletíró által megfogalmazott rangsor nem tartalmaz innovatív elemeket, hiszen már Félibien előtt is létezett a festészetben belül műfaji felosztás. Félibien hierarchiája abban a tekintetben számít egyedülállónak a korszakban, hogy ő önti elsőként – és a legpontosabban – szavakba azt, amire a korábbi teoretikusok inkább csupán utalásokat tettek, de olyan megfogalmazás, amelyben határozottan kirajzolódik a műfajok értékskálája, náluk még nem volt jelen. Az egyes műfajok magasabb és alacsonyabb rendű kategóriákba való felosztása az ókorra vezethető vissza. Cicero háromfajta beszédmódot különböztet meg: az emelkedett, a közepes és az alacsony stílust. A rangsorolás elvét később a festészeti témákra – és műfajokra – is rávetítették. A reneszánsz idején például Melanchton *Elementorum Rhetorices Libri*

⁶⁷ André FÉLIBIEN, „Préface” aux *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*, in *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, szerk. Alain Mérot, Paris, ENSB-A, 1996, 50-51. o. (ford. Kovács Katalin, in *A szenvedélyek kifejezése és a műfajok hierarchiája*, i. m., 30. o.)

⁶⁸ René DÉMORIS, „La hiérarchie des genres en peinture de Félibien aux Lumières”, in *Majeur ou mineur? Les hiérarchies en art*, szerk. G. ROQUE, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2000, 53-66. o.

[Retorikai elemek könyvei] című munkájában hasonló logika alapján rangsorol három német festőt.⁶⁹ Albertinél is jelen van ez a XVI. században széles körben elterjedt elv. *L'Architettura* [Az Építészet] című művében az ábrázolt téma szerint három kategóriát különböztet meg: az egyik a hercegek cselekedeteit mutatja be – ezek a legméltóbbak arra, hogy megőrizze őket az emlékezet –, a másik a városok lakóinak erkölceiről szól, a harmadik pedig a vidéki életet ábrázolja.⁷⁰

A művészettörténész Daniel Arasse – Félibien hierarchia-felfogásával kapcsolatban – arra is rávilágít, hogy a XVII. századi teoretikus miért használja műfaj helyett a téma fogalmát. Egyrészt arra utal, amit fentebb kifejtettük, vagyis hogy az egyes festészeti műfajok között a korszakban nem alakult ki éles határvonal, és a művészetelméletnek ekkor még nincs egységes fogalmi rendszere. Továbbá azt is tisztázza, hogy a klasszikus festészetelmélet elveinek megfogalmazói elsősorban írók voltak, és csak ritkán festők, következésképpen akkor is az elbeszélés szabályrendszerét és fogalmait alkalmazták, amikor a festészetéről írtak. A klasszikus retorika elméletírói nem műfajokról, hanem témákról gondolkodtak, s a művészetteoretikusok a festészetbe is ezt az elvet emelték át. Ebből adódik, hogy a festményeket is annak alapján ítélték meg, hogy a festők mit választottak ábrázolásuk témájául, nem pedig a műfaji besorolás szerint.⁷¹

A festészeti műfajok rangsorolásának ismertetésekor azt a jelenséget sem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a XVII. és a XVIII. századi Franciaországban nem csupán társadalmi szempontok vagy történelmi hagyományok alapján hierarchizálták az egyes festészeti témákat, hanem az általuk kifejezett érzelmek alapján is osztályozták őket. Az volt ugyanis ekkor az uralkodó nézet, hogy a magasabb rendűnek ítélt, történelmi és vallásos témájú festmények nagyobb érzelmi hatást tudnak gyakorolni a nézőre, mint az alacsonyabb rendűnek tartott kis műfajok. Du Bos abbé – fentebb már idézett – *Réflexions critiques* című, a festészetelméleti gondolkodás szempontjából meghatározó jelentőségű művében a költészet és a festészet esztétikai sajátosságait veti össze egymással. Az esztétikai ítélet szubjektivitását hirdeti, és abban látja a műalkotások legfőbb célját, hogy érzelmeket váltsanak ki az olvasóból és a nézőből.⁷² Platón hatását véljük felfedezni abban a gondolatában, melyben kifejti, hogy az utánzás hatása mindig gyengébb, mint az eredeti (utánzott) tárgyé. Platónnal

⁶⁹ Dürer nevéhez a *genus grande*, Cranachéhoz a *genus humile*, Grünewaldéhoz a *genus mediocre* elnevezést társítja. Daniel ARASSE, „Sept réflexions sur la préhistoire de la peinture de genre”, in *Majeur ou mineur? Les hiérarchies en art*, szerk. G. ROQUE, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2000, 36. o.

⁷⁰ Uo., 37. o.

⁷¹ Uo., 33-51. o.

⁷² KOVÁCS, i. m., 186. o.

ellentétben azonban Du Bos számára az a szempont is alapvető, hogy mit választ a művész utánzása tárgyául. Szerinte ugyanis a festőnek arra kell törekednie, hogy olyan témát válasszon, amely önmagában képes arra, hogy megérintse nézőjét. Véleménye szerint az ilyen témák elsősorban történetet ábrázoló, érzelemdús jelenetek, hiszen leginkább ezek tudnak heves érzelmeket kiváltani a szemlélőből. Megvetéssel ír a többi, nem történeti témájú festményről, amelyeket az érdekesség (*intérêt*) kategóriájának tükrében ítél meg. Bár a korszak elméletíróihoz hasonlóan ő sem nevezi meg konkrétan a műfajokat, a felsorolt témák alapján mégis valószínűsíthetjük, hogy a kis műfajokhoz tartozó képeket becsmerli:

Egy falusi ünnepségen vagy az őrség közönséges szórakozásain nem történik semmi, ami meg tudna bennünket indítani. Ebből az következik, hogy ezeknek a témáknak az ábrázolása ugyan néhány pillanatig szórakoztat bennünket, és tetszéssel adózunk a kézműves tehetséges utánzásának, az utánzás mégsem tud bennünket megindítani. Dicsérjük a festő kiváló utánzótehetségét, de felhánytorgatjuk neki, hogy olyan témákat választott munkája tárgyául, melyek kevésbé érdekelnek bennünket.⁷³

Az idézetben Du Bos az életkép műfajáról ír: véleménye szerint a pontos kidolgozás önmagában nem elég; egy hétköznapi jelenetet ábrázoló kép nem hordoz elég érzelmet, nem képes a néző lelkére hatni, ezért nem becsüli nagyra az ilyen típusú festményeket.

A festészeti hierarchia kapcsán azt is meg kell említeni, hogy a XVII. és XVIII. századi Franciaországban az a nézet uralkodott, mely szerint az egyéneket és az emberi tevékenységeket egy szigorú, örök érvényűnek tekintett rangsor alapján ítélték meg. Az amerikai művészettörténész Thomas Crow rávilágít arra, hogy a festészeti műfajok rangsorolása voltaképpen nem más, mint a társadalmi rangsor átemelése a kulturális szférába, azaz a nemesség és a köznép alá- és fölérendelt viszonya hasonló a nagyszabású történelmi kompozíciók és a kis műfajokhoz tartozó képek alá- és fölérendeltségéhez. Ezt a gondolatot a művészettörténész nem ismerteti részletesen, viszont a politikai szférára jellemző, a korabeli művészetkritikai írásokba átszüremlett szókincset vizsgálva kifejti, hogy a XVIII. századi kritikusok közül egyre többen követeltek „demokratikus festészetet”.⁷⁴ Az aktuális politikai élet tehát a művészeti életben is szignifikánsan jelen van, ily módon – közvetve – egyfajta uralkodó kulturális szférát hoz létre. A Louvre Négyszögletű Termében megrendezett időszakos kiállításoknak köszönhetően a XVIII. században egyre több ember számára vált

⁷³ DU BOS, 6. szakasz, 18. o. (A szövegrészlet magyar fordítását ld.: Kovács i. m., 62. o.) Ld. ehhez: PROHÁSZKA Erzsébet, „Az embert ábrázoló kis műfajok megítélése a 18. századi Franciaországban”, *Szövegek között*, Szeged, 2015, 89-110. o. URL: http://acta.bibl.u-szeged.hu/36099/1/szovegek_019_089-110.pdf. Megtekintés dátuma : 2022-10-03

⁷⁴ Thomas CROW, *La Peinture et son public à Paris au XVIII^e siècle*, ford. André Jacquesson, Paris, Macula, 2000, 24. o

elérhetővé a festmények megtekintése, olyanok számára is, akiknek egyébként nem lett volna erre módjuk. Ezáltal mindinkább érezhetővé válik, hogy az elmélet (amelynek alappillére az Akadémia intézménye által támogatott festészeti hierarchia) és a művészi gyakorlat nem volt egymással összhangban ebben a korban.⁷⁵ A nézők közül egyre többen műgyűjtökké, vásárlókká válnak, ami még inkább fokozza az elmélet és a gyakorlat közötti szakadékot, ugyanis megnő a kereslet a nem történelmi és nem vallásos témájú festmények iránt. A XVIII. század második felétől kezdve észrevehetően egyre több olyan kritikai írás születik, amely az Akadémia és annak elvei ellen foglal állást, szerzőik a francia művészeti élet reformját követelik. Thomas Crow véleménye szerint – amelyet mi is osztunk – ez a jelenség tulajdonképp nem más, mint az aktuális politikai életben megfigyelhető jelenségek tükörképe a művészi életben.

Jean Chatelus *Peindre à Paris au XVIII^e siècle* című művében található egy fejezet, melynek sokatmondó címe: „A hivatalos hierarchia és a valóság” [La hiérarchie officielle et la réalité]⁷⁶ azt sejteti, hogy a francia művészetszociológus voltaképpen Thomas Crow imént kifejtett gondolataival egybevágó vélekedéseket tár elénk. Chatelus is „művészetpolitikáról”⁷⁷ beszél, amelynek irányítói nemcsak a művészeteket, hanem azok befogadóit is befolyásolni akarják. Míg azonban Crow általánosságban ír a festészetről mint művészeti ágról, illetve a közönség megváltozott összetételét, társadalmi sokszínűségét vizsgálja, addig Chatelus konkrétan kimutatja, hogy megnő a kereslet egyes – a korszak elméletírói által alantának tartott – festészeti műfajok iránt, nevezetesen a portrék és a zsánerképek értékelődnek fel a közönség szemében, ami a történelmi képek divatjának hanyatlásához vezet. A nagy méretű, magasabb rendűnek ítélt festményeknek ekkor már nincs sok vásárlójuk, szinte egyedüli megrendelőjük az egyház, ám az is „keveset és rosszul fizet”⁷⁸. A következő fejezetben ennek a jelenségnek (vagyis a kis műfajok iránti megnőtt igénynek) a történelmi hátterét fejtjük ki.

⁷⁵ Uo.

⁷⁶ Jean CHATELUS, *Peindre à Paris au XVIII^e siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1991, 160-181. o.

⁷⁷ Uo., 161. o.

⁷⁸ Uo., 169. o.

2.3. A megváltozott ízlésvilág

Fontosnak tartjuk tisztázni, hogy elsősorban esztétikai szempontokat figyelembe véve, a művészeti alkotások befogadása felől vizsgáljuk a korszakban bekövetkezett ízlésváltozást. Ezeket ugyanakkor szükségszerűen más – többek között társadalmi, irodalmi, történelmi, morálfilozófiai, viselkedésbeli – szempontokkal is kiegészítjük. Ezen a ponton hasznosnak bizonyul, ha Horkay Hörcher Ferenc – könyve bevezetésében említett – módszertani megjegyzésére hivatkozunk: tisztázza, hogy az esztétikatörténetet eszmetörténetként – és fogalomtörténetként – értelmezi, amikor mintegy másfél évszázad „esztétikával kapcsolatos gondolatainak nyelvi kereteit kívánja feltérképezni, különös tekintettel arra, amit ízlésesztétikai diskurzusnak nevezünk”.⁷⁹ Ízlésesztétikán olyan esztétikai érzékenységet ért, amely szorosan összefügg az ember hétköznapi világával, és ahol nem a „műalkotás az esztétikai érdeklődés objektuma, hanem az ember, az egyén a maga személyes karakterjegyeinek egészével: viselkedése, tartása, viszonya másokhoz és a környezetéhez, stílus, manírja, erkölcsi szokásai, cselekedetének és beszédének mikéntje.”⁸⁰ Hangsúlyozza az ízlésesztétika antropológiai indíttatását, mivel az egyaránt vonatkozik a művészetre, a szép metafizikai minőségére, de leginkább az emberre. Hogyan írható le a XVIII. századi francia művészetben – és e művészet befogadásában – végbement ízlésváltozás, melyek a legfőbb jellemvonásai?

Az abszolutizmus fénykorában, XIV. Lajos (1643-1715) uralkodása idején a hatalmas barokk paloták dísztermeihez elsősorban a – hősi szemléletet, győzedelmes csatákat és diadalt hirdető – történeti festmények illettek, a nagy, szabad falfelületek betöltésére a reprezentatív igényű, gyakran mitológiai témájú allegorikus alkotások bizonyultak a legalkalmasabbnak.⁸¹ A Napkirály halálakor azonban változások következtek be ebben a szemléletben: Orléans-i Fülöp, majd XV. Lajos (1715-1774) uralkodása alatt a mind erősebben érvényesülő új irányzat – a királyi hatalom gyengülését kihasználva – életformájában és szemléletében, az építészetben és a képzőművészetben egyaránt könnyedebb felfogást juttatott érvényre. Hauser Arnold *A művészet és az irodalom társadalomtörténete* című két kötetes könyvében részletesen kifejti, miként bomlott fel az udvari művészet a XVIII. századi Franciaországban.

⁷⁹ HORKAY HÖRCHER, 19. o.

⁸⁰ Uo.

⁸¹ Thomas KIRCHNER, „La nécessité d’une hiérarchie des genres”, *Revue d’esthétique*, 31/32. szám, 1997, 186-196. o.

A következőkben leginkább erre a műre támaszkodva, de azt más tanulmányok gondolatvezetésével kiegészítve ismertetjük azokat a fontosabb történelmi eseményeket és folyamatokat, amelyek elősegítették a XVIII. századi Franciaországban az ízlésvilág megváltozását és magyarázatul szolgálnak arra, hogy milyen tényezők vezettek a kis műfajok felértékelődéséhez.

Az udvari művészet fejlődése a XVIII. század közepén megreked, ennek oka a polgárság megerősödése. Hauser Arnold kiemeli, hogy e folyamat előjelei már a század elején, a rokokó korszakban is megfigyelhetők. A művészet ekkor szakít az udvari hagyománnyal, „a monumentális, az ünnepélyes és a patetikus hatásra való törekvés már a korai rokokóban is megszűnik és átadja helyét a kecsesre és bensőségesre való hajlamnak”.⁸² Ugyanezt a változást Garas Klára az alábbi szavakkal fogalmazza meg: „a hatalmas arányokat, a barokk egész hősies világát játékosabb, derűsebb stílus, a rokokó váltotta föl.”⁸³ Ezek a változások a festészetben úgy mutatkoznak meg, hogy szerényebb méretű, könnyedebb és köznapibb felfogású képek készülnek, és az egyre inkább jelentőségüket veszítő történeti és allegorikus művek helyébe a társas élet örömeit felidéző életképek, pásztoridillek és meghitt hangulatú jelenetek lépnek. A XVII. századi állapotoktól eltérően ekkor már nem a királyi udvar a műalkotások kizárólagos irányítója. A nagy megrendelések fokozatosan elmaradnak, az arisztokrácia szerepe gyengül, és az új műkedvelő közönség a gazdagodó polgárok, a harmadik rend mindinkább öntudatosodó képviselői közül kerül ki. Ők a maguk ízlésének, igényeinek megfelelő új felfogást és az ezt leginkább kifejező műfajokat pártolják: az életkép, a tájkép, a portré és a csendélet műfajába tartozó festmények a század második felében egyre inkább előtérbe kerülnek.⁸⁴

Az ízlésben bekövetkezett változás vizsgálatakor elengedhetetlen, hogy a művészetszociológiai szempontot esztétikai vonatkozásokkal is kiegészítsük. A barokk-rokokó hagyományt a XVIII. század második felében két oldalról is támadás éri: az egyik ilyen irányzat a Rousseau által is képviselt emocionalizmus és naturalizmus, a másik az elsősorban Winckelmann és Lessing nevével összekapcsolható racionalizmus. Mindkét

⁸² HAUSER Arnold, *A művészet és az irodalom társadalomtörténete*, 2. kötet, Budapest, Gondolat, 1969, 5. o.

⁸³ GARAS Klára, *Chardin*, Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1963, 8. o.

⁸⁴ Uo., 7-8. o. Ld.: Norbert ELIAS, *Az udvari társadalom. A királyság és az udvari arisztokrácia szociológiai jellemzőinek vizsgálata*, ford. Gelléri Gábor, Gellériné Lázár Márta, Harmathy Veronika, Németh Zsuzsa, N. Kiss Zsuzsa, Budapest, Napvilág, 2005, 179-256. o. Ld. ehhez még: PROHÁSZKA Erzsébet, „A tájbábrázolás fejlődése a 18. századi francia festészetben és útleírásokban”, *Holdkatlan – Szépirodalmi és Művészeti folyóirat*, online, 2021. URL.: <https://holdkatlan.hu/index.php/rovatok/acta-romanica/10359-acta-romanica-prohaszka-erzsebet-a-tajabrazolas-fejlolese-a-18-szazadi-francia-festeszetben-es-utleirasokban>, Megtekintés dátuma: 2022-10-03

irányzat az udvari ízléssel ellentétes eszméket hirdet; mindkettő elveti az udvari pompát és egyszerűsége, természetessége törekszik. Hauser Arnold arra is rávilágít, hogy e különféle irányzatok hatására az udvari művészet helyébe a polgári művészet lép, ez lesz a mérvadó. Kissé sarkítva úgy fogalmaz, hogy Európában egyedülálló módon Franciaországban „az arisztokráciát a polgárság teljesen kiszorítja, és az ízlésváltozás, amelynek folytán a dekoratív forma helyébe a kifejező forma lép, teljesen félreismerhetetlen és világos.”⁸⁵ A polgárság mint az uralkodó ízlést képviselő réteg már a régensség idején is erőteljesen jelen van, ennek az az egyik oka, hogy XIV. Lajos folytonos háborúi miatt az ország elszegényedik, a királyba vetett bizalom pedig fokozatosan gyengül.⁸⁶

Fentebb már említettük, hogy XV. Lajos Párizsba helyezi át székhelyét, így az udvar – mint a művészet és a kultúra központja – felbomlik, s ezzel a folyamattal együtt kezdődik meg az abszolutizmus korában uralkodó stílusirányzatoknak: a barokk és a klasszicista művészetnek a felbomlása és a rokokó térhódítása. A XVII. század végén fellángoló, de hatását a következő században is éreztető „régiek és újak vitája” által voltaképpen az antikvitás és a modern kor közti vita veszi kezdetét.⁸⁷ A vita alapkérdése az volt, hogy jó-e, ha az írók és a művészek megmaradnak a „régiek” – azaz az antik műalkotások – másolásánál, vagy inkább az a helyes, ha közvetlenül a természetet utánozzák, és onnan merítik a szabályokat. A régiek képviselői (Le Bossu, Boileau, Fénelon) az antikvitás feltétlen tiszteletét hirdették, szerintük az ókori görögök és rómaiak utolérhetetlen, példaértékű műalkotásokat hoztak létre, s az újkori művészeknek ezeket kell lemásolniuk. Ezzel szemben a modernek (Charles Perrault, Corneille, Molière) álláspontja szerint a művészetnek ugyan léteznek örök szabályai, de korhoz kötött, változó elemei is vannak, ezért az antik művészet nem lehet kizárólagos példa a művészek számára. A vita az irodalomban csúcsosodott ki, ahol a régiek ragaszkodtak a klasszikus hármas egység-szabályhoz, az újak viszont úgy gondolták, hogy a józan ész szabályait kell követniük.

Ennek a vitának a művészetek diszciplináris felosztására – és az esztétikai gondolkodásra nézve is – fontos következményei lesznek. Fontenelle 1688-ban megjelenteti *Elmélkedés a régiekről és a modernekről* című írását, melyben elkülöníti a művészeteket a tudományoktól. Szerinte a művészet nem igényel akkora háttértudást, mint a tudományok. Az ékesszólás és a költészet leginkább a képzelőerőre hagyatkozik, míg a matematikához, az

⁸⁵ HAUSER, *A művészet és az irodalom társadalomtörténete*, i. m., 6. o.

⁸⁶ HAHNER Péter, *Franciaország története*, Budapest, Műszaki Könyvkiadó, 2002, 110. o.

⁸⁷ Annie BECQ, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la Raison classique à l'imagination créatrice 1680-1814*, Paris, Albin Michel, 1994, 199-202. o.

orvostudományhoz és a természettudományokhoz rendkívül sok ismeretanyagra van szükség, ráadásul ezek folyamatosan változnak. E gondolatok közvetett hatására a XVIII. században a kritika szabályai kevésbé lesznek merevek. A felvilágosodás korában a művészetkritika és az esztétika összekapcsolódik az ízlés kérdésével, amelynek szabályait a társadalom kulturális-civilizációs állapotai irányítják. 1719-ben, *Réflexions critiques* című írásában Du Bos azonban igyekszik „visszakövetelni” a kritika ésszerűségét a modernektől, szerinte a tudományokban sincsenek mindig szabályok, sem állandó fejlődés. Célja egy olyan, kritikai érvelésmódot alkalmazó filozófia létrehozása, mely magában foglalja az erudíciót, a szellemességet, a geometriát, a tudományt és az irodalmi műveltséget.⁸⁸ A vita egyik jelentős következménye az lesz tehát, hogy az ízlés esztétikai mivolta különválik a tudományos, megismerő funkciótól, s így „létrejön valamifajta esztétikai autonómia, a gyönyörködtetés önértéke”.⁸⁹

A régiek és modernek vitája mellett a XVIII. század festészetének alakulását nagy mértékben befolyásolta egy ehhez kapcsolódó másik vita is: a rajz és szín-pártiak vitája, az úgynevezett *querelle du dessin et du coloris*. Ez a XVII. század második felében kezdődő vita megosztotta a neves festőművészeket. Két tábor alakult ki: az egyik, a Nicolas Poussinról elnevezett a vonal fontosságát hirdette, ezzel ellentétben a Pieter Pauwel Rubens nevével fémjelzett tábor a szín – és ezáltal az érzelmek – jelentősége mellett érvelt. A Poussin-pártiak a klasszikus művészetet tekintették példaértékűnek, a színre csupán dekoratív elemként tekintettek, mely leginkább arra szolgál, hogy kiemelje a vonalakból létrehozott formák jelentőségét. A Rubens-pártiak azonban a merev akadémiai szabályok ellenében úgy gondolták, hogy a színek segítségével, nem pedig a klasszikus remekművek másolásával lehet igazán valóságghű alkotást létrehozni. A *querelle* neves francia képviselői Charles Le Brun, aki a rajz és Poussin mellett érvelt, valamint Roges de Piles, aki Rubens művészetét dicsérve a szín fontosságát hirdette. Giorgio Vasari óta ugyanis a teoretikusok a rajzot három művészet: az építészet, a szobrászat és a festészet közös alapjának tekintik. A XVII. század második felétől azonban az Akadémia által szervezett nyilvános üléseken egyre több műkedvelő és festő érvelt a mindaddig kevésbé fontosnak tartott szín mellett: „A hagyományosan az intellektushoz kapcsolódó rajzzal ellentétben a szín mindazt jelképezi, ami kivonja magát az ész – és a nyelv – ellenőrzése alól.”⁹⁰

⁸⁸ HORKAY HÖRCHER, i. m., 120-140. o.

⁸⁹ Uo., 136. o.

⁹⁰ BARTHA-KOVÁCS, *A csend alakzatai a festészetben*, i. m., 26. o.

Roger de Piles *Dialogue sur le coloris* [Dialógus a színről] című művében kifejti, hogy a szín a festészet azon része, amely a többi művészettől megkülönbözteti, hiszen a rajzon két másik művészet (a szobrászat és az építészet) is alapul.⁹¹ A művészetelmélet-író – diplomáciai tevékenysége folytán – hosszú időt töltött Itáliában és Hollandiában, így megalapozott művészeti ismeretekkel rendelkezett. Tisztelte ugyan a régiek művészetét, de nem tekintette abszolút modellnek, hanem egyfajta „inspiráló” szerepet tulajdonított neki. Roger de Piles úttörőnek számít a XVII. századi francia festészeti életben: hangot ad a szigorú akadémiai szabályokkal szembeni ellenérzésének, felszólal azok akkurátus követése ellen és – az ihlet szabadságát követelve – a művészetelméletet új irányba tereli. Du Bos előtt felismeri az érzelmek fontosságát a műalkotások esztétikai megítélésben. Nagy szerepet tulajdonít a műalkotás szemléltetőre gyakorolt hatásának: szerinte a művésznek nem a teoretikusok által felállított szigorú elveket kell követnie, hanem mindenekeelőtt azt kell elérnie, hogy alkotásával elbűvölje a nézőt. Le Brunnel szemben, aki az Akadémia szabályainak betartása mellett foglal állást és a régiek alkotásait tekinti utánzásra érdemes példának, Roger de Piles véleménye összhangban van a korabeli francia műkedvelő közönség ízlésével. Ez is magyarázza, miért rajong szenvedélyesen Rubens alkotásai iránt. A flamand festőművész ugyanis nem törődött a régiek vagy az itáliai művészek utánzásával, hanem eredeti műveket alkotott.⁹²

Az Akadémia mindazonáltal a rajz elsőbbségét hirdette. A rajz-pártiak úgy vélték, hogy a szöveg, az írás felsőbbrendű a festészetnél, és szerintük az a festmény képes történetet elmesélni, amely a vonalon, a – hagyományosan az intellektushoz kötődő – rajzon alapul. *La couleur éloquente* című művében Jacqueline Lichtenstein rávilágít a vita azon aspektusára is, hogy a szín és a vonal vitája nem csupán esztétikai kérdés volt a korszakban, hanem e vita révén politikai nézetkülönbségek is összeütköztek. Poussin és követői szerint annál értékesebb egy festmény, minél hitelesebben ábrázol valamely történetet. Ők azt tekintik a festőművész elsődleges feladatának, hogy a történet szolgálai ábrázolásán túl olyan alkotásokat hozzon létre, amelyek segítik a nézőt a történetet „olvasásában”.⁹³ A rajz-pártiak szerint a festészet nem más, mint – a már említett – „néma költészet”, s a festészetnek a költészethez való közelítését leginkább a rajz elsődleges szerepe révén lehet elérni. Érvelésük másik fontos eleme, hogy a szín alkalmazását nehezen lehet keretek közé szorítani, míg a vonal használatát

⁹¹ Roger de PILES, *Dialogue sur le coloris*, 2. kiadás, Paris, N. Langlois, 1673.

⁹² Gita MAY, „Diderot et Roger de Piles”, *PMLA*, vol. 85, 3. szám (May 1970), Modern Language Association, 445-447. o. URL: <http://www.jstor.org/stable/1261446> Megtekintés dátuma: 2021-05-25.

⁹³ A francia „histoire” szó kettős jelentésű, történetet és történelmet egyaránt jelenthet.

lényegesen könnyebb szabályozni. Az Akadémiának ugyanis az is célja volt, hogy a művészeti élet irányítását központi kézben tartsa, ehhez szabályok felállítása volt szükséges, ami szintén a vita politikai vonatkozását bizonyítja. A szín-pártiak szószólója, Roger de Piles a „hivatalos”, akadémiai nézetekkel szemben azonban azt állítja, hogy csak a szín használatával lehet érzelmeket kifejezni a festményen, s ezen felül a szín örömet nyújt a néző szemének.⁹⁴

Részben a Roger de Piles által hangoztatott nézeteknek köszönhetően a Rubens-pártiak sikere kiteljesedett az Akadémián, s ezzel az intézmény merev doktrínáinak hatása is hanyatlani kezdett. Piles hangsúlyozza, hogy a műalkotások esetében minden összetevőnek, így a színnek is fontos a szerepe. A természet valóság-hű ábrázolásának követelménye következtében felértékeli a szín szerepét, hiszen – a művészetteoretikus gondolataival élve – a szín használata nem követel meg merev szabályokat, míg a rajz az arányok, a távlatlan és az anatómia törvényeiből indul ki. Nem elég pusztán a klasszikus művek utánzása, hiszen ily módon a festők alkotásai csupán utánzatok, és híján vannak az egyediségnek. Mindazonáltal Roger de Piles abban látja a szín legfontosabb szerepét, hogy hozzájárul az alkotás életteli hatásához és a ahhoz is, hogy a mű a valóság-hű ábrázolásmódhoz közelítsen.⁹⁵ Mindezen nézetek megingatták az Akadémia által hirdetett tanokat, miszerint a festőknek elsődlegesen a rajzolás művészetét kell elsajátítaniuk. A vita hosszabb távon azt is elősegítette, hogy az addig megingathatatlanak tűnő, szabálykövető szemléletmód a festészetben teret engedjen az egyéni látásmódnak. A rajz és szín-pártiak vitája, valamint a – XVIII. század közepétől mind nagyobb számban megjelenő – kritikai írások hatására a közönség művészet iránti érdeklődése jelentősen megnőtt.⁹⁶

A szín és a vonal vitája jól mutatja, hogy a XVII. és XVIII. századi francia művészeti gondolkodásban lényeges változások mentek végbe. Ugyancsak e változások részét képezi, hogy XV. és XVI. Lajos (1771-1792) uralkodása alatt felértékelődik az intimitás szerepe: a Napkirállyal ellentétben ez a két uralkodó nem vesz részt fényűző ceremóniákon, jobban kedveli a meghittebb összejöveteleket. Ekkor veszi kezdetét a hagyományos udvari élet felbomlása, irodalmi szalonok kezdenek kialakulni, ahol a műkedvelők, írók és filozófusok művészetről és irodalomról társalognak. A nemesség befolyásának hanyatlásával

⁹⁴ Jacqueline LICHTENSTEIN, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1983, 153-183. o.

⁹⁵ SZŰR Zsófia, „La querelle du coloris en France au XVIII^e siècle”, *Acta Romanica*, tomus XXVII, „Studia Iuvenum”, Szeged, JATEPress, 2010, 68. o.

⁹⁶ Uo., 65-72. o.

párhuzamosan egyre inkább jellemző a polgárság térhódítása mind a politikai, mind a művészeti életben: a XVIII. században „az udvari kultúra átadja helyét a polgári szalonok világának, amely már egy másfajta társadalmi miliót jelent”⁹⁷ – írja Horkay Hörcher Ferenc *Esztétikai gondolkodás a felvilágosodás korában 1600-1800* című könyvében. Kifejti továbbá, hogy – az előző korszakokkal ellentétben – a kora újkorban az egyén „társadalmi elitbe való integrálódásnak” feltétele lesz a műveltség: „a kiváltság alapja most már nem a születési kiváltság, hanem egy közös (viselkedési, nyelvi és műveltségbeli) kultúra, »gyakorlati kultúra« birtoklása”.⁹⁸ Úgy véli, hogy a „felvilágosodás dinamikájának” köze van a reformációhoz, a világi és az egyházi hatalom elleni szervezkedéshez, valamint a nemzetállamok létrejöttéhez is.⁹⁹ A XVIII. században a polgári származású értelmiség egyre fontosabb szerepet játszik a művészeti életben: immár nemcsak olvasója, hanem írója is a könyveknek, s a festményeket nemcsak megalkotja, hanem vásárolja is. A művészet tehát a királyi udvaron kívül is egyre inkább teret hódít, ennek következtében egyfajta ízlésváltozás figyelhető meg. A továbbiakban ennek az elméleti hátterét vizsgáljuk meg részletesebben.

2.4. A XVIII. századi ízlésváltozás elméleti vonatkozásai

A felvilágosodás korában egyre több francia író és filozófus kezd el behatóan foglalkozni az ízlés kérdésével. Ennek egyik oka a már említett társadalmi változásokban keresendő. A különböző társadalmi osztályok ugyanis ekkortájt már nem képeznek olyan zárt és átjárhatatlan egységet, mint a korábbi századokban. A társasági élet lehetősége azok számára is megnyílik, akik nem valamely felsőbb osztályba születtek. Megjelenik a „jó ízlés” fogalma: ez egyfajta magatartásformát jelent, amelynek elsajátítása elengedhetetlen ahhoz, hogy valaki az előkelő körökben elismert lehessen. Ezzel együtt az individualizáció is egyre erőteljesebbé válik: az egyén előtérbe kerül, egyre inkább elutasít mindenfajta normatív ízlésszményt és saját, önálló ízlését juttatja érvényre. Ennek következtében a francia szalonokban ízlésviták alakulnak ki.¹⁰⁰ „Jó ízlés, rossz ízlés” című tanulmányában Radnóti Sándor az alábbi szavakkal foglalja össze e változások lényegét:

A születés már nem determinálja teljesen az életet, a társaság lassan megnyílik a harmadik rend legényei előtt. Az útlevelet a jó ízlés biztosítja, mint ahogy az egész 18.

⁹⁷ HORKAY HÖRCHER, i. m., 20. o.

⁹⁸ Uo., 21. o.

⁹⁹ Uo., 22-28. o.

¹⁰⁰ CROW, i. m., 5-30. o.

századi újjászerveződéshez is. A hasonló ízlésű emberek felismerik egymást, az ízlés beléptet a közösségbe és közösséget teremt. Jó ízléssel rendelkezni életformát jelent, a jó ízlés norma, magatartásminta, amelyet el kell sajátítani.¹⁰¹

Felvetődik a „jó ízlés” kérdése az írók körében, akik megpróbálják szavakba önteni, mit takar ez a fogalom. Tanulmányában Radnóti azt is kifejti, hogy ezzel az elsajátítandó magatartásmintával a XVIII. században a szubjektív érzékek háttérbe szorulnak és előtérbe kerül a *sensus communis*, a közös érzék. Az ízlés fogalma a latin *decorum* kifejezésből ered, azaz a „megfelelő”, az „odailó” szavakra vezethető vissza: „A decorum azonban szigorúan a konvenciók alapján történik, míg ízlésünk önállóan és egyéni módon ítél.” A felvilágosodás korában az ízlés tehát egyfajta személyes döntés, amelyet a korabeli kritikusok „fenyegetőnek éreztek”, és igyekeztek a hagyományok alapján szabályok alá vonni az ízlés fogalomkörét. A korszak írói a XVII. századtól fogva egészen a XIX. század elejéig behatóan foglalkoznak az ízlés problematikájával, tulajdonképpen „nemigen akad valamirevaló gondolkodó, aki ne szólna hozzá a tárgyhoz”.¹⁰² A művészi gyakorlatból szabályokat vonnak le, az ízlést „természettudomány módjára természeti tárgyként” vizsgálják és az ész uralma alá rendelik a műalkotásokat. A korszak elméletírói szigorú szabályokat igyekeznek alkotni annak érdekében, hogy megfogalmazzák, miben áll a jó ízlés, amely „közösséget teremthet”. Szerintük ugyanis egyetlen jó ízlés létezik, ezt kell elsajátítani. Ezzel kapcsolatban gyakran parázs ízlésviták bontakoznak ki, ezeknek – a század vége felé uralkodó „stíluspluralizmus és a historizmus” hatására – az lesz a következménye, hogy a *sensus communis* fokozatosan háttérbe szorul: ekkor már nem születnek kritikák az ízlés fogalmával kapcsolatban, hanem inkább az ízlés pluralitása kerül előtérbe.¹⁰³

Ezen a ponton szükségesnek tartjuk, hogy röviden az ízlésfogalom francia vonatkozásaira is utaljunk. Az ízlés fogalma – amely a XVI. századtól kerül be a művészetelméleti diskurzusba – eleinte ítélőerőt jelentett, amely azonban fokozatosan eltávolodik a pusztán logikai funkciótól, jelentésváltozáson megy keresztül, és a francia klasszicizmus korában a művészet újfajta definíciójának kialakításához járul hozzá.¹⁰⁴ Ennek szerves részét képezi az érzékenység (*sensibilité*), valamint a megkülönböztető képesség (*discernement*). Az ízlésfogalommal összefüggésben feltétlenül meg kell említeni a spanyol író, Baltasar Gracián nevét, akinek gondolatai erőteljesen hatottak a francia ízléselméletekre.

¹⁰¹ RADNÓTI Sándor, *Jó ízlés, rossz ízlés*, URL: www.filozofia.bme.hu > Esztetika > Radnoti Sandor, Jo izles, rossz izles. Megtekintés dátuma: 2021-05-25

¹⁰² Uo.

¹⁰³ Uo.

¹⁰⁴ Ld. Fabienne BRUGÈRE, *Le goût. Art, passions et société*, Paris, PUF, 2000.

Gracián fogalmazza meg először a XVII. században, hogy a „jó ízlés” olyan sajátos ítélőképesség, melynek elsődleges feladata a társadalomban és a politikában való eligazodás.¹⁰⁵ Ezzel kapcsolatban a következőket írja *Az életbölcesség kézikönyvében*:

Semmiben se légy közönséges: Ízlésben: oh, milyen bölcs volt az, akit bántott, hogy beszéde ínyére van a sokaságnak! A köznép tapsa nem elégíti ki az okost. [...] ne örülj a csöcselék csodálatának, mert nem megy túl a szájtátáson. Az általános ostobaság ámul, míg az egyéni okosság rájön a csalásra. (28. aforizma)¹⁰⁶

A spanyol író párhuzamot von ész és ízlés között, és arra a következtetésre jut, hogy az értelemhez hasonlóan az ízlést is lehet fejleszteni:

Emelkedett ízlés: Éppúgy pallérozható, mint az ész. Az értelem kiválósága magasabb igényekkel jár és nagyobb élvezete telik az elért célban. [...] Társaságban ragadós az ízlés, és az állandó érintkezés továbbfejleszti, nagy dolog tehát, ha különösen jó ízlésű emberrel társalkodunk (65. aforizma)¹⁰⁷

Gracián aforizmája azt sugallja, hogy egyetlen, normatív „jó ízlés” létezik, s ezt kell elsajátítania annak, aki a társadalomban érvényesülni szeretne. Mivel az értelem csiszolható és az ízlés finomítható, fontos, hogy megfelelő társaságban forogjon az ember, mert ezáltal tökéletesedhet: „Az ízlés embere a tökéletes társasági ember” – állapítja meg Alfred Baeumler.¹⁰⁸ Gracián véleményével szemben kortársa, La Rochefoucauld szerint az ember nem tud mindent helyesen megítélni, mivel képességei korlátozottak. „Az ízlésről” című – először 1631-ben, név nélkül megjelenő – írásában megállapítja, hogy az emberek ízlése változó, egyfelől az őket körülvevő körülményektől függ, másfelől a konvencionális szokásokhoz viszonyul:

Minden egyetértésben cselekszik bennünk, minden egy irányt követ. Ez az összhang teszi, hogy józanul ítélkeznek a tárgyakról, és valós elképzelést alkotnak róluk; de általában véve kevés embernek állandó és másokétól független az ízlése; az emberek a szokás példáját követik, s innen kölcsönzik ízlésüket is. Az ízlés mindezen imént leírt különbségeiben nagyon ritka, és majdnem lehetetlen megtalálni azt a fajta jó ízlést, amely minden dologban képes felismerni és mindennek megadni a maga valódi értékét, és általában mindenre kiterjed.¹⁰⁹

Mintegy száz évvel később, 1757-ben Montesquieu egy egész esszét szentel az ízlés fogalmának, amelyet az érzés (*sentiment*) fogalma révén ragad meg: „Az ízlés legáltalánosabb

¹⁰⁵ RADNÓTI, *Jöjj és láss!*, i. m., 309. o.

¹⁰⁶ Baltasar GRACIÁN, *Az életbölcesség kézikönyve (1651-1657)*, ford. GÁSPÁR Endre, Budapest, Phönix Kiadás, 1943, 35-36. o.)

¹⁰⁷ Uo., 55. o. Gracián írását elemezve Bodrogi Ferenc Máté azt emeli ki, hogy a spanyol író szerint a születés és az azzal együtt járó rang kevésbé számít. Ld. BODROGI Ferenc Máté: *Kazinczy arca és a csiszoltság nyelve. Egy önprezentáció diszkurzív háttere*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2012, 86-93. o.

¹⁰⁸ BAEUMLER, i. m., 40. o.

¹⁰⁹ François de La ROCHEFOUCAULD, *Az ízlésről*, ford. KOVÁCS Eszter, in *Felvilágosodás – Lumières – Enlightenment – Aufklärung*, 1. kötet, i. m., 153. o.

meghatározása, függetlenül attól, hogy jó vagy rossz ízlésről van-e szó, az a viszonyulás, amely az érzésen keresztül kapcsol minket egy dologhoz.”¹¹⁰ Mivel nem tudja – vagy nem akarja – pontosan megfogalmazni, mi az a tulajdonság, amely az ízlésítélet során meghatározó, ezért alkalmazza a magyarra *tudom-is-én-micsodának* fordítható *je-ne-sais-quoi* fogalmát, amelyet 1671-ben Dominique Bouhours abbé emelt elméleti szintre az *Entretiens d’Ariste et d’Eugène* [Ariste és Eugène beszélgetései] ötödik párbeszédében.¹¹¹ Ezzel a kifejezéssel a fogalom bevezetői azt akarják érzékeltetni, hogy a tetszést vagy a nemtetszést lehetetlen racionálisan megmagyarázni. Montesquieu így vélekedik ezzel kapcsolatban:

Bizonyos személyekben vagy tárgyakban esetenként olyan láthatatlan varázst, olyan természetes bájot fedezünk fel, amelyet mindig is képtelenek voltunk meghatározni, s így kénytelenek vagyunk tudom-is-én-micsodának nevezni.¹¹²

A XVIII. század elejének legjelentősebb francia művészetelmélet-írója kétségtelenül Du Bos abbé: amint már utaltunk rá, az ő nézetei nagy mértékben meghatározták a felvilágosodás kori művészetfelfogást. Du Bos azt feltételezi, hogy az emberben létezik egyfajta „hatodik érzék”, amelynek segítségével meg tudja ítélni, hogy az étel ízlik-e, a festmény tetszik-e neki vagy sem.¹¹³ Véleménye szerint nem lényeges, hogy egy művészeti alkotás megfelel-e a szabályoknak, hanem az a fontos, hogy megragadja a közönséget. *Réflexions critiques* című művében az abbé a következőket írja a műalkotásokkal kapcsolatban: „Van bennünk egy olyan érzék, ami arra hivatott, hogy megítéljük ezen alkotások érdemét. [...] Ez a hatodik érzék, amely anélkül van meg bennünk, hogy látható érzékszerve volna.”¹¹⁴ Ez a megfoghatatlan, „ösztönszerű” érzék – amely valamilyen mértékben minden emberben jelen van – egyfajta szépérzék, amelyet Du Bos ugyan nem definiál, de azt feltételezi róla, hogy segítségével azonnal el tudjuk bírálni a műalkotásokat.¹¹⁵

A XVIII. században nem csupán a művészetelméleti gondolkodásban, hanem a műkedvelők társadalmi hovatartozását illetően is jelentős változások következnek be. Ebben a

¹¹⁰ Charles-Louis de Secondat de MONTESQUIEU, *Esszé az ízlésről a természet és a művészet dolgaiban*, ford. BALÁZS Péter és HARKÁNYI András, in *A tudom-is-én-micsoda fogalma. Források és tanulmányok*, szerk. BARTHA-KOVÁCS Katalin és SZÉCSÉNYI Endre, Budapest, L’Harmattan, 2010, 75. o.

¹¹¹ Dominique BOUHOURS, *A tudom-is-én-micsoda*, ford. HARKÁNYI András, in Uo., 31-43. o.

¹¹² MONTESQUIEU, i. m., 85. o. Ld. ehhez: RADNÓTI, *Jöjj és láss!*, i. m., 321-427. o.

¹¹³ BAEUMLER, i. m., 69. o.

¹¹⁴ „Il est en nous un sens destiné pour juger du mérite de ces ouvrages. [...] C’est le sixième sens qui est en nous sans que nous voyions ses organes.” DU BOS, i. m., 277. o.

¹¹⁵ BARTHA-KOVÁCS Katalin, „Esthétique du sentiment et langage affectif: quelques aspects de la réflexion esthétique de Du Bos”, in *Archiwum Historii Filozofii Myśli Społecznej (Archive of the History of Philosophy and Social Thought)*, szerk. Rafal SMOCZYŃSKY és Wojciech STARZYŃSKI, 57. szám (Supplement), 2012, 165-178. o és Daniel DUMOUCHEL, „Sentiment, cœur, raison: l’évaluation esthétique selon Du Bos”, in *Vers l’esthétique. Penser avec les Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture (1719) de Jean-Baptiste Du Bos*, szerk. Daniel DAUVOIS és Daniel DUMOUCHEL, Paris, Hermann, 2015, 85-108. o.

korszakban felértékelődik a közönség szerepe, hiszen az alsóbb társadalmi rétegekhez tartozók számára is egyre több lehetőség nyílik arra, hogy nyilvános kiállításokon festményeket tekinthessenek meg. A kiállítások közül elsősorban a Szalonnak nevezett tárlatokat kell megemlítenünk, amelyek következtében mind több kritikai írás születik a műalkotásokról, s ezek elbírálása során már nem csupán a megrendelő, hanem egyre inkább a nagyközönség véleménye is számít. Fentebb említett művében Du Bos hosszasan kifejti a közönségnek a festmények megítélésében játszott szerepét. A XVII–XVIII. századi esztétikai gondolkodás kialakulását taglaló művében Horkay Hörcher Ferenc rávilágít arra a – XIV. Lajos uralkodása alatt is megfigyelhető – jelenségre, amelyre már utaltunk, hogy az „ízlésesztétika” a felvilágosodás korában már nem pusztán a művészetre vagy a természetre, hanem elsősorban magára az emberre irányul. Ez az átalakulás a felvilágosodás művészettelfogásában egy sor más, témánk szempontjából említésre érdemes változást idéz elő: a viselkedéskultúra megjelenésével együtt ugyanis színre lép a mások művészetét, ízlését, modorát bíráló műértő és a kritikus.¹¹⁶

Ezen a ponton érdemes megemlítenünk Jürgen Habermas *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása* című kötetét, e könyv alaptéziseinek megismerése ugyanis a franciaországi ízlésváltozás társadalmi okainak megértését segíti elő. Habermas kifejti, hogy a társadalmi kommunikáció rendszerének egyik központi kategóriája a nyilvánossága, melynek szerkezetét mindig az uralmi viszonyok szabták meg. A fejedelem és a rendek által irányított feudális országban az ország vezetői nem a népért, hanem a nép előtt képviselik hatalmukat. A polgári jogállam kialakulásával legalizálódik a politikailag működő nyilvánosság, előtte ugyanis magánemberek léptek fel a közönség intézményeként. A nemzetközi kereskedelem létrejöttével szükség lesz a pontos üzleti hírekre, aktuális árinformációkra, áruutánpótlásra, tehát információáramlásra, amely eleinte magánlevelezés útján, később pedig a levélújságokon keresztül terjedt. Habermas a gazdasági kommunikációs rendszert egyértelműen a sajtó előzményének tekinti. Összehasonlítja az angol polgári nyilvánosság fejlődését a franciával. Rávilágít arra, hogy míg Angliában már a XVIII. század fordulóján létrejött a politikai nyilvánosság, addig ez Franciaországban csupán a század közepén következett be. A nyitott politikai közéletet a szigetországban a modern parlamentté formálódott rendi gyűlés biztosította. A politikai diskurzusok a nép számára nyíltabbá váltak, részben a sajtó által, az 1695-ben eltörölt cenzúrának köszönhetően. Az angliai polgárok

¹¹⁶ Ld. HORKAY HÖRCHER, i. m., 19-21. o.

kávéházakban vitatták meg az aktuális politikai konfliktusokat. A XVIII. század végére a vitatkozó magánemberek vitatkozó közösségé alakultak, amely nyíltan hangot adott véleményének.

A német szociológus úgy véli, a szigorú cenzúra akadályozta az angolhoz hasonló politikai nyilvánosság létrejöttét Franciaországban, ahol a XVIII. században csak az – ennek mintegy előfutáraként működő – irodalmi nyilvánosság figyelhető meg, melynek elsődleges feladata még nem a politikai események bírálata, csak egyfajta önfelvilágosítás és önművelés. Hangsúlyozza, hogy az irodalmi nyilvánosságban megfogalmazott szépirodalmi, filozófiai és művészeti tárgyú kritika a közönség államtól és egyháztól független véleményalkotását jelzi, ami magyarázatot adhat arra, hogy a művészetkritika miért sajátosan a francia gyakorlati gondolkodásban volt népszerű. Ez együtt jár azzal a gazdasági folyamattal, melynek során a kultúra fokozatosan áruvá válik, s így mindenki számára egyaránt hozzáférhető lesz.¹¹⁷ Habermas megállapítása szerint: „Amihez Angliában több mint száz évig tartó folyamatos fejlődés volt szükséges, azt a forradalom Franciaországban egy csapásra megteremti, természetesen nem olyan tartósan; létrejönnek a politikailag okoskodó közönség számára az addig hiányzó intézmények.”¹¹⁸ 1789-ben egyik napról a másikra megalakulnak a politikai klubok, a sajtótermékek száma robbanásszerűen megnő és hangvételük kritikussá válik. Habermas felfogásában a forradalom megnyitja a lehetőséget a szabad és kritikus véleménynyilvánítás előtt. Ahogy már utaltunk rá, a XVIII. század közepén alakul ki a művészetkritika műfaja is, amely nagy mértékben hozzájárul az életkép, az arckép és a többi kis műfaj felértékelődéséhez.¹¹⁹

A felvilágosodás korában a XVII. századi klasszicista, szabálykövető ízlésfelfogás mind jobban háttérbe szorul, és helyette egy másfajta művészetfelfogás kezd egyre inkább hangsúlyossá válni. Már említett, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* című művében Charles Batteux – Arisztotelész nyomán – azt emeli ki, hogy létezik egy olyan elv, amelyre minden művészetet vissza lehet vezetni, s ez pedig az utánczás elve.¹²⁰ Ő még nem szakít teljesen a klasszicista hagyományokkal: szerinte minden művészet lényege a természet utánczása, csak hogy nem szolgálai módon kell másolni a természetet, hanem kiválogatni belőle

¹¹⁷ Jürgen HABERMAS, *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása Vizsgálódások a polgári társadalom egy kategóriájával kapcsolatban*, ford. Endreffy Zoltán, Budapest, Gondolat, 1971, 86-104. o.

¹¹⁸ HABERMAS, i. m., 86. o.

¹¹⁹ MÁTAY Mónika, „Történések Habermasról”, *Szociológiai Figyelő*, 1999, URL: <http://www.c3.hu/~szf/Szofi99/07/Szemezes-Fr.htm> Megtekintés dátuma: 2022-09-21

¹²⁰ Vö. Charles BATTEUX, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746.

azt, ami szép, a közönség pedig ízlése által *érzi*, hogy a mű a szép természetet jól vagy rosszul utánozta-e.¹²¹

A felvilágosodás francia művészetelmélet-írói közül Diderot meri elsőként megbolygatni a szigorú szabályokat. Elutasítja a normatív szépségeszményt, amelyet a természetesség meggyalázásának tart, és azt hirdeti, hogy a művészetnek nem a *szép* természetet, hanem a *természetet* kell hűen utánoznia.¹²² Szerinte „a természet nem csinál inkorrekt dolgot. Minden alaknak, akár szép, akár rút, megvan a maga oka; és a létező valók közt egy sincs, mely nem olyan, amilyennek lennie kell”.¹²³ Mivel a természet felette áll a művészetnek, a testileg fogyatékos ember „a természetben nem bánt bennünket, mert minden összefügg; kis szomszédos változások előkészítik ezt a formátlanságot és kiegyenlítik”.¹²⁴ Diderot meggyőződése szerint minden okozatilag meghatározott, s így semmi sem tekinthető abszolút értelemben formátlannak, még a púpos ember sem, hiszen a torz emberi alak végső soron természeti hatások eredményeként vált olyanná, amilyen.¹²⁵

A kritikus azt vallja tehát, hogy a művésznek elsősorban a természetet kell hűen ábrázolnia, az alkotást nem szabad semmiféle mesterkélt szabályrendszernek alávetnie, és a művészet mindenekelőtt *igaz* kell, hogy legyen. Kifogásolja az Akadémia által támogatott „műtermi modort”, amelynek eredménye a hamis, előre beállított kompozíció:

Minden életállapotnak megvan a maga sajátos jellege és kifejezése. [...] Ha elveszted érzékedet aziránt, hogy mi a különbség ember és ember közt, ha társaságban jelentkezik és ha érdek hajítja cselekvésre, ha egyedül van és ha nézik, akkor vedd ecsetedet a tűzbe. Mert akkor csak elakadémizálsz, fölfúvods, széllel béleled alakjaidat.¹²⁶

Diderot szerint művésznek az a legfőbb feladata, hogy az életet, pontosabban az embereknek a különböző életkörülmények között tanúsított magatartását tanulmányozza.¹²⁷ A festőknek

¹²¹ Az *érzés (sentiment)* a XVIII. századi francia művészetelmélet egyik kulcsfogalma, amelynek különösen Du Bos írásaiban nagy a jelentősége. Ld. ehhez: Ernst CASSIRER, *A felvilágosodás filozófiája*, ford. Scheer Katalin, Budapest, Atlantisz Kiadó, 2007, 349-375. o

¹²² ZOLTAI, i. m., 164-200. o.

¹²³ Denis DIDEROT, *Értekezés a festőművészetéről*, in *Diderot válogatott filozófiai művei II*, ford. ALEXANDER Bernát, Budapest, Franklin Társulat, 1915, 134. o.

¹²⁴ Uo.

¹²⁵ Diderot szerint ugyanis a művészetben az „[...] arányok meg nem állhatnak a természet zsarnoksága előtt [...] Sohse hallottam, hogy valamely alakot rosszul rajzoltnak mondtak, ha külső szervezete jól feltünteteti korát és azt a megszokottságot vagy könnyűséget, amellyel napi teendőit végzi.” Uo., 139. o.

¹²⁶ Uo., 160. és 162. o.

¹²⁷ Diderot véleménye Roger de Piles gondolatait tükrözi, aki *Cours de peinture* (1708) című művében már a XVIII. század elején arra hívja fel a festőnövendékek figyelmét, hogy hagyják el a műtermi modort, és inkább a természetet és az embereket tanulmányozzák mindennapi cselekvéseik közben. Gita, MAY, i. m., 453. o.

valóságos életviszonyaik között kell modelljüket ábrázolniuk. A kritikus az alábbi szavakat intézi hozzájuk:

... menjetek a falusi korcsmába, és majd ott látjátok, hogyan viselkedik igazában a haragos ember. Keressétek föl a nyilvános jeleneteket: figyeljétek meg az embereket az utcán, a kertben, a piacon, a házban, s akkor lesznek igazi fogalmaitok az emberek valóságos cselekedeteiről az életben.¹²⁸

Diderot felhívása, hogy a festő hétköznapi embereket ábrázoljon hétköznapi környezetben, voltaképpen a zsánerfestészet fő célkitűzése. Amint már említettük, ezt a kis műfajt a XVIII. századi teoretikusok – az akadémiai hierarchia értelmében – kevesebbre tartották, mint az allegorikus és a történeti festményeket. Ennek ellenére *Szalonjaiban* Diderot rendkívüli részletességgel ad leírást egy-egy hétköznapi jelenetet ábrázoló festményről, korának francia zsánerfestői közül Chardin és különösen Greuze alkotásairól. Chardin életképei minden szempontból megfelelnek a Diderot által támasztott követelményeknek, azaz egyszerűek és természetesek: a képalakokat valóságos élethelyzetekben ábrázolják és nyoma sincs rajtuk a műtermi modornak. A felvilágosodás százada tehát mind a társadalmi, mind a művészeti életben számos változást hozott, melyek közül a következő részben a disszertációnk egyik fő vizsgálódási területét képező irodalmi műfajban: a művészetkritika műfajában végbement változásokat mutatjuk be a XVIII. századi Franciaországban.¹²⁹

2.5. A művészetkritika műfaja

A francia nyelvű művészetkritikai irodalom kialakulásának kezdete a XVIII. század első felére tehető. Felvirágzása mégsem a legkorábbi kritikusoknak, az első művészetkritikai írások szerzőinek – mint például La Font de Saint-Yenne-nek – köszönhető, akiknek a művei az esetleges cenzúrától való félelem miatt általában névtelenül, és gyakran kéziratos formában jelentek meg. A művészetkritika Diderot *Szalonjaival* válik önálló irodalmi műfajjává, amelynek ebben a kezdeti időszakban nincsenek kötött szabályai.¹³⁰ Többek között ez magyarázza a kritikai írások szubjektív hangvételét. Ez legfőképp azon kritikákban figyelhető meg, amelyek nem történeti festményről, hanem valamely, a kis műfajokhoz tartozó alkotásról, például csendeletről vagy zsánerfestményről szólnak, hiszen ezeknek a képeknek nincsen írásos forrása, ami alapján a festő megalkothatta volna őket. Így a festmények

¹²⁸ DIDEROT, *Értekezés a festőművészetről*, i. m., 137. o.

¹²⁹ Ld. ehhez: PROHÁSZKA, „Az embert ábrázoló kis műfajok megítélése a 18. századi Franciaországban”, i. m.

¹³⁰ LAVEZZI, i. m., 16-21. o.

megítélésénél a kritikusok legtöbbször érzelmeikre hagyatkoznak, és a témaválasztás mellett – vagy épp annak ellenében – a képek kidolgozására is hangsúlyt helyeznek. A konkrét kritikai írások elemzése előtt azonban szükségesnek tartjuk, hogy röviden ismertessük azt a folyamatot, amelynek során a művészetkritika kialakul a korszakban.

Ebben a folyamatban fontos szerepet játszik André Félibien: 1666-ban jelenik meg ugyanis tíz kötetből álló beszélgetéseinek, az *Entretiens*-nek az első kötete. Művében Félibien párbeszédese formában ismerteti az általa legjelentősebbnek tartott festők életét, egyes alkotásaikkal kapcsolatos megjegyzéseit, valamint elméleti észrevételeket is tesz. Elsősorban itáliai művészeket mutat be, a francia festők közül pedig az itáliai indíttatású Poussint emeli ki, és felállítja azt az elvet, mely szerint csak a már nem élő művészekről lehet írni.¹³¹ Roger de Piles 1699-ben szintén e szabályt követve jelenteti meg a híres festők életének kivonatát tartalmazó *Abrégé de la vie des peintres* című művét.¹³² Ezek a szövegek azonban nem tekinthetők a szó modern értelmében vett művészetkritikai írásoknak, hiszen az elmúlt idők festményeiről szólnak, valamint az alkotók életpályáját is hosszasan részletezik. Ugyanakkor Félibien és Roger de Piles vitathatatlan érdeme, hogy jelentősen megváltoztatták a művészéletrajzok műfaját – ezt az itáliai eredetű, Giorgio Vasari *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete* című munkájában gyökerező műfajt –, mivel a festők életének bemutatása mellett néhány alkotásukat is elemzik. Azt is fontos megemlíteni, hogy a korabeli művészekről szóló kritikai megnyilvánulások a XVII. században általában szóban történtek, ezért lejegyezetlenül maradtak, ami a műfaj történetének ismertetésekor nyilvánvaló nehézséget okoz.¹³³

A XVII. század második felében lényeges változás következik be a franciaországi művészeti életben, így közvetve a művészetkritika műfajának fejlődésében is. Ekkor ugyanis a Colbert védnöksége alatt újjászervezett királyi Festészeti és Szobrászati Akadémia tagjainak alkotásaiból 1667-ben megrendezik az első kiállítást. A tárlatok 1673-tól válnak rendszeressé. A közönség kezdetben évente, később két évente látogathatja a Szalonon kiállított festményeket.¹³⁴ Az Akadémia rendszeres kiállításainak, a Szalonoknak köszönhetően a művészetek a hétköznapi ember számára is elérhetővé válnak: ez a tényező nagy mértékben

¹³¹ FÉLIBIEN, *Entretiens*, i. m., 9-33. o.

¹³² ROGER DE PILES, *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages, et un Traité du peintre parfait, de la connaissance des desseins & de l'utilité des estampes*, Paris, J. Estienne, 1715.

¹³³ KOVÁCS, i. m., 70-71. o.

¹³⁴ CROW, i. m., 5. o. Ez az esemény döntő fontosságú, hiszen a korabeli műalkotásokat addig a nagyközönség nem láthatta. Hasonló műveket a hétköznapi ember csupán a templomokban vehetett közelebről szemügyre. LAVEZZI, i. m., 7. o.

hozzájárul a művészetkritika kialakulásához. Fontos még azt is megemlíteni, hogy mivel 1715-től – XIV. Lajos halálát követően – a kulturális élet központja a versailles-i udvarból áttevődik Párizsba, a festészet a társadalom egyre szélesebb rétegeihez jut el.

Írásos formában a XVIII. század elején csupán festők életrajzai, festészetéről szóló elmélkedések, traktátusok és egyéb elméleti művek jelennek meg. A szó modern értelmében vett művészetkritikai írásokkal, amelyek a korabeli alkotásokról tesznek említést, mindaddig azonban mégsem találkozhatunk, amíg La Font de Saint-Yenne 1747-ben meg nem írja már említett, *Réflexions* [Elmélnedések] című fő művét, amely döntő jelentőségű a francia esztétikai gondolkodás történetében, hiszen ezáltal egy új irodalmi műfaj születik. La Font eredetisége abban rejlik, hogy nem csupán elhatárolódik mind a festők életrajzától, mind a művészettörténettől és a festészetelmélettől, hanem korabeli művészek alkotásait elemzi, amelyekhez gyakran meglehetősen kritikusan viszonyul.¹³⁵ La Font de Saint-Yenne igazi műkedvelő, a szó szoros értelmében vett *amateur*. A kiállított festményeket és szobrokat megérezéseire, vagy a kor szóhasználatával: érzelmeire (*sentiments*) hagyatkozva ítéli meg. Írása azért is számít mérföldkőnek ennek az új műfajnak a kialakulásában, mert a korszakban egyedülálló módon kritizálni meri az akadémikusok alkotásait, valamint felhívja a figyelmet a szobrászok és a festők kedvezőtlen helyzetére. Úgy gondolja, hogy a kiállított alkotásokról bárkinek joga van ítélkezni. Sajnálkozik amiatt, hogy egyre több történeti festő válik portréfestővé csupán azért, hogy nagyobb jövedelemre tegyen szert. Voltaképpen egy múzeum ötletével áll elő, mikor egy Királyi Galéria létrehozását szorgalmazza, ahol az értékesnek ítélt történeti festmények állandóan ki lennének állítva, így megmenekülhetnének ez enyészettől. A kritikus azt is felismeri, hogy a műalkotásokról megfogalmazott véleményeknek pozitív hatása lehet a művészetek fejlődésére. Ezt a meggyőződését a KRITIKUSOK által gyakran emlegetett Apellész anekdotájával magyarázza. Eszerint a kiváló festő, Apellész – Nagy Sándor kegyeltje – mindig kíváncsi volt a közönség véleményére, ezért elkészült műveit közszemlére tette, ő maga pedig elrejtőzve hallgatta a bíráló megjegyzéseket. Történt egyszer, hogy egy varga kritizálta a saruk megfestését, mert a művész belső oldalukra a kelleténél kevesebb fület festett. Apellész kijavította a hibát, ám másnap a lelkes szakértő már a lábszár kidolgozásán gúnyolódott. A festő ekkor kinézett

¹³⁵ Nathalie HEINICH, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1993, 132-136. o.

rejtekéből, és dühösen ráförmedt az öntelt mesteremberre, hogy ne merészeljen véleményt mondani olyan dolgokról, amelyekhez nem ért.¹³⁶

Műfaji sajátosságai szempontjából a művészetkritika alapjában véve nyitott műfajnak tekinthető, abból a szempontból, hogy többféle, a művészettel kapcsolatos írásmód elemeit magába olvasztja és szabadon elegyíti. További lényeges jellemzője, hogy az ehhez a műfajhoz tartozó írások szerzői elsősorban szubjektív megítélésükre hagyatkoznak. Az *irracionalitás problémája a XVIII. századi esztétikában és logikában* című könyvében Alfred Baeumler hangsúlyozza: annak, hogy valaki kritikai szellemmel rendelkezzen,

[...] előfeltétele a szubjektum önállósága és szabadsága. Míg elismernek abszolút mércéket, addig nem létezik kritika, éppoly kevésbé lehetséges azonban kritika ott, ahol az egyes tapasztalatban látnak végső kritériumot. Ahol mércék érvényesülnek, ott még nincs szükség kritikára, ahol pedig az egyedi tapasztalást tisztelik, ott már nincs szükség kritikára.¹³⁷

A XVIII. századi művészetkritikusok véleményével ellentétben Baeumler szerint kizárólag az egyedi tapasztalás nem alkalmas arra, hogy a kritika alapjául szolgálhasson. A felvilágosodás kori kritikusok szempontrendszerére csak részben felel meg Baeumler meghatározásának, a Szalon-kritikusok ugyanis e korszakban leginkább az írók közül kerülnek ki. Mivel azonban nem műértők (*connaisseurs*), csupán műkedvelők (*amateurs*), kritikáikban rendszerint saját megítélésükre támaszkodnak. A művészetek akadémiai szabályrendszerét általában csak felületesen ismerik, ezért a műalkotásokról szóló írásaik legtöbbször irodalmi szempontokon alapulnak.¹³⁸ Fontos szempont számukra többek között az, hogy a műalkotásoknak legyenek írott forrásai, a történetet hűen ábrázolják és – hasonlóan az irodalmi művekhez – szenvedélyeket fejezzenek ki. A Du Bos-i „érzékesztétika” jegyében azokat a – gyakran hétköznapi – témákat részesítik előnyben, amelyek erőteljes érzelmeket fejeznek ki. A korszakban nemcsak Diderot van ezen a véleményen, hanem más, nála kevésbé ismert művészetkritikusok is.¹³⁹ Marc-Antoine Laugier – aki episztoláris formában ír a kiállításokról

¹³⁶ GONDA Zsuzsa, „Kép a képben”, *Artmagazin* online, 2013/13, 47-48. o. URL : <https://www.artmagazin.hu/articles/archivum/f89bf149e77bef4a7aa7d74f35163df4> Megtekintés dátuma: 2022-09-21. Ld. még ehhez: Élisabeth LAVEZZI, „Remarques sur la critique d’art au XVIII^e siècle”, *Revue d’histoire littéraire de la France*, 2011/2 (Vol. 111), 269-282. o. URL: <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2011-2-page-269.htm> Megtekintés dátuma: 2021-07-13

¹³⁷ BAEUMLER, i. m., 27. o.

¹³⁸ Az *amateur* és a *connaisseur* fogalma közti különbségről lásd bővebben BARTHA-KOVÁCS Katalin, „Loupe à la main: la construction médiatique de l’amateur, littérateur d’un genre nouveau au XVIII^e siècle”, in *La médiatisation du littéraire dans l’Europe des XVII^e et XVIII^e siècles*, szerk. Florence Boulerie, Centre de recherches sur l’Europe classique (XVII^e et XVIII^e siècles), Tübingen, Narr Verlag, 2013, 187-203. o.

¹³⁹ Ld. például Louis Petit de Bachaumont, Charles-Nicolas Cochin vagy Charles-Joseph Mathon de la Cour írásait.

egy vidéken élő, fiktív barátjának – szintén hangsúlyozza, hogy hiába tökéletes a festmény technikai kidolgozása, ha „nem szólítja meg a lelkem, ha nem vonz és nem hat meg”¹⁴⁰, akkor nem tetszik az alkotás. Ugyancsak meg kell említeni Roland Fréart de Chambray XVII. századi teoretikus nevét, akinek a hatása észrevehető Diderot írásain. Annak ellenére, hogy az antik művészetek tökéletessége mellett érvel, 1662-ben megjelent, *Idée de la perfection de la Peinture* [A Festészet tökéletesítésének ideája] című írásában Fréart – szintén Apellész anekdotájára hivatkozva – hangsúlyozza a kritika tanító szerepét a művészeti életben.¹⁴¹

Amint láthattuk, a korabeli művészetkritikai írásokra rányomja bélyegét az a tény, hogy szerzőiket nem kötik szabályok, hanem szabadon közlik gondolataikat. Ez a tendencia leginkább Denis Diderot kritikáiban érhető tetten: voltaképpen neki köszönhető, hogy ez az új műfaj irodalmi rangra emelkedhetett. Diderot 1759-ben kezdi el művészetkritikai tevékenységét, vagyis a *Szalonok* írását, amelyek a Friedrich Melchior Grimm által szerkesztett *Correspondance littéraire* [Irodalmi Levelezés] című kéziratos lapban jelennek meg.¹⁴² Diderot minden kritikája Grimmhez intézett levél formában íródott, és – egyebek között – a levélforma magyarázza, hogy a kritikus számos szubjektív megjegyzését is belefűzi írásaiba. Művészetkritikai gyakorlata során meglehetősen kevésbé foglalkozik a festészeti hierarchia elvével – mely szerint a történeti festészet előrébb való a zsánerfestészetnél –, és a festmények leírásakor gyakran ő is szubjektív megérzéseire hagyatkozik. Bár a hierarchia elve még a XVIII. században is meghatározó marad, Diderot mégis rendkívüli részletességgel ad leírást egy-egy zsánerfestményről. *Szalonjaiban* például sokszor oldalakon keresztül ír le egy-egy, a hierarchia elve szerint alacsonyabb rendűnek minősített életképet, valamilyen történetet képzelve el a festmény kapcsán. Ezek a történetek leginkább kitalált események; képleírásai során az író gyakran fantáziájára támaszkodik.

Fontos hangsúlyozni, hogy Diderot művészetkritikáiban is mindenekelőtt író. Kritikus tevékenysége új teret nyit az irodalomban, és egészen a XIX. századi írók és költők (Baudelaire, Gautier) *Szalonjái*g meghatározza a kritikus feladatát: nem csupán leírást kell

¹⁴⁰ „[...] on aura beau me vanter dans un Tableau la justesse des contours, la facilité du pinceau, la soigneuse recherche du coloris, & bien d’autres finesses mystérieuses, [...] si ce Tableau ne parle point à mon ame, si je ne suis ni attiré ni ému, tous ces grands mots ne me feront pas rougir du dégoût que j’éprouve, & leur étalage affecté ne me tiendra point lieu du sentiment que je n’éprouve pas”. Marc-Antoine Laugier, *Jugement d’un amateur sur l’exposition des Tableaux. Lettre à M. le Marquis de V*** (Vence)*, 1753, Collection Deloynes, V. kötet, 59. szám, 83. o.

¹⁴¹ Paolo QUINTILI, „Sur quelques sources de Diderot critique d’art”, *Recherches sur Diderot et sur l’Encyclopédie*, 2002/3 (n° 33), 98-99. o. URL: <https://www.cairn.info/revue-recherches-sur-diderot-et-sur-l-encyclopédie-2002-3-page-6.htm> megtekintés dátuma: 2021-07-13

¹⁴² 1753 és 1759 (Diderot első *Szalonjának* megjelenése) között Grimm írja a folyóirat számára a művészetkritikai tárgyú cikkeket.

adnia a tárlatokon kiállított művekről, hanem azt irodalmi és stilisztikai eszközökkel mintegy újra kell alkotnia. *Genèse de l'esthétique française moderne* című művében Annie Becq ezzel kapcsolatban azt írja, hogy kritikáiban Diderot előszeretettel alkalmaz olyan sajátos képelemzési technikákat, mint amilyen az álom, amelynek segítségével az író szabadjára engedheti fantáziáját.¹⁴³ Akárcsak *D'Alembert álma* című műve, ahol a matematikus álmában kap választ filozófiai kérdéseire, Diderot kritikai írásai gyakran álmokhoz hasonlóak. Mindazonáltal Fragonard *Korészosz és Kallirhoé* [Corésus et Callirhoé] című képéről írt kritikája kelti leginkább az álom illúzióját.¹⁴⁴ A festményt a kritikus egy, Grimm-mel folytatott fiktív párbeszéd formájában mutatja be. Azt állítja, hogy magát a képet nem látta, ehelyett részletesen elmeséli Grimmnek azt a látomását, amely egész éjjel kínozza:

Megosztok Önnel egy elég különös látomást, amely azt a napot követő éjszakán gyötört, melynek reggelét festmények megtekintésével, estéjét pedig *Platón* néhány *Dialógusának* olvasásával töltöttem.¹⁴⁵

Az olvasó számára felvetődik a kérdés, hogy vajon miért alkalmazza Diderot az álomszerű leírás módszerét. Az álom illúzió, mivel olyan világot mutat be, amely általában elérhetetlen, gyakran idilli és utópikus. Jean Starobinski *A megálmódott áldozat* című tanulmányában kiemeli, hogy bár történeti festményről van szó, amelynek létezik írott forrása, Diderot többek között azért folyamodik az álomszerű leíráshoz, mert az olyan szabadságot ad neki, amely „képzelete összes kiváltságát megóvjá”.¹⁴⁶ Több jelenet elbeszélésénél is eltér a kép forrásául szolgáló szövegtől, s azzal vádolja a festőt, hogy képe „látomás, és nem ténylegesen látott dolog”.¹⁴⁷ Diderot a festészetben általában megköveteli a valószerű ábrázolásmódot, az említett festmény hatását azonban túlzottan színpadiasnak találja. Fiktív beszélgetőpartnere, Grimm így kommentálja az álomszerű leírást:

Őn a barlangban csak árnyalakokat láthatott, és Fragonard is csak árnyalakokat mutatott nekünk vásznán. Ön szép álmot látott, ő pedig szép álmot festett. Ha egy pillanatra szem elől tévesztjük a művét, folyton attól félünk, hogy a vászna összetekeredik, akárcsak az

¹⁴³ BECQ, i. m., 660. o.

¹⁴⁴ A kép teljes címe: *Le grand-prêtre Corésus s'immole pour sauver Callirhoé* [Korészosz főpap feláldozza magát, hogy megmentse Kallirhoét].

¹⁴⁵ „Je vais vous faire part d'une vision assez étrange dont je fus tourmenté la nuit qui suivit un jour dont j'avais passé la matinée à voir des tableaux et la soirée à lire quelques *Dialogues* de Platon.” DIDEROT, *Salon de 1765*, Paris, Hermann, 1984, 253. o. Fragonard festményének elemzéséről ld.: Jean STAROBINSKI, *Diderot dans l'espace des peintres*, suivi de *Le sacrifice en rêve*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1991 és Stéphane LOJKINE, *L'Œil révolté. Les Salons de Diderot*, Paris, Jacqueline Chambon, 2007 ("Actes Sud"), 343-372. o.

¹⁴⁶ Jean STAROBINSKI, *A megálmódott áldozat*, ford. Lőrinszky Ildikó, in *Poppea fátyla, Válogatott irodalmi tanulmányok*, szerk. Szávai Dorottya, Budapest, Kijarat Kiadó, 2006, 138. o.

¹⁴⁷ Uo., 137. o.

öné, s hogy ezek az érdekes és pompás fantomképek ugyanúgy semmivé foszlanak, mint az éjszaka rémképei.¹⁴⁸

Az álomszerű leírás lehetővé teszi a kritikus számára, hogy szabadjára engedje fantáziáját, és ne törődjön a valószerű képleírás kritériumaival.¹⁴⁹

Diderot gyakran hasonló technikával írja le a zsánerfestményeket is: úgy tesz, mintha – annak ellenére, hogy a valóságban a képekkel összefüggésben ő maga talál ki egy-egy történetet – nem emlékezne pontosan az ábrázolt jelenetekhez kapcsolódó eseményekre. Ezek a kritikái hasonlóak a történeti képekről szóló beszámolóikhoz, mivel olyan tulajdonságokkal ruházza fel a zsánerfestményeket, amelyekkel – a korabeli művészetelmélet-írók szerint – csak a történeti festmények bírnak: a képek történéseket mutatnak be, a jelenet szereplői pedig érzelmeket fejeznek ki. René Démoris szerint Diderot ezzel a leírási módszerével azt a hatást kelti, mintha a zsánerfestészetet fel szeretné emelni a történeti festészet szintjére. Látni fogjuk, hogy míg a kritikus Jean-Baptiste Greuze életképeit sokszor olyan morális tartalmakkal ruházza fel, melyek célja a közönség erkölcsi okítása, addig Chardin kis műfajokhoz tartozó festményei előtt elámul, s olyan jelzőkkel („igaz”, „valódi”, „élettel teli” stb.) illeti őket, amelyeket a kritikusok szintén a történeti festészet leírásakor szoktak alkalmazni.¹⁵⁰

Oskar Bätschmann svájci művészettörténész *Kiállító művészek* című könyvében épp erre a – Diderot által is megtapasztalt – művek által okozott elragadtatásra (*enthousiasme*) hívja fel a figyelmet, amely erősen jelen van az alakulóban lévő művészetkritika műfajában. Érdeemes megemlíteni, hogy Winckelmann is megtapasztalja ezt az érzést a belvederei torzó leírása során: annyira úrrá lesz rajta a csodálat, hogy képtelen a szobor jellemzésére. Bätschmann a XVIII. században a műalkotások befogadása során kétféle értelmezésmódot különböztet meg: az egyik a „betű szerinti, amely a helyességre törekszik, másik az értelem szerinti, amely az igazságot kutatja”.¹⁵¹ Az új irodalmi műfajjal kapcsolatban azonban egy másik probléma is felvetődött, ez a kritikusok hozzáértésének megkérdőjelezéséből fakadt. A

¹⁴⁸ Uo.

¹⁴⁹ Az álomszerű leírásra további szép példa a „Vernet-sétaként” (Promenade Vernet) ismert, Joseph Vernet tájképeiről írt kritika, amelyben Diderot úgy mutatja be a festményeket, mintha képzeletben végigsétálna a festő által ábrázolt tájakon. DIDEROT, *Salon III. Ruines et paysages Salon de 1767*, i. m. 174-239. o. Az első, második és a hetedik séta magyarul is olvasható, BARTHA-KOVÁCS Katalin és SZŰR Zsófia fordításában: DIDEROT, *Esztétika – filozófia – politika*, i. m., 15-37. o.

¹⁵⁰ René DÉMORIS, „Peinture, sens, et violence au siècle des Lumières : Fénelon, Du Bos, Rousseau”, in *La pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, szerk. Gisèle Mathieu-Castellani, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 1994, 145-158. o.

¹⁵¹ Oskar BÄTSCHMANN, *Kiállító művészek – Kultusz és karrier a modern művészet rendszerében*, ford. Nagy Edina, Budapest, L'Harmattan, 2015, 58. o.

művészek szerint ugyanis a műalkotásokról hiteles ítéletet csak más művészek hozhatnak. Ezzel szemben, amint korábban már említettük, Du Bos úgy gondolja, hogy az alkotások megítélése az érzésen (*sentiment*) alapul. A műalkotások megítélését gasztronómiai hasonlaltal szemlélteti, mely szerint a szakács által elkészített ragu minőségét nem csak egy másik szakács tudja megítélni, hanem bárki, aki megkóstolja az ételt, ehhez nem szükséges, hogy tisztában legyen elkészítésének szabályaival. Szerinte a műalkotások megítéléséhez sem kellenek művészeti ismeretek, csupán érzelmek, hiszen a művészeteknek az a fő célja, hogy esztétikai hatást keltsenek a szemlélőben.¹⁵²

A kiállítások intézményesülése több konfliktus forrása a korszakban. Feszültségek alakultak ki a közönség, a művészek és a kritikusok között: különféle karikatúrák jelentek meg arról, hogy a publikum gúnyolódik a kiállított alkotásokon, a művészek pedig szatirikus metszeteken ábrázolták a hozzáértő szerepében tetszelgő műkedvelőket¹⁵³. A művészek úgy érezték, ki vannak téve a nyers kritikának, és felhívták rá a kritikusok figyelmét, hogy erre korábban csak az akadémikusoknak és a megrendelőknek, többek között az egyháznak volt joga.¹⁵⁴

Mielőtt rátérünk az embert ábrázoló kis műfajokhoz tartozó képekről szóló kritikai írások elemzésére, először a zsánerfestészet, majd a portré műfajának eredetét és megítélését mutatjuk be a felvilágosodás századában.

¹⁵² Ezt az elmélkedést Herder is átveszi: ő úgy gondolja, a művészeteknek az a célja, hogy tetszést váltsanak ki a nézőből.

¹⁵³ GUICHARD, i. m., 301-310. o.

¹⁵⁴ BÄTSCHMANN, i. m., 58-61. o.

3. A zsánerfestészet

3.1. A zsánerfestészet: eredete, különböző megnevezései és megítélése

Az előzőekben láttuk, milyen általános elvek uralkodtak a XVIII. században a festészet megítélésben: megállapítottuk, hogy a műfaji hierarchia elve nagyban meghatározta a festők témaválasztását és a műveikről alkotott vélekedéseket. A továbbiakban közelebbről vizsgáljuk meg a művészetelmélet-írók által alábecsült kis műfajok közül disszertációnk egyik fő témáját: a zsánerfestészetet, pontosabban azt, mióta beszélhetünk a szó szoros értelemben vett zsánerfestészetéről. Bemutatjuk a műfaj eredetét, valamint azt is, hogyan vélekedtek a korszak neves gondolkodói erről az elméletírók által kevésbé értékelt, mégis felettebb divatos festészeti műfajról.

A „zsáner” elnevezést a klasszicizmus korában és a XVIII. században még nem használták következetesen, az e korokból származó művészetelméleti szövegekben csak elvétve találkozhatunk ezzel a kifejezéssel. Leginkább szókapcsolatban fordul elő, ezek közül az egyik leggyakrabban használatos a zsánerfestő (*peintre de genre*): a teoretikusok ezzel az átfogó kategóriával különböztették meg a történeti festőket minden egyéb, más műfajra – az alacsonyabb rendűnek tekintett kis műfajokra – szakosodott festőtől. A Diderot és d’Alembert által szerkesztett *Enciklopédiában* olvasható, Claude-Henri Watelet tollából származó „Genre” szócikk így magyarázza ezt a kifejezést:

A festőművészetben használt *zsáner* szó tulajdonképp arra szolgál, hogy megkülönböztesse a történeti festők osztályát azoktól, akik bizonyos tárgyak ábrázolására szorítkoznak, azok megfestéséhez sajátos tanulmányokat folytatnak, és azt a szabályt állították fel maguknak, hogy csak ezeket a tárgyakat ábrázolják: így azt a művészt, aki képei témájául csak állatokat, gyümölcsöket, virágokat vagy tájakat választ, *zsánerfestőnek* nevezzük. [...] A festészeti műfajok (*genres*) további kategóriákra tagozódnak, és a végtelenségig tovább lehet osztani őket: a tájkép az építmények, épületek, állatok, tengeri látképek festőit is létrehozta [...] ¹⁵⁵

Fontos megjegyezni, hogy ez a meghatározás a zsánerfestők által feldolgozott témák között nem említi, sőt egyenesen kizárja az emberábrázolást. Ez arra enged következtetni, hogy a

¹⁵⁵ „Le mot de *genre* adapté à l’art de la Peinture, sert proprement à distinguer de la classe des peintures d’histoire, ceux qui bornés à certains objets, se font une étude particulière de les peindre, et une espèce de loi de ne représenter que ceux-là: ainsi l’artiste qui ne choisit pour sujet de ses tableaux que des animaux, fruits, des fleurs ou des paysages, est nommé *peintre de genre*. [...] Les *genres* en Peinture se sont divisés et peuvent se subdiviser à l’infini: le paysage a produit les peintres de fabriques, d’architecture, ceux d’animaux, de marine [...]” Claude-Henri WATELET, *GENRE (Peinture)* szócikk, in Diderot et d’Alembert, *Encyclopédie*, VII. kötet, 1757, 598, URL: <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.6:926:8.encyclopedie0513> Megtekintés dátuma: 2021-05-25., Ld. ehhez: Élisabeth LAVEZZI, *La scène de genre dans les Salons de Diderot*, Paris, Hermann, 2009, 31. o.

korszakban még nem különültek el egymástól élesen az egyes festészeti műfajok határai, valamint arra is utal, hogy a teoretikusok az életképfestészetet nem tartották sokra. Watelet idézett szócikke például említésre sem méltatja, más művészetelmélet-írók pedig a csendélettel és a tájképfestészettel azonos műfajnak tekintik. A felvilágosodás korának francia teoretikusai egyfelől nem használnak egységes kifejezést a zsánerfestészet műfajának megjelölésére, másfelől magát a „zsáner” szót sem olyan értelemben alkalmazzák, mint a későbbi korszakok elméletírói. Egyes korabeli szótárak a „zsáner” terminust mint „zenei kifejezést”¹⁵⁶ határozzák meg, míg a Pernety-féle, szintén XVIII. századi szépművészeti kéziszótár ugyanezen szó kapcsán a következő, némileg általánosító kijelentést teszi: „A festészetben és a rézmetszésben különböző műfajok vannak”.¹⁵⁷ Pernety tehát a – mai értelemben külön festészeti műfaj megjelölésére szolgáló – „zsáner” (*genre*) terminust műfajt jelölő, általános értelemben használja, valamint ugyancsak ezzel a szóval jellemzi az egyes festészeti technikákat.¹⁵⁸ Pernety véleménye azt a XVIII. századi általános tendenciát tükrözi, mely szerint a „zsáner (*genre*) kategóriájához soroltak minden olyan témát, amely nem a történeti festészet tárgykörébe tartozott”.¹⁵⁹ Ez a terminológiai ingadozás is arra enged következtetni, hogy a „zsáner” kifejezésnek – és a zsánerfestészet műfajának – a XVIII. századi enciklopédiák és művészeti szótárak szerzői és szerkesztői nem tulajdonítottak nagy jelentőséget.

A zsánerfestészetet a korszak művészetelmélet-írói sem igen méltatták. Amint már említettük, a XVII. századtól fogva az irodalomban és a képzőművészetekben egyaránt az a felfogás vált uralkodóvá, hogy csupán azok az alkotások méltók az olvasó és a néző figyelmére, amelyek a közönséget meghatározó érzelmeket ábrázolnak. A fentebb említett festészeti műfajok hierarchiája is tulajdonképpen ezt az elvet tükrözi. Eszerint egyedül a – történelmi, vallásos vagy mitológiai tárgyú – történeti festmények képesek megindító jelenetek ábrázolására, és ennek következtében egyedül a hierarchia csúcsán található történeti festészet műfaja kap elismerést a királyi Festészeti és Szobrászati Akadémia tagjaitól, valamint a nevesebb műkritikusoktól.¹⁶⁰

¹⁵⁶ „un terme de musique”. Vö. Jacques LACOMBE, GENRE (szócikk), in *Dictionnaire portatif des beaux-arts, ou abrégé de ce qui concerne l'architecture, la sculpture, la peinture, la gravure, la poésie et la musique*, Paris, chez la veuve Estienne & fils et chez Jean-Th. Herissant, 1752, 323. o.

¹⁵⁷ „Il y a divers genres de Peinture et de Gravure”. Vö. Antoine-Joseph PERNETY, GENRE (szócikk), in *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure...*, Paris, chez Bauche, 1757, 331. o.

¹⁵⁸ „différentes manières d'exécuter la peinture”. Ld. erről LAVEZZI, i. m., 32. o.

¹⁵⁹ BARTHA-KOVÁCS Katalin, *Hét arabeszk-Watteau-olvasatok*, Budapest, Martin Opitz Kiadó, 2021, 15. o.

¹⁶⁰ Ennek ellenére bizonyos, az úgynevezett „alantas” műfajokhoz tartozó, de kiválóan kidolgozott képekről – például Chardin csendéleteiről – elismerően nyilatkoznak egyes kritikusok, korlátozott elismerésük tehát

Ez az elv hatja át Jean-Baptiste Du Bos *Réflexions critiques* című 1719-es, disszertációjában már több alkalommal idézett írását is. A művészettudomány nehezményezi, hogy számos holland és flamand művész olyan alkotások létrehozására vesztegeti el a tehetségét, amelyek – alantásnak tartott témájuk miatt – nem érintik meg a néző lelkét. A zsánerfestészetet lenézi, mert az – véleménye szerint – nem képes érzelmek ábrázolására. A *Réflexions critiques* második részében nyíltan állást foglal a holland festőkkel kapcsolatban. Bár elismeri a kidolgozás terén mutatott tehetségüket és csodálja türelmüket, hogy képesek „hosszú ideig ugyanahhoz a műhöz odaszögezni magukat”,¹⁶¹ kritikával illeti a szenvedélyek kifejezése terén mutatott hiányosságait: nehezményezi, hogy csupán hitvány természet és alantas szenvedélyek ábrázolására képesek.

Az első francia művészetkritikus, a már említett La Font de Saint-Yenne zsánerfestészetéről alkotott véleménye szintén a festészeti hierarchia elvét tükrözi:

... a legegyszerűbb és a legmegszokottabb – városban vagy vidéken játszódó – cselekmények, a pásztorjelenetek, a vidéki multságok, a vásárok, a falusi menyegzők egészen a konyhákig, a fogadókig, az istállókig bezárólag mind a flamandok kedvelt és alantas témái, amelyek egyedül azért kerestek, hogy megcsodálhassuk rajtuk az elbűvölő utánpótlást, a színek frissességét és csodálatos elegyét, a lágy ecsetvonásokat, stb.¹⁶²

A kritikus zsánerképekkel kapcsolatos nézetei lényegében megegyeznek Du Bos felfogásával: ő is megvetően ír az életkép-jeleneteket ábrázoló festmények témájáról, csupán gondos kidolgozásukat dicséri. A művészetelmélet-író és a kritikus egybehangzó véleménye szerint az életképek szolgálai módon utánozzák a természetet: nem csupán a fantázia, hanem a szenvedély is hiányzik belőlük, ami pedig szükséges volna ahhoz, hogy figyelemre méltó legyen az alkotás. Mivel az életkép emberalakokat ábrázol, ezért elméletileg – legalábbis a Félibien által idézett szempontok alapján – a műfaji hierarchia csúcsán található történeti festészethez közel kellene elhelyezkednie. Az egyes témák ábrázolására szakosodott festők felsorolásakor azonban – mint ahogyan korábban már kifejtettük – Félibien nem tér ki konkrétan a zsánerfestészetre, csupán utal rá.¹⁶³ Du Bos álláspontja szerint – aki szintén nem a

elsősorban a műfaji megkülönböztetésre utal. Ld. ehhez: PROHÁSZKA, „Az embert ábrázoló kis műfajok megítélése a 18. századi Franciaországban”, i. m.

¹⁶¹ „de se clouer longtemps sur un même ouvrage”. DU BOS, i. m., 2. rész, 7. szakasz, 193. o.

¹⁶² „[...] actions humaines les plus simples et les plus familières, soit à la ville où à la campagne, scènes pastorales, fêtes champêtres, foires, nœces de village, enfin jusqu'aux cuisines, aux tavernes, aux écuries, sujets favoris et ignobles des Flamands [sont] uniquement recherchés pour y admirer une séduisante imitation, une fraîcheur et une fonte merveilleuse de couleurs, une suavité de pinceau, etc.” Étienne LA FONT DE SAINT-YENNE, *Sentiments sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure écrits à un particulier* (1754), Genève, Slatkine, 1970, 74-75. o.

¹⁶³ Ld. René DÉMORIS, „La hiérarchie des genres en peinture de Félibien aux siècles des Lumières”, in *Majeur*

zsánerfestészet műfajáról, hanem az életképfestők jellegzetes témáiról ír – ezek a jelenetek nem képesek a történeti festményekhez hasonlóan hatni a néző lelkére: mivel hétköznapi cselekményeket mutatnak be, ezért csupán rövid ideig vonzzák magukra a tekintetét.

A továbbiakban a szóban forgó festészeti műfajnak egy XXI. századi, kortárs meghatározását mutatjuk be, amelyet Németh István fogalmaz meg *Az élet csalfa tükrői* című tanulmánykötetében. A könyv, amely a XVII. századi holland festészetbe ad betekintést, az alábbi módon – tömören, mégis részletesen – határozza meg a zsánerfestészetet:

A zsánerképek többsége témát megörökítő, figurális jelenet, melynek szereplői (a portrékkal vagy például bibliai, illetve mitológiai ábrázolásokkal ellentétben) nem konkrét, név szerint ismert személyek, hanem ismeretlen típusfigurák, valamely társadalmi réteg, foglalkozás jellegzetes képviselői, esetleg bizonyos viselkedési formák, karaktertípusok megtestesítői.¹⁶⁴

Ez az idézet lényegre törően világít rá a zsánerfestészet fentebb említett jellegzetességeire, amelyek nem csak a holland életképekre, hanem általában az összes, ehhez a műfajhoz tartozó alkotásra nézve is helytállóak. Csupán a definíció végén, mintegy megjegyzésként hozzáfűzve olvasható a következő észrevétel, mely szerint a zsánerképek „esetleg bizonyos viselkedési formák, karaktertípusok megtestesítői”. Németh István pontosítja, hogy a holland festmények sokszor nem a valóságból vett embereket ábrázolnak, hanem sajátos példákat jelenítenek meg, amelyeket számos esetben kifiguráznak, mintha a korabeli társadalom számára tükröt szeretnének állítani. Bár első ránézésre úgy tűnnek, mintha valóság-hű ábrázolások volnának, a XX. és XXI. századi kutatások arra az eredményre jutottak, hogy a holland életképek nagy része voltaképpen – mai szóval élve – karikatúra a korszak aktuális problémáiról. Alkotóik előszeretettel figurázták ki a bigott vallásos híveket vagy a pénzüket elherdáló embereket.¹⁶⁵ Ezzel szemben a XVIII. századi francia zsánerfestményeken nincs meg ez a gúnyolódó hajlam – ettől eltekintve azonban a holland zsánerfestészet meghatározásának többi eleme ezekre is vonatkoztatható.

A művészettörténész a definíciót követően az életkép holland megnevezéseit taglalja. Értekezésünk szempontjából azért érdemes ezt is megemlíteni, mert – mint ahogyan korábban említettük – a XVIII. századi Franciaországban sem létezett egységes elnevezése ennek a

ou mineur ? Les hiérarchies en art, i. m., 53-66. o.

¹⁶⁴ NÉMETH István, *Az élet csalfa tükrői: holland életképfestészet Rembrandt korában*, Budapest, Typotex, 2008, 8. o.

¹⁶⁵ Ld. például id. Pieter Bruegel *Keresztvitel* című képét, ahol a vallásos asszony, akinél ott van a rózsafüzér, nem engedi férjének, hogy segítsen Krisztusnak a kereszt cipelésében, vagy *Az alkimista* című festményét, ahol a családapa megszállott aranykeresése miatt elszegényedik a család.

műfajnak. A XVII. századi holland életképeket általában témájuk alapján nevezték meg: találunk közöttük például „kocsmajelenetet”, bordélyjelenetet” vagy „tejet öntő nőt”.

Franciaországban az életképek megnevezése során ugyancsak a festmény témájára tettek utalást. Egyebek között a következő elnevezésekkel találkozhatunk: képek „flamand stílusban”, „gáláns témájú” vagy „naiv témájú” festmények. Ezekben az elnevezésekben az a közös, hogy az alkotások lekicsinylésén van a hangsúly. A leggyakrabban használt, egészen az 1770-es évekig uralkodó megnevezés mindazonáltal a „peintre de bambochades” volt: ez a kifejezés a bábut jelentő francia „bamboche” szóra történő utalás.¹⁶⁶ A „bambochades” fogalmát Jacques Lacombe a következőképp definiálta 1757-es *Dictionnaire portatif des beaux-arts* című kézisztárjában: „olyan képek, amelyeken a festő gáláns és falusi jeleneteket, vásárokat, dohányfüstös helyiségeket és egyéb mulattató témákat ábrázolt”¹⁶⁷. A korabeli meghatározásból kitűnik, hogy Lacombe és kortársai elsősorban a németalföldi életképekre gondoltak, amikor a hétköznapi jeleneteket ábrázoló festészeti műfajra utaltak.

Boros Judit művészettörténész „Édes Istenem, milyen megható – A festészeti zsánerektől a zsánerfestészetig” című tanulmányában részletesen tanulmányozza a zsánerfestmények különböző megnevezéseit, és végül az alábbi következtetésre jut:

A mai értelemben vett „zsánerfestészet” fogalommal mint műfaji kategóriával a 18–19. század fordulóján találkozunk először, és nagyjából a 19. század harmadik évtizedének végére szilárdul meg a mindmáig használt jelentése: olyan hétköznapi jelenet ábrázolását jelenti, amely vagy erkölcsi tanulságokkal szolgál, vagy – néha elég közönségesen – szórakoztat.¹⁶⁸

A művészettörténész azt is megemlíti, hogy a XIX. századi elméletírók látták először az életképekben a „szabad élet sokszínűségének dokumentumát [...], egy olyan művészeti megnyilvánulást, mely szemben áll a királyok és a pápák arisztokratikus, miszticizáló és idealizáló művészetével.”¹⁶⁹ Gondolatmenetünk szempontjából ez lényeges észrevétel, hiszen a fentebb kifejtett ízlésváltozás egyik oka épp az a XVIII. században kezdődő folyamat: a királyi hatalomba vetett bizalom meggyengülése volt, amelynek a zsánerfestészet is megnyilvánulási formája.

¹⁶⁶ Ez az elnevezés a XVII. század első felében alkotó holland életképfestő, Pieter van Laer olasz gúnynevére (Bamboccio) utal, aki elsősorban vásári jeleneteket és paraszti életképeket festett.

¹⁶⁷ „[...] tableaux où le Peintre a représenté des Scènes galantes et champêtres, des Foires, des Tabagies, et autres sujets réjouissans.” LACOMBE, i. m., 53. o.

¹⁶⁸ BOROS Judit, „Édes Istenem, milyen megható – A festészeti zsánerektől a zsánerfestészetig”, *Új Művészet*, XV. évfolyam, 5. szám, 2004. május, 6. o.

¹⁶⁹ Uo.

Egy másik modern meghatározás, a *Művészeti Szótár* szócikke az életképek azon sajátosságait emeli ki, amelyek alapján ezek a festmények elhatárolhatók a történeti kompozícióktól:

Életkép, zsánerkép, genre-kép: a mindennapi életből ellesett ábrázolás, lehet népi, paraszti, polgári vagy akár udvari jelenet. Az életkép szereplői általában egyszerű, derűs tevékenységet folytatnak, heves érzelmek, izgalmas szituációk ábrázolása ritka. Gyakran egy meghatározott személyt ábrázolnak kedves foglalatossága közepette, ezt sokszor nehéz elhatárolni az arcképfestéstől. Csúcspontját a 16–17. századi németalföldi festészetben éri el.¹⁷⁰

Az idézett szócikk a zsánerkép definíciójakor az egyszerűsége helyezi a hangsúlyt: egyszerű cselekményeket végző egyszerű emberek, egyszerű érzelmekkel. Kiemeli továbbá, hogy a festő a mindennapi életből merít ihletet, amikor ehhez a műfajhoz tartozó képet alkot. Voltaképpen a felvilágosodás korabeli meghatározások is hasonló leírást nyújtanak az életképekről, azzal a lényeges különbséggel, hogy mindezeket az észrevételeket megvető hangnemben közlik.

Amint láttuk, a francia zsánerfestőket a XVII. században és a XVIII. század első felében nem becsülték nagyra. A megrendelők egy része – elsősorban a király és az arisztokraták – az alacsonyabb rendűnek minősített festményekkel szemben leginkább a történeti képeket részesítette előnyben. Viszont a XVII. századi Hollandiában és Flandriában a hétköznapi jeleneteket bemutató festmények a virágkorukat élték: korántsem véletlen, hogy a Franciaországban ekkor még kevésbé elismert zsánerfestészet ezekből az országokból indul hódító útjára.¹⁷¹

Meg kell azonban említeni, hogy létezik ettől eltérő nézőpont is: Hauser Arnold kifejti, hogy Európa többi országához képest Hollandiában már sokkal korábban, a XVII. század elején kialakult egy olyan, magas színvonalú polgári művészet, amely nem volt átítatva „misztikus-vallási elemekkel”. Véleménye szerint ez elszigetelt jelenség, nincs hatással a környező országok művészetére. Úgy véli, hogy

... a modern polgárság művészetének voltaképpen eredetét Franciaországban és Angliában egyaránt a hazai társadalmi változásokban kell keresnünk, az udvari művészetfelfogás leküzdése csak innen indulhatott ki, s az egyidejű filozófiai és irodalmi mozgalmaktól minden bizonnyal erősebb ösztönzéseket kapott, mint az időben és térben távoli külföldi művészettől.¹⁷²

¹⁷⁰ *Művészeti Szótár*, szerk. VÉGH János, Szekszárd, Corvina, 1997, 71. o.

¹⁷¹ Ld. NÉMETH István, i. m., 10. o.

¹⁷² HAUSER, i. m., 7. o.

Nyolc oldallal később viszont saját magának mond ellent, amikor azt írja, hogy „a művészet Franciaországban idegen befolyás alatt állott, a reneszánsz, a manierizmus és a barokk olasz és németalföldi import volt.”¹⁷³ Egyértelműen megállapítja tehát, hogy külföldi hatások érték Franciaország művészetét, és a francia festők az északi (németalföldi) és a déli (itáliai) festészeti gyakorlat kettős hatása alatt működtek. Mivel már a XVII. századi francia nyelvű zsánerfestészet-meghatározások is arra tettek utalást, hogy az életképek holland és flamand stílusban készültek, az utóbb idézett véleményével értünk egyet, amely a németalföldi befolyást hangsúlyozza.

A továbbiakban ismertetjük, milyen okai voltak annak, hogy a XVII. században ez az Európa többi részén kevésbé elterjedt festészeti műfaj Hollandiában és Flandriában egyedülálló módon tudott fejlődni.¹⁷⁴ Az amerikai művészettörténész, Svetlana Alpers *Hű képet alkotni* című könyvében kiemeli, hogy a XVII. században Németalföldön – a sajátos társadalmi és gazdasági viszonyoknak köszönhetően – egyfajta, a *leírás*on alapuló művészet alakult ki, szemben az ekkortájt Európa nagy részén uralkodó, alapvetően *elbeszélő* jellegű, itáliai gyökerű művészettel.¹⁷⁵ A művészettörténész szerint ez részben annak köszönhető, hogy a németalföldi festészet már a középkor óta arra törekedett, hogy mindent pontosan, a valóságnak megfelelően ábrázoljon: a művészek festményeik megalkotásához gyakran olyan eszközöket használtak, mint a mikroszkóp vagy a *camera obscura*.¹⁷⁶ Alkotásaikon a festők minél inkább a valóságnak megfelelően igyekeztek leképezni az őket körülvevő világot, ezért is virágozhattak Hollandiában az olyan műfajok, amelyek nem a festő fantáziáján vagy történelmi eseményeket elmesélő szövegeken alapultak, hanem a mindennapi életből és a természetből merítettek ihletet. Ilyen műfajok a csendélet, a tájképfestészet és a zsánerfestészet. Másrészt az egyre inkább elterjedő reformációnak köszönhetően, amely nem volt híve a freskókkal díszített templomoknak, a németalföldi országokban csökkent a bibliai témájú festmények iránti érdeklődés. A holland királyság nem üldözte a reformáció követőit, hanem a tolerancia elvét vallotta, ami a festészetben is visszatükröződött. Az „itáliai iskolák” festőivel ellentétben a legtöbb németalföldi művész sem vallási, sem erkölcsi tekintetben nem

¹⁷³ Uo., 17. o.

¹⁷⁴ A témával az alábbi tanulmányban foglalkoztunk: FENYVESINÉ PROHÁSZKA Erzsébet, „Greuze moralitása és Chardin nyugalma a francia festészetben”, *Tudományos Mozaik*, Tomori Pál Főiskola, 8. kötet (Gazdaság és társadalom a globális térben), Kalocsa, 2012, 73-83.o. URL: <https://adoc.pub/tudomanyos-mozaik-8-ketel.htm>, Megtekintés dátuma: 2022-10-04

¹⁷⁵ Svetlana ALPERS, *Hű képet alkotni: holland művészet a XVII. században*, ford. Várad Szabolcs, Budapest, Corvina, 2000.

¹⁷⁶ Ld. RADNÓTI, *Jöjj és láss*, 172-178. o.

törekedett a néző befolyásolására, hanem sokkal inkább az őket körülvevő természetet, és ezzel együtt az emberek mindennapi életét kívánta vászonra vinni. Alpers ugyanakkor azt is kihangsúlyozza, hogy a reformáció tulajdonképpen nem befolyásolta a művészeti életet, hiszen a tolerancia elve a vallási életben bekövetkezett változások előtt is erős volt. Hollandiában a hitéleti viták nem váltottak ki heves reakciókat az írókból és művészekből úgy, mint például Angliában vagy Skóciában. A festők nem kívánták befolyásolni a közönséget képeikkel, azok célja a dokumentáció vagy a viselkedés ábrázolása volt. Az a megállapítás, hogy holland képek „inkább leírnak, mint előírnak”¹⁷⁷, a hétköznapi élet szinte minden területére igaz, „kép készül mindenről: rovaroktól és virágoktól a brazíliai bennszülöttekig, teljes életnagyságban és az amszterdami házak berendezéséig.”¹⁷⁸ A korabeli holland társadalom egyik sajátossága szerteágazó érdeklődése: minden, ami körülveszi az egyént, megismerés tárgyát képezi, és ez a holland művészetben is meghatározó jelenség. A gyarmati kereskedelem még inkább felerősítette ezt a kuriozitás-kultuszt Németalföldön. Az északi közönség előszeretettel vásárolta a saját világát ábrázoló képeket, hiszen a hollandok „a festményeket új és biztos világismerethez vezető útként hitelesítették”.¹⁷⁹

Könyvében Svetlena Alpers egyebek között arra is rávilágít, hogy a XVII. századi Hollandiában, azaz a holland aranykorban és Flandriában mennyire jellemző volt a vizualitás. Ezekben az országokban a gyors fejlődésnek induló nyomdászatnak köszönhetően a könyvek – és más, nyomtatásban megjelent kiadványok – a kevésbé tehetősek számára is egyre inkább elérhetővé váltak. A könyveket gyakran illusztrálták képekkel: ez leginkább a természettudományos művekre volt jellemző, ahol az illusztrátorok a növényeket, állatokat igyekeztek a legapróbb részletekig hűen bemutatni. A vizsgált korszakban az illusztráció a holland és flamand kultúra egyéb területein is sokkal elterjedtebb, mint más európai országokban. Szinte mindent képekkel díszítettek: a szőnyeget, a csempéket, a dísztárgyakat.¹⁸⁰ Aligha meglepő, hogy a leíró jelleg a festészetre is hatással volt: alkotásaik során a festőművészek többségét a hétköznapi élet inspirálta, és festményeik alapját gyakran nem történelmi dokumentumok, vallásos vagy mitológiai tárgyú írások képezték, mint ahogy azt Franciaországban az Akadémia – a hierarchia-elv értelmében – elvárta tagjaitól. Ugyanakkor azt is meg kell említenünk, hogy a németalföldi festészetben is jelen vannak az

¹⁷⁷ ALPERS, i. m., 23. o.

¹⁷⁸ Uo., 22. o.

¹⁷⁹ Uo., 21. o.

¹⁸⁰ Uo., 50-90. o.

allegorikus-narratív témák, a történelmi és vallási jeleneteket bemutató alkotások,¹⁸¹ bár népszerűségük az egyéb műfajú képekhez viszonyítva kisebb, ez magyarázza, hogy számos történelmi festő áttért az életkép műfajára, ami nagyobb sikert hozott neki.¹⁸² Ezek bonyolult, összetett folyamatok, amelyek ismertetésére nem térünk ki, hanem a holland és németalföldi festészet azon sajátosságait emeljük ki, amelyek hatással voltak az embert ábrázoló kis műfajokra Franciaországban.

Bár az életképfestészetet a XVII. és XVIII. századi francia teoretikusok nem becsülték nagyra, a flamand és a holland hatás megérintett néhány tehetséges művészt, akik az akadémiai elvárások ellenére szívesen merítették ihletet a hétköznapi életből. E festők közül a németalföldi művészet a legnagyobb hatást talán Chardinre gyakorolta, aki pályája kezdetén csendéleteket, később pedig egyre több zsánerképet is festett.¹⁸³ Megfigyelhető, hogy az elméletírók véleménye ellenében a korszak festői gyakorlatában – a történelmi és a mitológiai témájú alkotásokkal szemben – egyre inkább felértékelődik a zsánerfestészet. A festők igyekeznek a hétköznapi valóságnak megfelelő cselekményeket a vászonra vinni, s ennek az elvnek a megvalósításához előszeretettel ábrázolnak a zsánerfestészet műfajába tartozó jeleneteket.

A XVIII. század során a műalkotások az alsóbb társadalmi rétegekbe tartozók számára is elérhetőbbé válnak, akik ízlésüket immár érvényre is juttathatják. Hozzájuk a hétköznapi jeleneteket ábrázoló festmények nyilvánvalóan közelebb állnak, mint a mitológiai vagy vallásos témájú történelmi művek, és ezt az igényt a művészek is egyre inkább igyekeztek kielégíteni, ami végső soron a zsánerfestészet felértékelődéséhez és elterjedéséhez vezetett. Ez jelentős változást eredményezett a korábbi évtizedekhez képest, amikor – az akadémiai hierarchia értelmében – csak az a festő tudott igazán érvényesülni, aki történelmi képeket alkotott. Hasonló jelenség tapasztalható a többi kis műfaj – a portré, a csendélet, a tájkép – esetében is: ennek oka a fent említett, megváltozott ízlésvilágában keresendő. A következőkben konkrét festészeti példákon keresztül támasztjuk alá a szóban forgó műfaj említett jellegzetességeit.

Dolgozatunkban nem térünk ki részletesen a korabeli neves francia zsánerfestők többségére, így nem foglalkozunk azokkal a művészekkel, akik képeiken az elegáns világot ábrázolják (mint például Jean-François de Troy vagy François Boucher). A XVIII. századi

¹⁸¹ Néhány XVII. századi németalföldi történelmi festő: Abraham Bloemaert, Pieter Lastman, Hendrick ter Bruggen, és a legismertebb, Rembrandt Harmenszoon van Rijn.

¹⁸² ALPERS, i.m., 19. o.

¹⁸³ Renaud TEMPERINI – Pierre ROSENBERG, *Chardin*, Paris, Flammarion, 1999.

francia zsánerfestők közül kettőt emelünk ki: Jean Siméon Chardint és Jean-Baptiste Greuzet, az ő életképeiket és a róluk szóló kritikai írásokat elemezzük. Választásunk elsődleges oka a két festő ábrázolásmódjának különbségéből ered: azt szándékozunk szemléltetni, hogy bár ugyanahhoz a műfajhoz tartozó festményeket alkottak, Chardin és Greuze életképei mégis számos eltérést mutatnak. Míg Chardin festményeire a nyugalom, a kevés emberalak és a visszafogott szenvedélyábrázolás jellemző, addig Greuze zsánerképeit áthatják az érzelmek, ő legtöbbször többalakos, mozgalmas és eseménydús jelentekeket visz vászonra. Közös pont viszont a két művész ábrázolásmódja között – amit Diderot is nagyra becsül – a valóságghú megjelenítésmód és a (rokokóra jellemző) túldíszítettségtől és mesterkéeltségtől való mentesség. Ez szintén okot adott rá, hogy erre a két festőre esett a választásunk, hiszen annak ellenére, hogy egy műfajban alkottak, témaválasztásuk eltér, ám ábrázolásmódjuk bizonyos stílusjegyei hasonlóságot mutatnak.

Chardin életképeinek témái azonban nem csupán Greuze zsánerképeivel, hanem a legtöbb, a XVIII. században népszerű zsánerképeivel is szembeállíthatók. A korabeli Franciaországban ugyanis a zsánerfestészet elsősorban az elegáns, úri világ ábrázolását jelenti. Az egybegyűlt előkelőségek szórakozása, a parkok, a Watteau „gáláns ünnepeinek” hatását tükröző ünnepek megjelenítése kellemes érzést, szemet gyönyörködtető látványt tár a nézők elé. Jean-Baptiste Van Loo az arisztokraták összejöveteleit mutatja be, Boucher jeleneteinek díszes parkok adnak helyszínt, míg Fragonard képein vidám, gáláns jeleneteket mutat be. Ezek a derűs hangulatú zsánerképek sokkal inkább kellemesek, mintsem valóságghűek kívánnak lenni.¹⁸⁴

Chardin, Greuze és Boucher kapcsán érdemes megemlíteni Colas Duflo véleményét is, aki *Diderot philosophe* című könyvében elemzi azokat az aspektusokat, melyeket Diderot szépnek és elengedhetetlennek tart egy műalkotás esetében. Diderot nézőpontját alapul véve a könyv szerzője felállít egy táblázatot, aszerint, hogy milyen jellegzetességek felelnek meg leginkább a műkritikus ízlésének, és melyek állnak tőle távolabb. Az első oszlopban azok a tulajdonságok találhatóak, amelyeket Diderot nem szível, a másodikban pedig azok, amelyeket kedvel. Az előbbi oszlop Boucher nevével kezdődik, majd alatta olyan fogalmakat sorol fel Duflo, mint: hamisság, felhalmozás, túlzott öröm, kicsapongás, szépség és modorosság. Ezzel szemben a másik oszlopban Greuze neve szerepel, amelyet a szerző olyan – részben morális tartalmú – jellegzetességekkel hoz összefüggésbe, mint: igazság, csend, természetesség,

¹⁸⁴ Hélène PRIGENT – Pierre ROSENBERG, *Chardin. La nature silencieuse*, Paris, Gallimard, 1999, 63. o.

valóság-hű színek, egység, jó erkölcs és becsületesség. Duflo rendszere alapján Chardin és Greuze ugyanahhoz a kategóriához sorolható lenne, hiszen mindkét festő a – Diderot által elengedhetetlennek tartott – valóság-hű ábrázolásmód híve.¹⁸⁵ Mi azonban disszertációnkban Hélène Prigent és Pierre Rosenberg nézőpontját követjük, akik *Chardin. La nature silencieuse* című könyvükben – számos más szakirodalomhoz hasonlóan – szembeállítják Greuze érzelmekkel teli és cselekménydús vásznait Chardin egyszerű, nyugodt hangvételű jeleneteivel.

Bár Diderot kritikái alapján Greuze és Chardin alkotásmódja egyaránt valóság-hű, festményeik hangulata és témái mégis merőben eltérnek egymástól. Ennek ellenére mindkét művész elismert festő a korszakban. Egyebek mellett e két, különböző stílusban alkotó zsánerfestő megbecsülésének okait kívánjuk feltárni a dolgozat következő fejezeteiben.

3.2. Greuze Diderot Szalonjaiban és a korabeli kritikai írásokban

3.2.1. „[É]rzékenység és jó erkölcs”¹⁸⁶ – Greuze morális festészete és családaportréja

Jean-Baptiste Greuze eredeti szándéka az volt, hogy az Akadémia mint történeti festőt válassza őt be tagjai közé. 1769-ben meg is festi az Akadémia számára *Septimus Severus és Caracalla*¹⁸⁷ című történelmi tárgyú képét. A várt siker azonban elmarad: az Akadémia tagjai egyöntetűen azon a véleményen vannak, hogy Greuze nem méltó a „történeti festő” címre, hanem csupán zsánerfestő lehet.¹⁸⁸ Diderot is úgy véli, hogy a festő nem tudott megbirkózni a történeti festészet által támasztott elvárásokkal: szigorú kritikával sújtja a bemutatott festményt. Szinte minden ábrázolt részletben felfedez valamilyen hibát. Kifogásolja a bemutatott alakok testtartását, ruházatát, arckifejezését, de a színkezelést is elmarasztalja. A többi kritikushoz hasonlóan Diderot sem veszi védelmébe azt a festőt, akit egyébként nagyra tart, ennek az az oka, hogy az addig zsánerképeket alkotó Greuze megkísérelte átlépni a történeti és az alacsonyabb rendűnek vélt zsánerfestészet határait:

¹⁸⁵ Colas DUFLO, *Diderot philosophe*, Honoré Champion, Paris, 2013, 345. o.

¹⁸⁶ „...de la sensibilité et de bonnes mœurs...” Denis DIDEROT, *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Hermann, 1984, 170. o.

¹⁸⁷ A kép teljes címe: Jean-Baptiste Greuze, *Septimus Severus fia, Caracalla szemére veti, hogy az életére akart törni* [Septime Sévère reprochant à son fils Caracalla d’avoir voulu l’assassiner], Párizs, Louvre.

¹⁸⁸ Ld. Daniel ARASSE, „L’échec du *Caracalla*: Greuze et l’étiquette du regard”, in *Diderot et Greuze*, Clermont, Adosa, 1986, 107-120. o.

Greuze átlépte műfaja határát. A természet aprólékos utánozójaként képtelen volt felemelkedni ahhoz a fajta túlzáshoz, amit a történelmi festészet megkövetel. Caracallája csodálatosan beleillene egy vidéki és hétköznapi jelenetbe, szükség esetén akár a bátyja is lehetne annak a magas legénynek, aki állva hallgatja a gyermekeinek felolvasó öregembert.¹⁸⁹

Mivel festménye elutasító fogadtatásban részesült, a csalódott Greuze visszatér az életképfestészethez, alkotásait azonban ezután is áthatják a történelmi festészetre jellemző sajátosságok, úgy mint az érzelmekkel teli jelenetek, valamely konkrét esemény bemutatása vagy éppen a mozgalmasság.¹⁹⁰

Greuze a *Septimus Severus és Caracalla* megalkotása előtt előszeretettel festett családi eseményeket feldolgozó jeleneteket, amelyek sokszor úgy kapcsolódnak egymáshoz, mint egy folytatásos regény különböző fejezetei. A képek szereplői ugyanazok, csak egyszer esküvőre készülődnek, például a *Falusi menyasszony* (1. számú illusztráció) című képen, máskor pedig beteg apjukat ápolják, mint a *Gyermeki hála* (2. illusztráció) című festményen. Mint ahogyan a *Falusi menyasszonyon* is látható, ezek a képek legtöbbször idealizált családokat mutatnak be.¹⁹¹ Központi szerep jut rajtuk a családfőnek, az apának. Ezért Diderot – Greuze családi témájú alkotásairól szóló – kritikai írásainak elemzése előtt érdemesnek tartjuk megvizsgálni, miként ábrázolja az író egyéb műfajú irodalmi alkotásaiban a családfőket, illetve röviden a XVIII. századi családmodellt is bemutatjuk.

3.2.1.1. Diderot féltő apa-modellje

Robin Howells angol irodalomtörténész szerint morális szempontból a XVII. és a XVIII. századi Európa társadalmá fejlettebb volt, mint az előző századoké, ami annak is köszönhető, hogy a családon belül megerősödött az apa erkölcsi dominanciája.¹⁹² A korszakot a boldogság eszméje jellemzi, amely megkövetelte „az erkölcsi rendet és az élvezet rendjét”, valamint az e két követelmény közötti egyensúlyt.¹⁹³ Az apa és gyermekei közötti érzelmi szál – amelyet a

¹⁸⁹ „Greuze est sorti de son genre. Imitateur scupuleux de la nature, il n’a pas su s’élever à la sorte d’exagération qu’exige la peinture historique. Son Caracalla irait à merveille dans une scène champêtre et domestique; ce serait dans un besoin le frère de ce grand garçon qui écoute debout ce Vieillard qui fait la lecture à ses enfants.” DIDEROT, *Salon de 1769*, in *Héros et martyrs. IV. Salons de 1769, 1771, 1775, 1781. Pensées détachées sur la peinture*, Paris, Hermann, 1995, 448. o.

¹⁹⁰ A szigorú kritika után Greuze szakított az Akadémiával és többé nem állított ki a Szalonokon, hanem az általa meghatározott közönségnek, saját műtermében rendezett kiállításokat.

¹⁹¹ Bernard LAMBLIN, *Peinture et temps*, Paris, Klincksieck, 1983, 535. o.

¹⁹² Robert HOWELLS, „Patriarchy, Pathos, Power: The Figure of the Father in Later French Enlightenment Literature and Painting”, *Journal for Eighteenth-Century Studies*, vol. 31, n° 1, 2008, 47-63. o.

¹⁹³ Lásd erről bővebben: Robert MAUZI, *L’idée du bonheur au XVIII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1969.

fizikai erő mellett erkölcsi tartás jellemez – elengedhetetlen a családon belüli újfajta hatalmi formák esetében. XVIII. századi irodalmi és művészeti alkotások elemzése alapján Howells megállapítja, hogy ezekben a művekben igen gyakori az apa alakjának ábrázolása. Ebből a szempontból vizsgálja Diderot *A családanya* (1761) című drámáját, amelyben apa, lánya és fia fontos szerepet játszanak.

Egyes kritikai tanulmányok szerint a darab önéletrajzi ihletésű. A Diderot és apja közti viszony ugyanis soha nem volt felhőtlen. *Diderot világa* című könyvében Dániel Anna kapcsolatukat egy három felvonásos drámához hasonlítja, ahol apa és fia között nem ritkák a konfliktussal teli jelenetek. A filozófus édesapja neheztel azért, mert legidősebb életben maradt utódja nem ment orvosi, jogi vagy papi pályára, annak ellenére, hogy sok pénzt költött taníttatására. Felrója neki, hogy férfikora ellenére még mindig ellátásra szorul. Nem támogatja házasságát sem egy szegény fehérmű-varró lánnyal, ehhez a XVIII. században harminc éves kor alatt apai beleegyezés volt szükséges. Mikor Diderot betölti ezt a kort, feleségül veszi szerelmét, erre apja kitagadja, az anyagi támogatást is megvonja tőle. Titokban anyja küld neki némi pénzt. A gyakori viták ellenére a negyvenhat éves Diderot „gyötrődve jajdul fel apja halálának hírére.” Sophie Volland-hoz írt egyik levelében apját érzékeny embernek írja le, mikor felidézi a kollégiumból való hazaérkezésének pillanatait: „Ahogy messziről megpillantott, félbehagyta munkáját, az ajtóhoz ment és sírva fakadt. Felemelő látvány: egy igaz és szigorú férfi, aki sír.”¹⁹⁴ Dániel Anna ezzel kapcsolatban megjegyzi, hogy „[a]z apa hatalmas személyisége mellett az anya jelentősége másodrendű. Ő a szeretetében lankadatlan, gyöngéd szülő”, róla azonban ritkán tesz említést az író.¹⁹⁵

A családanya főszereplőjét Diderot egész egyszerűen a család apjaként mutatja be, aki özvegyen maradt két gyermekével, Saint-Albinnel és Cécile-lel. Saint-Albin szerelembe esik Sophie-val, egy ismeretlen, jó szándékú, ám szegény lánnyal, akit feleségül kíván venni. Apja és nagybátyja, Auville parancsnoka ellenzi a kapcsolatot, az örökség megfosztásával fenyegetik az ifjú szerelmet, Sophie-t pedig zárdába akarják csukni. A történet végén azonban kiderül, hogy Sophie Auville parancsnokának unokahúga, így a házasságnak a továbbiakban nem látják akadályát.

D’Orbesson úr, az apa kijelenti, hogy „egy apa könnyei gyakran titokban folynak”,¹⁹⁶ ami jól tükrözi fia iránt érzett szeretetét, még akkor is, ha nem mindig mutatja ki nyíltan.

¹⁹⁴ Idézi DÁNIEL Anna, in DÁNIEL, i. m. 20. o.

¹⁹⁵ Uo., 20-21. o.

¹⁹⁶ „les larmes d’un père coulent souvent secret”. Denis DIDEROT, *Le Père de famille*, in *Œuvres*, IV. kötet,

Később így szól: „Nem adok parancsot. Imádkozni fogok”¹⁹⁷, ami azt jelenti, hogy korábbi parancsait immár könyörgések helyettesítik. Ez azonban nem ingatja meg az apa hatalmát, éppen ellenkezőleg, csak erősíti. Ezt követően D’Orbesson úr felsorolja fiának, Saint-Albinnek azokat az „érzelmi ajándékokat”, amelyeket gyermekkorától adott neki: ilyen a gyengédség, a szeretet, a törődés. Ezzel egyfajta „szentimentális terhet” helyez a fiúra, ami egyértelműen arról tanúskodik, hogy az apa szerepe jelentősen megváltozott az előző évszázadokhoz képest. Az apa a sok évnyi gondoskodásért cserébe engedelmisséget vár el a fiától, amelyet azonban nem erőszakkal kíván elérni, hanem érzelmileg próbálja jobb belátásra bírni. Saint-Albin félve valja be apjának, hogy beleszeretett egy nála alacsonyabb rangú lányba: a lába elé veti magát, először jóságát magasztalja, barátjának nevezi saját apját, mire végül el meri mondani titkát. D’Orbesson úr azonnal megdorgálja fiát, szorongásának jelei nyilvánvalóak: sóhajt, sír. Érdeemes megjegyezni, hogy Diderot drámájában a családtagok nonverbális jelekkel is kifejezik gondolataikat: ilyenek az apa mély levegővételei, a fiú engedelmisségről tanúskodó gesztusai, ahogy a földre borul. Diderot műveiben minden gesztusnak fontos jelentése van, a kommunikáció két típusa (verbális és nonverbális) drámáiban is ötvöződik. Az ember nem minden helyzetben képes uralkodni viselkedésén, ahogy az a családfő esetében is történt. A főszereplők nemcsak szavakkal, hanem egyfajta pantomimmal is „beszélnek” egymással, ez a fajta kommunikáció mindvégig kíséri szavaikat.¹⁹⁸ Műveiben Diderot gyakran használja a hármaspont írásjelet, ami elterjedt jelenség a XVIII. századi szépirodalomban. A hármaspont a befejezetlenségnek, a gondolat megszakításának, töredezettségének, valamint az elhallgatásnak a jele. A folyamatos beszéd megszakadása a fizikai kontroll elvesztését fejezi ki: „Ó, mily kegyetlen ... mily édes apának lenni!”¹⁹⁹ E szavakkal fejeződik be a darab, amely a fájdalom kifejezése mellett egyúttal az apasággal járó örömet is ünnepli.

Diderot *Beszélgetések A törvénytelen fiúról*²⁰⁰ című drámaelméleti művében a narrátor beszélgetőpartnere, Dorval kétféle fiúi kötelezettséget különböztet meg az apával szemben:

Esthétique-Théâtre, Laurent Versini kritikai kiadása, Paris, Robert Laffont, 1996, 1202. o.

¹⁹⁷ „Je n’ordonnerai point. Je prierai.” Uo.

¹⁹⁸ Ld. Angelica GOODDEN, *Diderot and the Body*, Oxford, European Humanities Research of the University of Oxford, 2001.

¹⁹⁹ „Oh, qu’il est cruel ... qu’il est doux d’être père!” Denis DIDEROT, *Le Père de famille*, in *Œuvres*, tome IV, i.m., 1270. o.

²⁰⁰ Denis Diderot három drámaelméleti művet írt: 1757-ben *A törvénytelen fiúhoz* kötődő *Beszélgetések A törvénytelen fiúról* címűt (magyarul: ford. Lőrinszky Ildikó; Máriabesnyő-Gödöllő, Attraktor, 2005), az 1758-ban keletkezett *Családatyához* kapcsolódó *A drámaköltészetéről* címűt, illetve a 1773 és 1777 között keletkezett *Színészparadoxont*, mely csak halála után jelent meg 1830-ban (e két utóbbi műnek is van magyar

először egy képzeletbeli jelenetet idéz fel egy apáról, aki hálával telve beszél fiával, mert a fiú táplálja őt idős korában, emlékezve arra, hogy atyjának köszönheti életét. Ezután egy másik apáról mesél, aki megparancsolja fiának, hogy mindig őszinte legyen, utalva arra a gyengédségre, amelyet akkor adott neki, amikor a fiú még a bölcsőben volt, s apja kezével is melengette. Míg az első kötelezettség Robin Howells szerint a fizikai szükségletekre, a második az erkölcsi törvényre, az igazmondás szükségességére vonatkozik. A bölcsőben fekvő gyermek etetését vagy melegítését hagyományosan anyai funkciónak tekintjük. A műben azonban a narrátor az apának tulajdonítja őket, aki így – legalábbis metaforikusan – átveszi a fizikailag gyengébb nemhez kapcsolódó női szerepet. Voltaképpen ez a Diderot által elképzelt új nemzeti színház modellje is. A színházról szóló elméleti munkáiban a filozófus azt a tényt hangsúlyozza, hogy semmi sem rejthető el, szenvedélyeknek kell a színpadon megnyilvánulniuk. Ez a követelmény a *A családtyában* is megjelenik, ahol a főszereplők nyíltan kimutatják érzelmeiket a nyilvánosság előtt. Korántsem meglepő, hogy Diderot ugyanezeket az igényeket hangsúlyozza zsánerképeknek szentelt kommentárjaiban is.

4.2.1.2. A család ábrázolása a felvilágosodás idején

A XVIII. század lényeges változásokat hozott a magánélet terén és a család eszméjének előmozdításában, aminek esztétikai értelemben is óhatatlan következményei voltak. Az összetett társadalomtörténeti folyamatokat kissé leegyszerűsítve megállapíthatjuk, hogy a tragikus témákkal ellentétben – amelyeket a XVII. századi arisztokrácia előnyben részesített – a felvilágosodás korában a felemelkedő polgárság alapvetően más közönséget jelentett, amely a patetikus témákat kedvelte.²⁰¹ A család ábrázolása is ezekhez a témákhoz tartozik, amelyek ikonográfiája jelentős változásokon ment keresztül a XVIII. század folyamán.

Philippe Ariès *Gyermek, család, halál* című könyvében a XVII. és a XVIII. század fordulójára helyezi a család ábrázolásának alapvető megváltozását. Ebben az időben a közélet és a családi élet – amely addig egyfajta egységet képezett – világosan elkülönül: a család fokozatosan kivonul a kollektív és a nyilvános térből (egyház, utca, tér), és visszahúzódik egy ház belsejébe, vagyis egy meghitt és *privát* térbe.²⁰² Előtte a család ábrázolása a naptárak hagyományos ikonográfiájára korlátozódott, ahol az év tizenkét hónapját az életkoroknak

fordítása: ford. Görög Livia, utószó Benedek András, jegyz. Staud Géza; Budapest, Magyar Helikon, 1966).

²⁰¹ Anne COUDREUSE, *Le goût des larmes au XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1999, 138. o.

²⁰² Philippe ARIÈS, *Gyermek, család, halál*, ford. Csáky Mihály és Szapor Judit, Budapest, 1987, 308. o.

megfelelő, jellegzetes allegorikus témákkal hozták összefüggésbe.²⁰³ A XV. és XVI. században az életkorokat még anélkül ábrázolták, hogy a család motívumához kapcsolódtak volna: ugyanaz az egyén volt látható életének különböző szakaszaiban, ami az életkorok individualista felfogását mutatja. Az egyesült családot bemutató intim jelenetek a XVI. századtól terjedtek el. Ekkor a Szent Családot ábrázoló vallásos tárgyú képekből kiindulva a családok magánéletét bemutató jelenetek száma is megemelkedik. A családi élet fontosabb vallási rituálékhoz köthető eseményei alkalmat adnak a családtagok összejövételéhez, s ez az ikonográfiai ábrázolásban is visszatükröződik: egyre több az eljegyzést, házasságkötést, a gyermek keresztségét vagy a családapa halálát megörökítő alkotás: „Ezek az festmények már nem a templom számára készültek, magánlakásokat díszítenek”.²⁰⁴ Philippe Ariès hosszan vezeti le azt a gondolatát, mely szerint a képzőművészet jól tükrözi a család felfogásának nagy mértékű fejlődését. A családra a XVI–XVII. századtól egyfajta menedékként tekintenek, amely oltalmat nyújt, ha az állam meggyengül és a politikai intézmények már nem garantálják az egyén biztonságát. A XVII. századi holland és flamand festészetben – a komikus és anekdotikus témák mellett, amelyek a hétköznapi élet szatirikus aspektusait ábrázolják – megjelennek a „komoly” zsánerjelenetek is, ezek mindenféle ironikus felhang nélkül mutatják be a családi életet.²⁰⁵ A család felértékelődésében nagy szerepet játszik a gyermekkor felé irányuló, növekvő figyelem.²⁰⁶ Ezzel kapcsolatban érdemes röviden az előzményekre is utalnunk: a középkori társadalmak embere nem rendelkezett egyértelműen körülírható gyermekkor-fogalommal, nem volt rá jellemző a gyermeki sajátosságok iránti érzékenység. E felfogás szerint attól kezdve, hogy megélt anyja vagy dajkája gondoskodása nélkül, a gyermek már a felnőttek társadalmának részévé vált. „A gyermekkor felfogása – írja Ariès – nem tévesztendő össze a gyermekek iránti szeretettel, inkább a gyermeki sajátosság felismerésével van összefüggésben, azzal a felismeréssel, amely a gyermeket lényegileg különíti el a felnőttől.”²⁰⁷

A gyermekkor mint megkülönböztetett életszakasz fogalma és a hozzá kapcsolódó növekvő érdeklődés voltaképpen a polgárosodás kezdetétől, a XVII. századtól jelenik meg. Korábban a szülők igyekeztek érzelmileg kevésbé kötődni gyermekeihez, ami a nagyon magas gyermekhalandóságnak volt tulajdonítható. E tekintetben Montaigne-t idézi Ariès, aki

²⁰³ Ld. például Van Dyck, *A négy életkor* (1625, Vicenza, Museo Civico) című alkotását.

²⁰⁴ ARIÈS, i. m., 224. o.

²⁰⁵ Ld. például Jan Steen, *Ebéd-részlet* (1650, magántulajdon) című képét.

²⁰⁶ ARIÈS, i. m., 229. o.

²⁰⁷ Uo., 169. o.

„két vagy három gyermeket vesztett el a bölcsőből nem sajnálat, de harag nélkül.”²⁰⁸ A középkori festészet egészen a XII. századig nem ismerte a gyermekábrázolást; Ariès szerint a középkor emberében fel sem merült a gyermekkor megjelenítésének szükségessége.²⁰⁹ Csupán a XIII. századtól kezdve jelenik meg a gyermekábrázolás az egyházi ikonográfiában. Egyre gyakrabban visznek színre angyalokat fiatal fiúk képében, a gyermek Jézus Szűz Mária gyermekeként jelenik meg, majd a XV–XVI. századtól fogva már a világi zsánerfestészetben is helyet kapnak a gyermekek: előbb családi körben, játszópajtásaik között, majd később a portréfestészetben. A gyermek motívumának ábrázolása a képzőművészetben lassú folyamat, amely a gyermek „emancipálódásának” kezdetét jelzi. Ehhez kapcsolódik Ariès alábbi megjegyzése: „Az érzelmek történetében [...] rendkívül fontos pillanat a halott gyermek portréjának megjelenése a 16. században.”²¹⁰ A XVII. században hirtelen megnő a gyermekeket ábrázoló alkotások száma, mivel a család igényli utódai képének megőrzését, „a szokás azóta is él, sohasem fog megszűnni, és bár a 19. században a festészetet felváltotta a fényképezés, az érzés változatlan marad.”²¹¹ Bár a gyermekhalandóság továbbra is rendkívül magas, a történész azzal a felismeréssel magyarázza ezt az eddig ismeretlen jelenséget – vagyis az „új érzékenységet, mely a gyermeknek, e törékeny lénynek” fontosságot tulajdonít – , hogy az emberek ráébrednek: a kisgyermek is halhatatlan lélekkel rendelkezik.²¹²

Elisabeth Badinter *A szerető anya* című könyvében szintén kiemeli, hogy az 1700-as évek második felétől átértékelődik a gyermekhez való viszony, „újfajta figyelmet fordítanak rá”,²¹³ azonban Ariès-től eltérő nézőpontból közelíti meg ezt a kérdést. Szerinte az anyák közömbösségének okozója nem a gyakori gyermekhalandóság, hanem fordítva, az anyai közömbösség a magyarázata a gyermekhalálozások magas számának. Állítását leginkább gazdasági okokkal magyarázza: amellett, hogy az anyák megválnak újszülöttjeiktől, dajkaságba adják, vagy más gyermeket táplálnak a sajátjuk helyet pénzért, hiszen a kisgyermek jövedelemkiesést jelentett, az anya nem tudott dolgozni, mert gondoskodnia kellett utódjairól.²¹⁴ Badinter hosszasan vizsgálja azt a folyamatot, amely elvezetett az anyai szeretet felerősödéséhez, s melyet dolgozatunkban részletesen nem ismertünk, csupán

²⁰⁸ Uo., 170. o.

²⁰⁹ Uo., 37. o.

²¹⁰ Uo., 45. o.

²¹¹ Uo., 46. o.

²¹² PUKÁNSZKY Béla, *A gyermekkor története* (kézirat), URL: http://www.pukanszky.hu/Gyermekkor_2001/3_K%C3%B6z%C3%A9pkor%20_%C3%A9s_renesz%C3%A1nsz.pdf Megtekintés dátuma: 2022-09-21

²¹³ Elisabeth BADINTER, *A szerető anya. Az anyai érzés története a 17-20. században*, ford. Szekeres András, Debrecen, Csokonai Kiadó, 1999, 68. o.

²¹⁴ Uo., 49. o.

megemlítünk, példaként arra, hogy Ariès felfogása mellett más megközelítés is ismeretes. A szerző hangsúlyozza, hogy az 1760-as évektől megnő azon kiadványok száma, melyek azt hirdetik, hogy az anyák személyesen gondoskodjanak utódjukról, szoptassák gyermekeiket. Ennek egyik okát abban látja, hogy a társadalom tudatára ébredt annak, mennyire fontos a népesség a nemzet számára. A nők immár boldogságukat és egyenlőségük megvalósítását a férfiakkal abban látták, ha „jó anyák” lesznek, és a gyermekvállalással és -neveléssel előmozdíthatják a gazdasági teljesítőképességet.²¹⁵

Ettől kezdve azonban megszűnik a gyermekek korábbi, korlátlan szabadsága. A család és az iskola egyre inkább törekszik nevelés útján való formálásukra. Úgy gondolták, hogy a család – mivel túlságosan kötődik a gyermekekhez – elkényezteti a fiatal családtagokat, amire a megoldást a nevelőintézetekben látták. Ezekben ez intézményekben a gyermek fontos kapcsolatokra tehet szert, önállósodik, és az elméje is megfelelően fejlődik. Mivel azonban az idő előrehaladtával egyre zsúfoltabbá váltak a bentlakásos iskolák, a tehetősebbek inkább kisebb létszámot befogadó intézményekbe küldték gyermekeiket. Ugyanakkor egy másik aspektust is meg kell említenünk: a kisgyermek mind gyakrabban válik – naivsága, kedvessége révén – a felnőttek számára mulatság, felüdülés forrásává. Előbb az előkelők, majd az ő mintájukat követve az alsóbb társadalmi osztályokból kikerülő szülők egyre gyakrabban kényeztették kisgyermeküket. Nem minden szerző van azonban egységes véleményen e kérdést illetően. Montaigne például meglehetősen ingerülten reagál a túlzott szeretet megnyilvánulásaira: „Nem tudom megérteni azt az érzelmet, amivel megcsókolják az alig született gyermeket, egy lélek, ami még nem mozdul, egy testecske, amelynek alakja sincs [...]” – aggodalmaskodik a francia moralista.²¹⁶

Hangsúlyozzuk tehát, hogy az újkor felfedezi a gyermeknek a felnőttől eltérő sajátosságait.²¹⁷ A moralisták azt sugallják a szülőknek, hogy gyermekük ártatlan, sérülékeny lény, aki nevelésre szorul. Ez kétféle törekvés megerősödéséhez vezet. Egyfelől a szülők mindinkább szeretnék megóvni esendő gyermekeiket az élet tisztátalan oldalától, másfelől viszont tudatosan és következetesen fejlesztik erkölcsét, jellemét. E korszakban születik meg a gyermekek számára írt illemtankönyv műfaja is. Norbert Elias *A civilizáció folyamata* című könyvében kiemeli a nyugati társadalom azon sajátosságát, hogy XVI–XVII. századi

²¹⁵ Uo., 121-125. o.

²¹⁶ Uo., 173. o.

²¹⁷ A gyermek nevelésének felértékelődését jól mutatja, hogy számos irodalmi mű jelenik meg ezzel a témával kapcsolatban, ezek közül legismertebb ROUSSEAU, *Emil, vagy A nevelésről* [Émile ou De l'éducation, 1762], című könyve (Ford., jegyz. Führer Ignác, Budapest, Franklin, 1875).

fejlődése során jelentősen csökken az ellentét a felső és az alsó rétegek helyzete és viselkedési szabályai között. Ekkor terjednek el az egész társadalomban olyan jellegzetességek, amelyek korábban csak a felsőbb rétegek megkülönböztető jegyei közé tartoztak, a külső társadalmi kényszerek így átalakulnak, belső kényszerekké, szokássá válnak. Kialakul a szégyenérzet, az illedelmes viselkedés; az egyén a családon belüli feladatnak tekinti a civilizált viselkedéshez szükséges szabályok elsajátítását.²¹⁸

Témánk szempontjából lényeges történések ezek, hiszen egyre több XVIII. századi zsánerkép mutatja be a gyermek nevelésének fontosságát és a család központi szerepét a társadalomban. Holland hatásra terjed el Franciaországban az a felfogás, hogy a családi portrékat zsánerképeknek tekintik. A családot ábrázoló alkotásokon az alakokat a XVIII. századtól fogva nem mesterkéltan beállított pozícióban ábrázolják, hanem hétköznapi cselekvéseik közben ragadják meg.²¹⁹ A zsánerképek népszerűsége is ennek köszönhető: hétköznapiságuk révén lehetővé teszik a nézők számára, hogy azonosuljanak az ábrázolt karakterekkel.

4.2.1.3. A család és a jó erkölcs ábrázolása Greuze festményein

Az előzőekben láttuk, hogy – drámai művei alapján – Diderot egy érzékeny, féltő, az erkölcsi normákat tisztelő apa modelljét hirdeti, aki szívén viseli gyermekei sorsát. Ez a felfogása összhangban van azzal a – Philippe Ariès nyomán ismertetett – tendenciával, hogy a gyermekekről való gondoskodás, a család szerepe a korábbi korszakokhoz képest egyre nagyobb mértékben értékelődik fel a XVII–XVIII. században. A továbbiakban megvizsgáljuk, hogy a korabeli francia életképek miként tükrözik a megváltozott család-felfogást, valamint azt is, hogy e képek esetében Diderot milyen értékeket tart szem előtt. Elemzésünket Jean-Baptiste Greuze családot bemutató alkotásaira alapozzuk. A neves művész ugyanis több olyan festményt is alkotott, amelyeknek a család, pontosabban az apa alakja áll a központjában. Festményein különböző helyzeteket ábrázol és egyszersmind az apai szerep különböző modelljeit mutatja be.

Az alig harminc éves Greuze 1755-ben óriási sikert aratott *Gyermekeinek Bibliát magyarázó családapa* (3. illusztráció) című festményével, ahogy ezt az ugyanabban az évben

²¹⁸ Pl. az orrba való nyúlásról: „A gyermekek elég gyakran beleesnek ebbe a hibába, a szülőknek gondosan ki kell javítaniuk őket”. NORBERT ELIAS, *A civilizáció folyamata*, ford. Berényi Gábor, Budapest, Gondolat, 1987, 292. o.

²¹⁹ ARIÈS, i. m., 225. o.

megjelent kritikák is alátámasztják. Joseph de La Porte abbé²²⁰ a látványtól elragadtatva írja le a kép kapcsán megfogalmazódó gondolatait:

Egy családapa a Bibliát olvassa fel gyermekeinek; elérzékenyül azon, amit a Szentírásban olvas, lelke mélyéig áthatja az erkölcsi tanítás, amit átad nekik: szemei szinte könnyben úsznak; felesége – egészen szép nő, akinek a szépsége távolról sem ideális, hanem olyan, mint amilyenel az ilyen fajta embereknel találkozhatunk – azzal a nyugodt arckifejezéssel hallgatja, amilyen egy népes családja körében levő tisztességes asszonyra jellemző, akinek a család jelenti minden elfoglaltságát, örömét és dicsőségét. Mellette álló lánya elcsodálkozik és sajnálkozik azon, amit hall, bátyja arckifejezése éppoly sajátos, mint amilyen igaz. Kisöccse, aki azon erőlködik, hogy megszerezze az asztalon levő botot, ügyet sem vet azokra a dolgokra, amiket úgysem tud még megérteni, teljesen természetesen viselkedik; jól látható, hogy senkinek nem vonja el figyelmét, mindenki teljesen elmerül abban, amit éppen csinál. Mennyi nemesség, mennyi szép érzelem fedezhető fel ebben a derék édesanyában: anélkül, hogy elvonná a figyelmét az, amit hallgat, ösztönösen visszahúzza a kis huncutkodót, aki a kuttyát bolygatja: hát nem látják, hogy a gyermek azzal készíti az állatot morgásra, hogy szarvakat mutogat neki? Bájos ez a kisfiú. Micsoda festő! Micsoda komponista!²²¹

Ha megfigyeljük a leírás szókincsét, feltűnő az érzelmekkel teli kifejezések gyakorisága („elérzékenyül”, „áthatja”, „szemei szinte könnyben úsznak”), La Porte ugyanakkor a festmény jó erkölcsöket bemutató tartalmát és természetű ábrázolásmódját is hangsúlyozza („tisztes asszony”, „teljesen természetes”). Figyelemre méltó a kritikus sajátos elbeszélő technikája is: bevonja a nézőt az ábrázolt jelenetbe, meg-megszólítja őt, mintha a történet egyik szereplője volna („nem látják”?) – *Szalon*-kritikáiban Diderot is ezt a módszert alkalmazza. Értekezésünk szempontjából azonban a leírás legfontosabb eleme mégis a festmény témájához kapcsolódik: a képen csoportosuló *egyének* egy *családot* alkotnak, Philippe Ariès szavaival élve a „család érzéséről” tesznek erőteljes tanúbizonyságot. Greuze e festménye tulajdonképpen egy hagyományos ikonográfiai toposzt (a Biblia olvasása) dolgoz

²²⁰ A jezsuita Joseph de La Porte abbé 1758-tól jelenteti meg írásait a *L'Observateur littéraire* című folyóiratban.

²²¹ „Un pere de famille lit la Bible à ses enfans ; touché de ce qu'il vient d'y voir, il est lui-même pénétré de la morale qu'il leur fait : ses yeux sont presque mouillés de larmes ; son épouse assez belle femme & dont la beauté n'est point idéale, mais telle que nous la pouvons rencontrer chez les gens de sa sorte, l'écoute avec cet air de tranquillité que goûte une honnête femme au milieu d'une famille nombreuse qui fait toute son occupation, ses plaisirs, & sa gloire. Sa fille à côté d'elle est stupéfaite & navrée de ce qu'elle entend ; le grand frère a une expression aussi singulière que vraie. Le petit bonhomme qui fait un effort pour attraper sur la table un bâton, & qui n'a aucune attention pour des choses qu'il ne peut comprendre, est tout-à-fait dans la nature ; voyez-vous qu'il ne distrait personne, on est trop sérieusement occupé ? Quelle noblesse ! & quel sentiment dans cette bonne maman qui, sans sortir de l'attention qu'elle a pour ce qu'elle entend, retient machinalement le petit espiègle qui fait gronder le chien : n'entendez-vous pas comme il l'agace, en lui montrant les cornes ? il est charmant. Quel Peintre ! Quel Compositeur !” Joseph de LA PORTE (abbé), *Sentimens sur plusieurs des Tableaux exposés cette année dans le grand Sallon du Louvre*, s. 1., 1755, Collection Deloynes, VI. kötet, 73. szám, 6. o.

fel, amely eredetileg a vallásos ikonográfiához tartozott, de a festő megújítja a téma ábrázolását, amikor meghitt jelenetként, a családi élet részeként kezeli.

A *Gyermekeinek Bibliát magyarázó családapa* a nyitó darabja a művész azon festménysorozatának, melynek központi témája a család és a generációk együttélése. A korabeli kritikák ezekre az alkotásokra gyakran úgy tekintettek, mintha ugyanazon család életének különböző epizódjait mutatnák be. Ennek oka valószínűleg a szereplők jellegzetességeiben, mindenekelőtt a sorozatot alkotó festményeken fellelhető arcok hasonlóságában rejlik. Greuze festményei óriási sikert aratnak, a közönség nagyra értékeli a képalakok könnyen olvasható és értelmezhető, erősen patetikus, ugyanakkor kifejező testbeszédét és arckifejezését. A képeken látható, megható jelenetek erőteljes érzelmeket közvetítenek; ez a fajta ábrázolásmód addig csak a történeti festményekre volt jellemző. A szakirodalom által *morális életképeknek*²²² nevezett alkotásaival a festő egyik célja az volt, hogy erkölcsi üzenetet közvetítsen a néző felé. Ezt úgy valósította meg, hogy az alacsonyabb rendűnek ítélt életképeket az elismertebb, történelmi vagy allegorikus témájú kompozíciókra jellemző patetikus jelleggel ruházta fel. Zsánerképeinek szereplői a korabeli középosztályhoz tartoznak; a családi összetartozást és a polgári erényeket hirdetik. Könnyfakasztó és didaktikus erkölcsi leckéinek egyértelmű a kortársakra gyakorolt hatása, annak ellenére, hogy a XX. és XXI. századi közönség számára ez kevésbé nyilvánvaló, ők aligha fakadnak sírva Greuze festményeit csodálva.²²³ A festő társadalmi erkölcsről vallott felfogása összhangban volt a korabeli művészetkritikusok morális elveivel. Diderot, akinek egyik legkedvesebb festője volt Greuze, főleg ezért magasztalta *Szalonjaiban* a művész életképeit.²²⁴

Tanulmányában Jean Ehrard kiemeli a festő képein bemutatott családok középosztálybeli helyzetét. Korántsem véletlen, hogy Greuze nem egy módos családot mutat be példaként, hiszen a XVIII. században a tehetősebb néprétegek életére nem volt jellemző a meghittség. A reformáció hatása is érződik a festményen, eszerint az embereknek nem csupán a templomban áll módjukban Istenről tanulni, hanem bárki kezébe foghatja a Bibliát és tanulmányozhatja, sőt magyarázhatja is. A Greuze által megfestett jelenetben az apa nem csupán tanító, aki a Bibliában olvasható tanításokkal ismerteti meg utódait, hanem részben a

²²² Diderot illeti elsőként ezzel a jelzővel Greuze *Gyermekeinek Bibliát magyarázó családapa* című képét 1763-ban, melyet a szakirodalom később általában Greuze alkotásaira alkalmaz. Vö. „C'est la peinture morale.” DIDEROT, *Essais sur la peinture*, i. m., 234. o.

²²³ Grimm megjegyzi, hogy saját szemével látta, amint a képet nézve egy asszony sírva fakadt („... j'ai vu de mes yeux une femme approcher du tableau de Greuze, l'envisager, et fondre en larmes.”) Uo.

²²⁴ SZIGETHI Ágnes, *Régi francia festmények XV–XVIII. század*, Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2004, 192. o.

papi szerepet is átveszi, azáltal, hogy a felolvasott szöveghelyeket el is magyarázza családjának. Erhard szerint Diderot írásaiban a család egy olyan, bensőséges menedéket jelent, ahol az egyén oltalomra, támaszra lelhet, érzéseit kertelés nélkül kifejezheti – e feltételeknek a Greuze festményén bemutatott család tökéletesen megfelel.²²⁵

Greuze *A Falusi menyasszony* című képéről szóló *Szalon*-kritikáját Diderot e szavakkal kezdi: „A téma megható, és miközben [a képet] nézzük, gyengéd érzés árasztja el lelkünket.”²²⁶ Ezt követően részletes leírást ad a képen szereplő személyekről és tárgyakról, majd közelebbről is megvizsgálja a megfestett alakokat, és arckifejezésük nyomán gondolataikat is megpróbálja kitalálni. A képen a népes család tagjai abból az alkalomból gyűlnek össze, hogy a jegyző jelenlétében ünnepélyesen aláírják a házassági szerződést, ez ugyanis a XVIII. században megelőzte a templomi szertartást. A szoba berendezése és a szolgáltatók jelenléte alapján feltételezhető, hogy egy jómódú vidéki család tagjait láthatjuk a festményen. Diderot dicséri Greuze részletes ábrázolásmódját, valamint azt, hogy a képet „érzékenység és jó erkölcs”²²⁷ hatja át. Greuze morális tartalmú festményei közül ez a második, amelyen a „tisztességes családot” mutatja be: a családfő központi szerepet játszik rajta, jó erkölcsre tanítja gyermekeit, akik ezért mind tisztelik őt. A kép azt a meggyőződést tükrözi, hogy a példaértékű család becsben tartja a szokásokat és hozományt ad a leendő férjnek. Megint csak Diderot szavaival élve: „ez a dolgok megfelelő rendje”.²²⁸ A kép jobb oldalán szereplő közjegyzőről például így ír a kritikus: „Kissé furfangosnak és perlekedőnek tűnik, mint ahogy az egy ilyen foglakozást űző falusi emberhez illik”.²²⁹ A családfőről is hasonlóképpen nyilatkozik: „Az apa hatvan év körüli aggastyán [...] Jóságos arca van, ami tetszik. [...] Úgy tűnik, mintha azt mondaná [leendő vejének]: »Jeannette kedves és jóra való teremtés, boldoggá fog tenni téged, ezért neked is szíveden kell viselned az ő boldogságát«, vagy valami ehhez hasonló a házassággal járó köteleességek fontosságáról. Amit mond, az minden bizonnyal megható és helytálló.”²³⁰ Diderot ebben az esetben az apa külseje és testtartása alapján fogalmazza meg feltevéseit. A szereplők gesztusaiból kiindulva egész

²²⁵ Jean EHRARD, „Tableaux de famille: *La Lecture de la Bible*”, in *Diderot et Greuze, Actes du Colloque de Clermont-Ferrand* [1984], szerk. Antoinette és Jean Ehrard, Clermont-Ferrand, Adosa, 1986, 77-90. o.

²²⁶ „Le sujet est pathétique, et l’on se sent gagner d’une émotion douce en le regardant.” DIDEROT, *Essais sur la peinture*, i. m., 164. o.

²²⁷ „...de la sensibilité et de bonnes mœurs...” Uo., 170. o.

²²⁸ „... c’est la chose comme elle a dû passer.” Uo., 164-165. o.

²²⁹ „Il a bien l’air un peu matois et chicanier, comme il convient à un paysan de sa profession”. Uo., 166. o.

²³⁰ „Il est un vieillard de soixante ans. [...] Il a un air de bonhomie qui plaît. [...] Il semble lui dire : « Jeannette est douce et sage, elle fera ton bonheur, songe à faire le sien » ou quelque autre chose sur l’importance des devoirs du mariage. Ce qu’il dit est sûrement touchant et honnête.” Uo., 166-167. o.

párbeszédet rögtönöz, amelyben azonban mindvégig jelen van a kritika műfajából eredő szubjektivitás, amint arról a Diderot által előszeretettel használt francia *sembler* [valamilyennek látszani, tűnni] ige is tanúskodik. Hasonlóképpen, a többi szereplő leírásakor is kissé bizonytalan: „Úgy tűnik, mintha [ez az érzés] áthatná arcvonásait” – mondja a vőlegénnyel kapcsolatban, akihez a családfő beszédét intézi, és ugyancsak hasonló diszkurzív stratégiát alkalmaz, amikor a két szolgálólány párbeszédét próbálja kitalálni: „[...] testtartásukkal és arckifejezésükkel mintha azt mondanák: Mikor kerül ránk a sor?”²³¹

A festmények természetükből fakadóan némák, és a néző általában a cím (a XVIII. századi festmények esetében ezt gyakran utólag adták) és a megfestett kép alapján tud arra következtetni, milyen történetet mutatnak be. Korábban már kifejtettük, hogy a történelmi eseményt és vallásos témát bemutató művek alapjául legtöbbször írásos dokumentumok szolgálnak: elbeszélik az adott történetet, amelyet a festő ezen források alapján ábrázol. A zsánerfestmények esetében azonban a kritikus nem rendelkezik hasonló támpontokkal: ezt a hiányosságot Diderot részben azzal orvosolja, hogy „hangot ad” a néma festményeknek, elképzeleli és elmeséli a történéseket, amelyeket párbeszédekkel illusztrál. Mivel azonban mindezt ő gondolja ki, ezért kritikái során sokszor bizonytalanságba ütköznek. Jól példázza ezt leírása vége felé az alábbi, önmagának feltett kérdése is: „Az idősebb lánytestvér vajon testvér vagy szolgálólány?”²³² A családfő mögött helyezkedik el az a női alak, akiről Diderot nem tudja eldönteni, ki is valójában. Kétkelkedik, pedig korábban úgy írta le ezt a szereplőt, mintha ő lenne a menyasszony nővére. Korábbi mondataiban nem adott hangot semmiféle kételynek: „Láthatjuk, hogy az idősebb nővér, aki apja karosszékének hátára támaszkodik, szenved a fájdalomtól és az irigységtől.”²³³ Kommentárja végén, amikor visszatér ehhez a szereplőhöz, viszont már nem biztos abban, amit korábban állított. Ez a példa azt szemlélteti, hogy képleírásai során Diderot korántsem mindig következetes: előfordul, hogy ugyanazon kritikájában is ellentmond önmagának.

Művészetkritikáiban Diderot mindvégig saját, szubjektív véleményét osztja meg az olvasóval. Azokat a gondolatait is papírra veti, amelyekben azt fejezi ki, hogy épp kétkelkedik valamiben, vagy valamely, önmagának feltett kérdésre keresi a választ: ez a szubjektivitás a

²³¹ „Il en a l’air pénétré” ; „[Elles] semblent dire d’attitude et de visage : Quand est-ce que notre tour viendra?” Uo., 168. o.

²³² „Cette sœur aînée, est-ce une sœur, ou une servante?” Uo., 169. o.

²³³ „On voit dans la sœur aînée qui est appuyée debout sur le dos du fauteuil de son père, qu’elle crève de douleur et de jalousie.” Uo., 166. o.

kritikai műfaj egyik ismérve. Az esztétikai „ésszel” kapcsolatban Ernst Cassirer az alábbiak szerint fogalmazza meg ezt a XVIII. századra általában jellemző sajátosságot:

Az *esztétikai* „ész” azonban [...] nemcsak elvisel bizonyos fokú meghatározatlanságot, de egyenesen el is várja, meg is követeli azt, hiszen az esztétikai képzeletet éppen csak a még nem teljesen meghatározott, a nem egészen végiggondolt lobbantja lánggra és bontakoztatja ki. Nem a gondolat pusztá *tartalmáról* és objektív igazságáról van itt szó, hanem a gondolkodás *folymatáról* [...] nem a pusztá eredmény a döntő itt, hanem az a mód, ahogyan eljutunk hozzá, magának az eredménynek a létrejövése.²³⁴

Véleményünk szerint az esztétikai képzelet fogalma Diderot kritikai írásaira is alkalmazható, amelyeket nagy mértékben áthatja a Cassirer által megkövetelt „bizonyos fokú meghatározatlanság”. A kritika műfaja ugyanis – szintén Cassirer szerint – „nem ott jelenik meg a legtisztábban és legvilágosabban, ahol egy-egy doktrínában, axiómában és tételben rögzül, hanem ott, ahol a gondolat még alakulóban van, ahol kételkedik és keres, lebont és felépít.”²³⁵ Diderot kritikája, amelyet Greuze festményéről, *A Falusi menyasszony*ról írt, is azt a hatást kelti az olvasóban, mintha az író hangosan gondolkodna, és képleírása nem a végleges verzió volna; azt érezteti, hogy az olvasó is aktív részese az írás folyamatának.

Greuze morális üzenetet hordozó sorozata az 1763-ban bemutatott *Gyermeki hála* (4. illusztráció) című alkotásával diadalmaskodott. „Oh, Édes Istenem, milyen megható!”²³⁶ – sóhajt fel Diderot *Szalon*-kritikájában, amikor meglátja a festményt, mely az ábrázolt téma alapján a *A Falusi menyasszony* folytatásának tekinthető, hiszen a szereplők ugyanazok, a megfestett esemény viszont más: a képen egy haldokló öregember látható, akit szerető családja körülvesz és ápol.²³⁷ A megindító jelenet Diderot-t is meghatja, véleménye szerint érzelemmel teli és igaz²³⁸ – a kritikus ezeket a tulajdonságokat várja el általában a zsánerfestményektől. A mű egy, a hétköznapi életből vett, szomorú jelenetet ábrázol, műfaját tekintve pedig zsánerkép. Annak ellenére, hogy főszereplője egy haldokló öregember, a festmény mozgalmas és élettel teli: a család összes tagja, a gyermekeket is beleértve körülveszi a beteget, a legidősebb fiú óvatosan eteti az öregembert, úgy, mint egy kisgyermeket, a háttérben pedig egy szolgálólány épp megteríti az asztalt, miközben lopva a haldoklóra pillant. A jobb sarokban két kutya is felbukkan. A képet nézve az a szemlélő benyomása, hogy az élet nem áll meg, még akkor sem, ha haláleset árnyékolja be a

²³⁴ CASSIRER, i. m., 379. o.

²³⁵ Uo., 14. o.

²³⁶ „Ah, mon Dieu, comme il me touche!” DIDEROT, *Essais sur la peinture*, i. m., 234. o.

²³⁷ Diderot már korábban, 1761-ben megtekintette a festmény vázlatait, melyekről szintén elismerően nyilatkozik ugyanebben az évben megírt kritikájában. Hangsúlyozza a kép morális tartalmát, maga a festő pedig „a jó nevelés gyümölcseinek” nevezi alkotását. Uo., 157. o.

²³⁸ Diderot, *Salon de 1763*, i. m., 275. o.

hétköznapiakat. A kép másik célja – és ezt a festő is tudunkra adja – a nevelés: az a szülő, aki megfelelő útmutatást ad gyermekének, s megtanítja neki az elesettek, a betegek, és különösen az idős szülők iránti odafigyelés erényét, számíthat arra, hogy gyermeke a gondos nevelést egykor majd viszonzni fogja.

Diderot hosszasan dicséri az alkotást és végig elismerően nyilatkozik róla. Morális tartalmát emeli ki leginkább, és felszólítja a festőt, hogy készítsen további, hasonló képeket. A két évvel később írt *Értekezés a festőművészetről* című esszéjében is az erkölcsi tanítás fontosságát hangsúlyozza, meg is jegyzi, hogy a „festőművészetben és a költészetben az a közös, és úgy látszik, ezt még nem vették észre, hogy mindkettőnek *bene moratae*-nek kell lennie; erkölcsök legyenek”.²³⁹ A nevelő célzat olyannyira fontos számára, hogy arra is felhívja a figyelmet: alkotása során minden művészet képviselőinek ezt a célt kell szem előtt tartani. Így fogalmaz: „Az erényt szeretetreméltóvá, a bűnt gyűlöletessé, a nevetségest kirívóvá tenni, ez a szándéka minden tisztességes embernek, ki tollat, ecsetet vagy vésőt fog.”²⁴⁰ A művészet oktató célzatának követelményét már az antik írók is megkövetelték. *Ars Poeticájában* Horatius az alábbi szavakkal hívja fel erre a költők figyelmét: „tanítás legyen szavaidban; csakhogy a súlyos vers nem kell kényes fiainknak. Tán az a leghelyesebb, mi gyönyörködtet, de tanít is, édest s sóst kever, és aki hallja, okul, de örömmel”.²⁴¹ A horatiusi „ut picura poesis”-elv nyomán számos középkori és reneszánsz kori író (Dante, Boccaccio, Scaliger, Ronsard, Milton) követeli meg a moralizáló tartalmat, amit később a művészetteoretikusok átvesznek és a festészetre is alkalmaznak.²⁴²

Korábban kitértünk Diderot kritikáiban alkalmazott sajátos írásmódjára. A *Szalonokban* gyakran talál ki történeteket a festmények kapcsán, hogy az is könnyedén el tudja képzelni az alkotást, akinek nem áll módjában azt élőben megtekinteni. Sokszor megszólítja olvasóját, legtöbbször jó barátját, Grimmet. A *Gyermeki* háláról írt kritikájában azonban más befogadókat is megszólít: magát az alkotót, Greuze-t („Rajta, barátom, Greuze!”²⁴³), és a többi művészetkritikust („Vannak, akik úgy tartják, a béna ember

²³⁹ DIDEROT, *Értekezés a festőművészetről*, i. m., 173. o.

²⁴⁰ Uo., 174. o.

²⁴¹ Quintus HORATIUS FLACCUS, *Ars poetica*, ford. Bede Anna, in *Horatius Összes Művei*, Európa, Budapest, 1989. https://www.magyarulbabelben.net/works/la/Horatius_Flaccus%2C_Quintus/Ars_poetica, Megtekintés dátuma: 2021-06-01

²⁴² Carole TALON-HUGON, „Diderot et la question de la critique éthique de la peinture”, in Geneviève CAMMAGARE – Carole TALON-HUGON, *Diderot, l'expérience de l'art. Salon de 1759, 1761, 1763 et Essai sur la peinture*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, 68-69. o.

²⁴³ „Courage, mon ami Greuze”. DIDEROT, *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, i. m., 164. o.

túláságosan hátradől, és lehetetlen, hogy ebben a helyzetben enni tudjon.”²⁴⁴). Érdeemes megjegyezni, hogy míg Grimmet magázza, addig Greuze-höz tegező formában intézi szavait, ami sok mindent elárul a művész és az író kapcsolatáról: szoros baráti viszony volt köztük, ami bizalommal és őszinteséggel párosult, hiszen képleírásai során Diderot nem szégyelli bevallani meghatottságát barátja előtt.²⁴⁵

A festményen látható megindító jelenetet Diderot úgy mutatja be, mintha egy színdarab volna, olvasatában a kritikus – akárcsak a Greuze képsorozatához tartozó más alkotások esetében – egyértelműen összekapcsolja a képi ábrázolást és a színpadi ábrázolást. Az író által használt grammatikai elemek (felkiáltójelek, három pont, ismétlések, rövid mondatok) is a dramatizáló leírást támasztják alá, ezek is hozzájárulnak ahhoz, hogy az olvasó számára érzékeltessék a képen látható pátoszt. A festmény és leírása nagyban hasonlít Diderot fentebb említett, *A családanya* című polgári drámájához, ahol az apa, a családfő és a családi értékek: az összetartozás és egymás segítése szintén központi szerephez jut. Nem csupán témájuk hasonlít, hanem a polgári dráma műfaji sajátosságai is fellelhetők a képen: a szentimentális, ugyanakkor valóságos ábrázolás, a (komédiával ellentétes) komolyság, a nonverbális eszközök (a pantomim) gyakori használata, a morális üzenet, valamint a valóságos díszlet is meghatározó – a festmény esetében ez utóbbi a kompozíció részletes kidolgozásában nyilvánul meg.²⁴⁶ Greuze alkotásán Diderot a kidolgozást is magasztalja:

Minden egyes figura pontosan abban a mértékben vonja magára a figyelmet, ami korának és jellegének megfelel. Meglehetősen szűk térben ugyancsak számos szereplő gyűlt össze, de még sincs sokadalom, mert a mester kiválóan ért a jelenet megrendezéséhez. A testek színe valóságot sugall, a ruhák anyaga gondosan kidolgozott, a mozdulatokban semmi erőltettség: mindenki olyan, amilyennek lennie kell. A kisgyerekek vidámak, mert még nincsenek érző korban. A nagyobbakról lerí a részvét. Leginkább megindultnak a vő látszik, mert a szélütött hozzá beszél, tekintete rá tapad.²⁴⁷

²⁴⁴ „Il y en a qui disent que le paralytique est trop renversé, et qu’il est impossible de manger en cette position”. Uo., 236. o.

²⁴⁵ Greuze *Septimus Severus és Caracalla* című képének bemutatása után, 1769-ben megszakad Diderot-val való barátsága. Valószínű, hogy incidens történt köztük, ám erről nem maradt fenn írásos dokumentáció. Mindenesetre sokatmondó, hogy Diderot kijelenti az 1769-es *Szalomban*: „Már nem szeretem Greuze-t” [„Je n’aime plus Greuze”]. Carole SCREVE HALL, „Diderot, Greuze et la peinture d’histoire”, in *Diderot et Greuze. Actes du Colloque de Clermont-Ferrand*, i. m., 90-95. o.

²⁴⁶ André LAGARDE és Laurent MICHARD, *XVIII^e siècle. Les grands auteurs français du programme*, IV. kötet, Paris, Bordas, 1966, 228-229. o.

²⁴⁷ DIDEROT, *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, i. m., 236. o. (Ford. Dániel Anna, in DÁNIEL, i. m., 216. o.)

Az idézetben olvasható következő részlet is a dráma műnemébe tartozó műfajokra reflektál: „[...] a mester kiválóan ért a jelenet megrendezéséhez”²⁴⁸. Az olvasóban ezzel is azt a benyomást kelti Diderot, mintha egy színdarabot olvasna, amelynek rendezője maga a festő.

Az ábrázolt jelenetben nyilvánvaló az apa központi szerepe: annak ellenére, hogy gyógyíthatatlan beteg, még mindig ő a család irányítója. Az őt körülvevő családtagok lesik szavát és engedelmessé válnak neki. Diderot szerint mindenki azt teszi, amit tennie kell, s a kép követendő példát állít a közönségnek. A felvilágosodás évszázadának filozófiai ideáljait testesíti meg az ábrázolás részletessége, morális tartalma, az egyszerű, hétköznapi emberek nemeslelkűsége, a gyermekek ösztönös viselkedése, a szürke és a barna különböző árnyalataiból álló színek használata.²⁴⁹ Aligha meglepő, hogy Greuze ünnepezt művész volt saját korában, annak ellenére, hogy az Akadémia nem választotta be történelmi festői közé.

Greuze *A fiai által megsiratott apa halála* [La Mort d'un père, regretté par ses enfants]²⁵⁰ című rajza a *Gyermeki hála* folytatásának tekinthető, hiszen egy nemrég elhunyt öregember látható rajta, akit népes családja körülvesz, a családtagok egymásra borulva siratják édesapjukat. Ugyanazt az összetartozást és az egymás iránti szeretetet fedezhetjük fel rajta, mint a festő korábbi, családot ábrázoló alkotásain: a kép szereplői jól láthatóan szenvednek a családfő elvesztése miatt, vigasztalhatatlan bánat uralkodik a jeleneten. A festő korábbi alkotásairól ismert, visszatérő eleme a képnek a családtagjai által hően szeretett apa, aki minden bizonnyal példaértékűen irányította családját és nevelte gyermekeit, ha hiánya annyira megrázza őket, hogy nem tudják visszatartani zokogásukat. Greuze ezen a képen is a példaértékű apa-modellt festi meg, akit halálakor sem hagynak el hozzátartozói. Diderot magasztalja a választott témát és a kompozíciót, kritikájában zseninek nevezi a festőt és kiemeli a rajzon az erőteljes érzelmek jelenlétét. Greuze korábban említett érzelmábrázolási technikája erre a képre is jellemző: témája alapján zsánerképnek tekinthető, azonban az erőteljes szenvedélyábrázolás révén a történelmi műfajhoz is közel áll, egyedi technikájával ugyanis a festő mintegy megnemesíti ezt az alacsonyabb rendűnek tekintett műfajt.²⁵¹

Láthatjuk, hogy a művész előszeretettel jelenítette meg az ideális családapa modelljét, akit példaként állít a közönség elé. Más képein ugyanakkor Greuze ennek az ideálnak az ellentétét mutatja be: annak az apának a modelljét is ábrázolja, aki nem mutatott erkölcsileg

²⁴⁸ Uo.

²⁴⁹ SZIGETHI, i. m., 189. o.

²⁵⁰ Jean-Baptiste Greuze, *A fiai által siratott apa halála* [La Mort d'un père, regretté par ses enfants], 1769, Párizs, Louvre.

²⁵¹ Janie VANPÉE, „Jean-Baptiste Greuze: The Drama of Looking”, *L'Esprit Créateur*, 28. kötet, 4. szám, 1988, 46–68. o. URL: www.jstor.org/stable/26285834. Megtekintés dátuma: 2021-07-12

követendő példát gyermekeinek, s ez negatív hatással van felnőtt korukban. *A hálátlan fiú* vagy *Apai átok* (5. illusztráció) című festménye is egy ilyen jelenetet ábrázol. Diderot ennek a festménynek a vázlatát írja le 1765-ös *Szalonjában*. Elbeszélése szerint a kép egyik központi alakja, a fiú apja akarata ellenére katona kíván lenni. A kép jobb oldalán látható családfő kitárt karokkal, dühös arckifejezéssel éppen felemelkedik egy székről, a fia után nyúl, aki bal oldalon áll, a nyitott ajtó felé fordul, s testtartásából kiderül, hogy elhagyni készül a helyiséget. A kép bal szélén, az ajtóban egy alig észrevehető, kalapos katona gúnyos mosollyal várja, hogy a fiatalember vele tartson. A fiú arcán leolvashatók a félelem jegyei. Édesanyja karját gyermeke karjára helyezve próbálja fiát – sikertelenül – visszatartani. A család többi tagja is könyörög neki, hogy gondolja meg magát, ne induljon el. Képén a festő egy dühös apát jelenít meg, aki kudarcot vallott a nevelésben, haragjában még meg is ütötte gyermekét, fia felé irányuló karja és mérges ábrázata azt a benyomást kelti, hogy meg akarjaátkozni fiát, amiért nem hallgat rá. Lánya apja előtt térdel és szorítja annak karját, mintha könyörögne, hogy ne cselekedjen meggondolatlanul, pusztán indulatból.

Diderot szerint a fiú azért nem engedelmeskedik apjának, mert túlságosan elkényeztették gyermekkorában. Egyértelmű a jelenet morális üzenete: megfelelő szigorral kell nevelni a gyermekeket, és jó példával elől járni, hogy felnőtt korukra megfontolt, ugyanakkor helyes döntéseket hozzanak. Diderot kedveli a festő képét, hiszen nem csupán moralizáló tartalmat hordoz, hanem az alakok – arcukon és testtartásukkal egyaránt – erőteljes érzelmeket fejeznek ki. Greuze egy évvel később, 1778-ban készült, *A megbüntetett fiú* címet viselő alkotása (6. illusztráció) tekinthető *A hálátlan fiú* folytatásának. Ezen a képen ugyanis az ifjú, aki édesapja akarata ellenére elhagyta családját, visszatér hozzátartozóihoz, azonban későn ér haza, s apját már csupán holtan láthatja viszont. Ugyancsak az 1765-ös *Szalonban* Diderot ennek a festménynek a vázlatáról is közli gondolatait. Részletes leírást ad a képről, ahol a családfő halála következtében a fájdalom és a szomorúság érzése uralkodik. Az elhunytat bánatos családtagok veszik körül, az édesanya pedig szemrehányóan fordul hazatért fiához, kezével halott férjére mutat, mintha megdorgálná gyermekét, amiért elhagyta otthonát, és azt kiáltaná: „Na tessék, nézd, figyeld meg: íme az állapot, amibe belesodortad!”²⁵² A jelenet a Bibliában olvasható, a tékozló fiú példázata címen ismert történetre reflektál, amelyben az ifjú szintén elhagyja apját, ám elszegényedik, nyomorúságában megbánja tettét, majd visszatér apjához, aki megbocsát neki és örömmel fogadja vissza házába. A festményen

²⁵² „Tiens, vois, regarde : voilà l'état où tu l'as mis !” DIDEROT, *Salon de 1765*, i. m., 199. o.

ábrázolt fiú is megbánást mutat, azonban bocsánatot ő már nem tud kérni, túl későn érkezett. Diderot nem csupán a témát magasztalja, hanem Greuze sajátos ábrázolásmódját is, amellyel ezt a megható jelenetet vászonra vitte: „Ez szép, nagyon szép, fenséges, minden, minden” – majd hozzáteszi: annak ellenére, hogy az ember nem tud tökéletest alkotni, ez a kép „mégis remekmű”.²⁵³

Az író ezen kijelentése kapcsán érdekesnek találjuk, hogy röviden kitérjünk arra az esztétikai kategóriára, amelyet a XVII. századtól fogva a „fenséges” szóval illetnek a festészetről szóló elméleti írásokban. Tesszük ezt azért, hogy érthetőbb legyen többek között Diderot azon megnyilvánulása, amikor Greuze alkotása olyannyira ámulatba ejti, hogy a „szép” fogalma mellett a „fenséges” jelzővel is illeti a festményt. Ezzel a jelzővel leginkább a tájképfestészetről szóló kritikáiban találkozunk, azonban – amint már szó volt róla – Diderot írásaiban a festészeti kategóriák között nincs éles határvonal, leírásaiban ezek sokszor összemosódnak. Az emelkedettség, a fenséges, valamint a XVIII. században kis műfajnak tekintett zsánerfestészet összekapcsolása látszólag ellentmondásnak tűnik, Diderot *Szalonjaiban* mégsem az, amint azt a kritikus Greuze zsánerképeiről szóló kommentárjai alapján bemutatjuk.

3.2.1.4. A fenséges fogalma Diderot zsánerképekről szóló kritikai írásaiban

Diderot kritikai írásainak elemzése előtt hasznosnak tartjuk tehát, hogy felvázoljuk a fenséges történetének főbb állomásait. A fenséges fogalmával legkorábban az első században, Pszeudo-Longinosz *A fenségesről* című munkájában találkozhatunk. Ezt a művet először 1652-ben fordítják le angol nyelvre, majd 1674-ben franciára. Ez utóbbi Boileau munkája, aki fordításának előszavában részletesen foglalkozik a fogalom meghatározásával. A fenséges eleinte a természet látványának leírásaihoz kapcsolódik, majd Shaftesbury műveinek nyomán válik esztétikai kategóriává. Első tudományos igényű tisztázása az ír filozófus, Edmund Burke nevéhez köthető.²⁵⁴

Németországban Immanuel Kant külön értekezést szentel ennek a témának, Friedrich Schillernél pedig a fenséges nagyobb szerepet kap a szépnél. Kantnál a fenséges felfoghatatlanul nagy, csodálatot vagy épp félelmet, rémületet kelt. A szépnak vannak határai,

²⁵³ „Cela est beau, très beau, sublime, tout, tout [...] c’est pourtant un chef-d’œuvre de l’art.” Uo., 199-200. o.

²⁵⁴ Edmund BURKE, *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően*, ford. Fogarasi György, Budapest, Magvető, 2008.

míg a fenségesnek nincsenek. Míg a szép a boldogság érzését kelti, addig a fenséges bámulatba ejt. A fenségesnél nem a természeti erők tárgyi szépsége, hanem a természet ereje, nagysága hat a szemlélőre. A német filozófus kétféle fenségest különböztet meg: a matematikai és a dinamikai fenségest. Az előbbi a mennyiségbeli nagysággal, az utóbbi pedig a természet erejével van összefüggésben. Kantot követve Schiller is átveszi ezt a felosztást, bár Kanttal ellentétben ő nagyobb hangsúlyt fektet a dinamikai fenségesre.²⁵⁵ Megkülönbözteti az ésszerű és az érzéki természetet az ember esetében, akinek viselkedését hol az egyik, hol a másik határozza meg: ennek megfelelően élhet harmóniában vagy diszharmóniában. Ebből vezeti le azt a gondolatát, mely szerint az embernek szabadsága van a félelem fölött, ugyanis képes uralkodni érzéki ösztönein.²⁵⁶ Kanttal szemben Schiller a fenségest kapcsolatba hozza a szabadsággal: a fenséges szabadulást nyújthat az érzékek csapdájából, amelyben a szép fogva tart; az érzéki ösztönök az ésszerű törvényekkel harmóniába léphetnek és az egyén egységben lehet önmagával.²⁵⁷

Disszertációnk első felében tárgyaltuk, hogy a szenvedélyek ábrázolása a XVII–XVIII. századi festészetben is lényeges szempont volt egy-egy műalkotás megítélésékor. Nem véletlen tehát, hogy a klasszicista és a felvilágosodás kori teoretikusok előszeretettel foglalkoztak a különféle érzelmek – vagy ahogyan a korszakban nevezték: szenvedélyek – elemzésével. Ezzel kapcsolatban feltétlenül meg kell említeni a király első festője, Charles Le Brun 1668-ban elhangzott, *A szenvedélyek kifejezéséről* szóló előadását, amely Edmund Burke-re is hatással volt. 1757-ben megjelent, *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően* című könyvében Burke a fenségest elkülöníti a széptől, és szisztematikusan összehasonlítja ezt a két fogalmat. Szerinte a fenséges, amelyet a magánnyal és a rettegéssel párosít, intenzívebb hatást fejt ki, mint a szép. A fenséges hatás, amelyet gyakran fájdalom kísér, Burke szembeállítja a szép által kiváltott öröm érzetével. A szép harmóniájával, nyugalomával szemben a fenséges feszültségteli és szubverzív, ám épp ezáltal erőteljesebb, megrendítőbb élményt nyújt a befogadónak. A fenséges hatását leginkább a döbbenet jellemzi, ami tulajdonképpen a lélek és minden tevékenységének a felfüggesztődése, egyfajta ámulás. Leghatásosabb formája a rettegés (*terror*), ami könnyen hatalmába keríti a fenséges jelenséget szemlélő lelkét. Burke szerint a végtelen kiterjedés,

²⁵⁵ Azzal érvel, hogy a matematikai fenségesnél csupán a tárgy nagyságát érzékeljük a tárgy felett, míg a dinamikus fenségesnél a felsőbbrendűségét érzékeljük valamely dolognak, ami a tárgyán kívül létezik.

²⁵⁶ Az ember engedelmessé válik a félelemnek, nem pedig fél tőle; képes felismerni például a betegség veszélyét, de arra is képes, hogy azt nyugalommal elfogadja.

²⁵⁷ DEBRECZENI Attila, *Tudós hazafiak és érzékeny emberek. Integráció és elkülönülés a XVIII. század végének magyar irodalmában*, Budapest, Universitas Kiadó, 2009, 157-161. o.

például az óceán is félelmet kelt, de a homályosság is rettenetet válthat ki. A filozófus kiemeli a természeti katasztrófák által okozott rémületet, ekkor az emberi szenvedés látványa ébreszt félelmet.²⁵⁸ A „fenséges” szóval jelölik továbbá a korban mindazt, ami megfoghatatlan és megragadhatatlan. Ez a kategória kapcsolatba hozható a XVII. századi francia festézetelméleti gondolkodásban uralkodó tudom-is-én-micsoda fogalmával, ami szintén valamilyen meghatározhatatlan érzést – és megérzést – jelöl, de a fenségesnél homályosabb kategória. Mindenesetre Burke hatásának köszönhető, hogy a művészeteteoritikusok írásaiban a szép helyét egyre inkább átveszi a fenséges.

Amint azt korábban többször is kifejtettük, egészen a XVIII. század végéig Franciaországban a festészeti hierarchia csúcsán elhelyezkedő történelmi vagy allegorikus alkotásokra tekintettek leginkább úgy, mint amelyek képesek heves érzelmeket, a kor szóhasználatával szenvedélyeket kifejezni. Egyedi képleírásai által Diderot nemcsak drámai műveiben, hanem kritikáiban is olyan horizont felé nyit, ahol az érzelmek uralkodnak. Greuze moralizáló témájú zsánerfestményei kapcsán keletkezett, gyakran teátrális leírásaiban olyan érzelmeket említ, mint az öröm, a bánat, a fájdalom vagy a csodálat. A *Gyermeki hála* kapcsán megjegyzi, hogy egy asszony a kép előtt állva felkiáltott: „Ó, Istenem, mennyire megható, de ha tovább nézem, azt hiszem, sírva fakadok”²⁵⁹ –, majd hozzáteszi, hogy ő maga is hasonlóképpen érez, és a festményen életre keltett érzelmek hatására az ő szemei is könnybe lábadnak.

Mai szemmel nézve kétségtől megkérdőjelezhető, hogy a XVIII. századi nézőre erőteljes hatást gyakoroltak Greuze-nek az előzőekben tárgyalt képei, amelyeket a korabeli szemlélő egyszerre talált megindítóknak és varázslatosnak. Ez az összetett érzés a fenséges esztétikai kategóriáját jellemzi, amelyet a teoretikusok ekkor már elméleti síkon is igyekeztek elkülöníteni a szép fogalmától. Diderot-ra is nagy hatással voltak Burke-nek a fenségesről alkotott gondolatai, amelyeket a festészetről – és a festményekről – szóló elmélkedéseiben is megtalálunk. Több helyen szinte szóról-szóra átveszi az ír filozófus gondolatait, bár meg kell jegyeznünk, hogy – számos egyéb fogalomhoz hasonlóan – a fenséges használata korántsem következetes a *Szalonokban*.

„Morális festményei” (*Gyermekének Bibliát magyarázó családapa, A gyermeki hála, A hálátlan fiú*) révén Greuze arra tett kísérletet, hogy a zsánerfestézetet a történelmi festézet

²⁵⁸ Az 1755-ös lisszaboni földrengés több neves író életművére is nagy hatással volt: egyebek között Rousseau, Voltaire, Diderot is megemlíti ezt a katasztrófát.

²⁵⁹ „Ah, mon Dieu, comme il me touche; mais si je le regarde encore, je crois que je vais pleurer.” DIDEROT, *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, i. m., 234. o.

szintjére emelje. Kritikáiban Diderot a hétköznapi élet hőseiként mutatja be a festő képalakjait, mint nemes családfőket, odaadó édesanyákat, tiszteletteljes gyermekeket. A művész a festményeken ábrázolt történetek egymásutániségével és követhetőségével egyfajta „sorozatregényt” kívánt létrehozni, amelyben a szereplők ugyanannak a családnak a tagjai. Greuze ezáltal a zsánerképen belül egy sajátos, újfajta kategóriát alkotott, amelynek az volt az egyik jellemzője, hogy – kompozíciós technikája és beszédes érzelemábrázolása révén – számos, a történeti festészetre jellemző elemet tartalmaz.

Az e fejezet elején részletezett családmódel, Diderot drámái és mindenekelőtt Greuze életképei alapján megállapíthatjuk, hogy a felvilágosodás századában az édesapa továbbra is irányító szerepet töltött be a családon belül. Az apa mindig is felelős volt családjáért, ez a szerep azonban jelentősen bővült a XVIII. században. Ekkor a tekintélyelvű apa utat enged az érzelmeit is kifejező apának, aki gyermekei neveléséért is felelős. Annak ellenére, hogy családjára iránti érzelmeit szavakkal és különféle gesztusokkal egyre inkább kimutatja, tekintélye nem csorbul a hozzátartozók szemében.

A Greuze festésmódjára jellemző pátosztól és az érzelmek erőteljes ábrázolásától gyökeresen elhatárolódik Jean Siméon Chardin művészete, aki csendéletei mellett a XVIII. századi francia zsánerfestészet egyik legnagyobb francia mestere volt.

3.3. „[M]ily harmónia, mily megnyugvás!”²⁶⁰ – Chardin életképei Diderot írásai tükrében

Diderot tollából származik az e fejezet címében olvasható felkiáltás, amelyet Chardin egyik képe láttán fogalmazott meg a kritikus – igaz, nem zsánerkép, hanem csendélet ihlette. A „harmónia”, a „megnyugvás”, vagy az ezekkel rokon értelmű kifejezések azonban szinte mindig megtalálhatók a Chardin életképeiről szóló *Szalon*-kritikákban. Elsőként a művész *Az asztali áldás*²⁶¹ (7. illusztráció) című zsánerképét és az erről szóló kritikákat vesszük közelebről szemügyre.

A festő alkotásaira általában jellemző, hogy áthatja őket a béke: az ábrázolt alakok nyugalomban végzik tevékenységeiket, úgy tűnik, senki és semmi nem sürgeti őket, még

²⁶⁰ „...quelle harmonie! quel repos!” DIDEROT, *Salon de 1765*, i. m., 121. o.

²⁶¹ Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Az asztali áldás* [Le Bénédicité], 1740, Párizs, Louvre. A festménynek három további változata ismert: az egyik 1744-ben készült és jelenleg a szentpétervári Ermitázsban található, ez az egyedüli példány, melyet a művész kézjegyével is ellátott. Egy további példány Stockholmban látható, valamint egy, a kép bal oldalán egy fiúalakkal kibővített változatot a rotterdami Boijmans Van Beuningen Múzeumban őriznek. A Louvre-ban található festményt Chardin élete végéig magánál tartotta, ennek egy másodpéldányát 1740-ben XV. Lajosnak ajándékozta.

akkor sem, ha épp egy fontosnak tűnő hétköznapi feladat elvégzéséről van szó.²⁶² A festmény valóban egy teljességgel mindennapi jelenetet ábrázol: egy anyát láthatunk rajta, aki az ebéd megkezdése előtt imádkozni tanítja gyermekeit. A kép a maga szerénységével erkölcsi üzenetet hordoz: a két gyermek félbehagyja a játékot, hogy az étkezés előtt áhítatba merüljön. Boucher vagy Fragonard gyermekábrázolásával ellentétben Chardin gyermekalakjai kevésbé huncutok, inkább álmodozók, elmélyültek. A szobában a játékok rendezetlenül hevernek a földön, a nagyobbik gyermek, a kislány lopva kinyitja szemét imádkozás közben és testvérét lesi, kihasználva a pillanatot, hogy édesanyja nem rá figyel. A néző elé táruló képben nincs semmi mesterkéeltség, az alakokat a festő úgy ábrázolja, ahogyan a hétköznapiakon is viselkednek. Egyszerű öltözkük és a helyiség berendezése alapján középosztálybeli család lehet, akiknek természetes a viselkedése, ellentétben a François Boucher által megfestett alakokéval. Bár Boucher elsősorban történeti festő volt, ő is alkotott életképeket, ezek közül *A Reggeli* (8. illusztráció) című a legismertebb. Boucher nevét azért említjük Chardiné mellett, mert a két művész kiválóan szemlélteti, mennyire eltérők lehetnek ugyanabban a században, ugyanazon festészeti kategóriához sorolt alkotások. Bár kritikáiban Diderot elsősorban Boucher történeti, vallásos és mitológiai tárgyú képeiről ír, mégis érdemes az erről a festőről alkotott véleményét is idézni, amely egyben a rokokó festészet ellen irányuló kritika is.

Feltűnő, hogy – Chardin zsánerfestményeivel ellentétben, amelyek természetesnek hanak – Boucher életképei mennyire távol állnak a valósághű ábrázolásmódtól. Diderot elismeri Boucher tehetségét, de élesen és kíméletlen gúnnyal bírálja a festő által használt színeket és a megfestett alakokat. A művész egyik pásztorjelenete kapcsán például a következőket írja az *1765-ös Szalonban*:

No barátom, nincs rendőrség itt az akadémián? És ha a képek számára nincs rendőrség, amely megakadályozhatná, hogy ez bekerüljön ide, nem volna-e szabad végiggrugdalni az egész Salonon keresztül, le a lépcsőn, az udvarba, míg csak a pásztor, pásztor, pásztorlak, szamár, madarak, kalitka, fák, gyermek, az egész pásztorjelenet ki nem kerül az utcára? Fájdalom, nem. Itt kell maradnia a maga helyén, ám a fellázadt jó ízlés kegyetlenül, de igazságosan kivégzi.²⁶³

A kritikus a későbbiekben Chardinhez is hasonlítja Boucher-t: azt tanácsolja neki, vegyen példát a csendélet- és zsánerfestőről, használjon lágyabb színeket, és olyan témákat ábrázoljon, amelyek közelebb állnak a valósághoz. *A Pásztorjelenetről* [La Bergerie]²⁶⁴ alkotott véleménye is hasonló: a kép nem tükrözi a valóságot. Szerinte Boucher túl sok színt

²⁶² PRIGENT-ROSENBERG, i. m., 64. o.

²⁶³ DIDEROT, *Salon de 1765*, i. m., 61. o., ford. GARAS Klára, in GARAS, i. m., 15. o.

²⁶⁴ François Boucher, *Pásztorjelenet* [La Bergerie], 1760, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.

használ, túl sok részletet ábrázol, képein sehol nincsenek üres terek, ahol a néző tekintete megállapodhatna.²⁶⁵ Ezzel szemben Chardin valóságához közeli, természetes színhasználatát *Értekezés a festőművészetről* című írásában is példaként említi. Chardin alkotásain, különösen csendéletein feltűnően sok az üres tér: a háttér sokszor semleges, ott szinte semmit sem ábrázol a művész, csupán az egyszínű falat. Zsánerképein is megfigyelhető, hogy központi témájukon kívül gyakran semmi mást nem mutatnak, más szóval sok rajtuk az „űr”, ez a fajta kompozíciós mód ugyancsak természetességet kölcsönöz ezeknek az alkotásoknak.

Bár Diderot általában nem méltatta Boucher alkotásait, a művész nemcsak a király első számú udvari festője, hanem elismert és keresett művész volt egész Európában. Megrendeléseinek nagy száma és a festő népszerűsége jól mutatja a korabeli műgyűjtők igényét. Diderot szemében azonban Boucher alkotásai hamis, erotikával telített valóságot ábrázolnak, s megszépítik a természetet. Vásárlói feltételezhetően azt a könnyedséget és szabadságot keresték, amelyet a festő ábrázolt képein: valószínűleg titkon maguk is vágyat éreztek a Boucher által megfestett idillikus tájak, személyek iránt, nem pedig a Diderot által megkövetelt morális igazságokat és a nyers valóságot keresték az alkotásokon. Boucher festményei kapcsán írt kritikáiban Diderot hangot ad ezen aggodalmainak: attól tart, hogy az általa erkölcsstelennek ítélt alkotások megrontják a fiatal festőket, és a nézőket is a rossz erkölcs útjára terelik. Némely kritikáiban még tovább megy: egyenesen betiltaná, hogy Boucher festményeit kiállítsák.²⁶⁶

Ezzel szemben, ahogy említettük, Chardin festményeit csend és nyugalom hatja át. A XVIII. századi elméletírókhoz hasonlóan a XX. századi művészettörténészek is kiemelik, hogy a festő egész életművére jellemző a szerénység és a visszafogottság. Garas Klára az alábbi szavakkal von párhuzamot a művész élete és alkotásai közt:

... a párizsi kisemberek krónikása lesz, az ő csendes és eseménytelen életüket örökíti meg, modelljei egyszerű emberek, jámbor polgárok, dolgozgató kézművesek, szerény háziasszonyok, gyermekek. A festő közöttük él, jól ismeri őket, az ő élete is éppoly zajtalan, eseménytelen, mint az övék. Idejét, figyelmét a családi otthon s a munka köti le.²⁶⁷

A továbbiakban azt is kifejti, hogy míg a többi festő kedvelte a társasági életet, a csillogást, a színházat, Chardint mindez nem vonzotta: „Nem követi a nagyratörő Boucher útját [...] nem áll az érdeklődés rivaldafényébe”.²⁶⁸ Mindez teljes mértékben tükröződik a festő művein is.

²⁶⁵ „Entre tant de détails tous également soignés, l’œil ne sait où s’arrêter. Point d’air. Point de repos.” DIDEROT, *Salon de 1763*, i. m., 1984, 235. o.

²⁶⁶ Colas DUFLO, „Le système du dégoût. Diderot critique de Boucher”, *RDE*, 2000, 29. szám, 85-101. o.

²⁶⁷ GARAS, i. m., 9. o.

²⁶⁸ Uo., 10. o.

Fontos továbbá, hogy Garas Klára a festőről vagy alkotásairól írva többször is megemlíti a „csend” szót: megállapítja, hogy Chardin hű marad a polgárok „csendes világához”, vagy azt, hogy a festő „csendes és szerény”²⁶⁹. A „csend” szó az ürességgel is összefüggésbe hozható, ahogyan azt Bartha-Kovács Katalin *A csend alakzatai a festészetben* című könyvében részletesen kifejti. Noha leginkább a festő csendéleteiről ír, okfejtései Chardin életképeire is vonatkoztathatók. Kiemeli, hogy a művész csendéletein megfigyelhető, hogy a vásznon általában nagy teret hagy kitöltetlenül – ez Chardin zsánerképeire is jellemző sajátosság.²⁷⁰

A festő képeit átható meghittség szokatlanul hatott a korszakban. Munkássága távol áll a könnyed rokokó jelenetek ábrázolásától és a mitológiai témáktól, ezért tekinthető Chardin művészete – René Démoris szavaival szólva – a „csend jegyében fogant festészetnek”.²⁷¹ Nyilvánvalóan számos egyéb jelzőt lehetne a festő alkotásaival kapcsolatosan említeni, ezek közül a korabeli és a későbbi írások szerzői leggyakrabban a „természetes”, „szerény”, „egyszerű” és „mindennapi” szavakat használták.

A korabeli kritikusok közül talán Diderot csodálja leginkább a festő tehetségét, ugyanakkor sajnálja, hogy ezt a művész csendéletek és életképek festésére fordítja, mivel azokat alantas és „szegényes” témáknak tartja, éppúgy, mint ahogyan a korszakban a legtöbb kritikus. Egyik, 1769-es kritikájában így ír Chardin-ről: „Chardin nem történeti festő, de nagy ember”.²⁷² E kijelentés alapján nyilvánvaló, hogy Diderot fejet hajt Chardin előtt, ám – engedve a korabeli ízlésvilágnak és elvárásoknak – nem azt állítja, hogy Chardin nagy festő, hanem „csupán” annyit, hogy *nagy ember*.²⁷³ Mégis úgy véli, hogy a festő alkotásai megnyugvást nyújtanak a néző szemének: szívesen elidőz egy Chardin-festmény előtt, amely felüdítően hat rá: „A szem mindig felfrissül, mert a képeken nyugalom és harmónia uralkodik. Ösztönösen állunk meg egy Chardin-kép előtt, akárcsak az utazástól megfáradt vándor, aki – majdhogynem anélkül, hogy észrevenné – letelepszik azon a helyen, amely zöld tisztást, csendet, vizet, árnyékot és felfrissülést nyújt neki.”²⁷⁴

Diderot egy-egy festőről alkotott véleménye többször is változik az évek során: előfordul, hogy ugyanannak a művésznek az alkotását egyszer dicséri, máskor pedig

²⁶⁹ Uo.

²⁷⁰ BARTHA-KOVÁCS, *A csend alakzatai a festészetben*, i. m., 66-70. o.

²⁷¹ René DÉMORIS, *Chardin, la chair et l'objet*, Paris, Adam Biro, 1991, 7. o.

²⁷² „Chardin n'est pas un peintre d'histoire, mais c'est un grand homme”, DIDEROT, *Salons IV. Héros et martyrs. Salon de 1769, 1771, 1775, 1781, Pensées détachées sur la peinture*, Paris, Hermann, 1995, 42. o.

²⁷³ René DÉMORIS, *Diderot et Chardin: la voie du silence*, in *Diderot, les Beaux-Arts et la musique*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1986, 43-54. o.

²⁷⁴ DIDEROT, *Ruines et paysages, III. Salon de 1767*, i. m., 175. o. (Ford. Bartha-Kovács Katalin, in *A csend alakzatai a festészetben*, i. m., 39. o.)

kíméletlenül bírálja. Chardin művészetét általában csodálja, többször is említi más festőknek, hogy vegyenek róla példát, ennek ellenére az 1765-ös *Salonban* úgy véli – igaz, nem a festő zsánerképeiről, hanem csendéleteiről szólva –, hogy ez a fajta festészet „nem követel meg egyebet, mint tanulást, türelmet, semmi lelkesedést, kevés zsenialitást, csekély költészetet, sok technikát és igazságot, ezen kívül semmi mást.”²⁷⁵

Diderot felhívása, hogy a festő hétköznapi embereket ábrázoljon hétköznapi környezetben, voltaképpen a zsánerfestészet fő célkitűzése. Amint már említettük, ezt a kis műfajt a XVIII. századi teoretikusok – az akadémiai hierarchia értelmében – kevesebbre tartották, mint az allegorikus és a történeti festményeket. Ennek ellenére *Salonjaiban* Diderot rendkívüli részletességgel ad leírást egy-egy hétköznapi jelenetet ábrázoló festményről, korának francia zsánerfestői közül Chardin és különösen Greuze alkotásairól. Chardin életképei minden szempontból megfelelnek a Diderot által támasztott követelményeknek, melyek „mindig nagyon hű utánzása[i] a természetnek”²⁷⁶: a képalakokat valóságos élethelyzetekben ábrázolják, és nyoma sincs rajtuk a műtermi modornak.

Chardin kapcsán azt is lényeges megemlíteni, hogy művészetére jelentős hatást gyakorolt a holland festészet. A neves francia művészettörténész, Daniel Arasse ez utóbbi legfőbb ismertetőjegyét egyfelől abban látja, hogy ez a fajta festészet mindent előszeretettel részletez, másfelől azt is említi, hogy ezek a képek hűen utánozzák a természetet. Kiemeli, hogy – a holland festőkhöz hasonlóan – képein Chardin nem csupán részletesen, hanem a valóságnak megfelelően ábrázolja az alakokat és tárgyakat. Példaként a *Teázó hölgy* (9. illusztráció) című festményt említi, ahol még a tea gőzölgése is aprólékosan kidolgozott, és ezáltal azt a hatást kelti a nézőben, mintha pillanatképet látna.²⁷⁷ A holland festészet francia művészetre gyakorolt hatását az előzőekben már tárgyaltuk. Tzvetan Todorov irodalomtörténész *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVII^e siècle* című könyve azonban a holland festészet olyan, további jellegzetességeire hívja fel a figyelmet, amelyek Chardin életművére is hatással voltak, ezeket ebben a fejezetben említjük.

Egyedülálló módon a XVII. századi Hollandiában a nők társadalomban betöltött szerepe és helyzete elismertebb, mint a többi európai országban. Feladataik ugyanazok, mint más országokban: gyermekek nevelése, házimunka elvégzése, az étel elkészítése, azonban

²⁷⁵ „[...] cette peinture qu'on appelle de genre [...] ne demande que de l'étude, de la patience, nulle verve, peu de génie, guère de poésie, beaucoup de technique et de vérité, et puis c'est tout.” Diderot, *Salon de 1765*, i. m., 118. o.

²⁷⁶ „C'est toujours une imitation très fidèle de la nature...” DIDEROT, *Salon de 1761*, i. m., 97. o.

²⁷⁷ Daniel ARASSE, *Le Détail*, Paris, Flammarion, 1996, 190-195. o.

ezeket a feladatokat a holland társadalom megbecsülte, fontosságot tulajdonított nekik. Nem csupán a nők munkáját ismerték el, hanem e munkák helyszínét, azaz az otthon is. Ugyanakkor léteznek olyan metszetek is, amelyeken férfiak végzik a tradicionálisan női munkákat: kisgyermekeket ringatnak, rendet raknak. Feljegyzések tanúskodnak róla, hogy a Hollandiába látogató külföldiek meglepőnek találták a nők szabadságát. A női nem megbecsülését jelzi például az a törvény, amely bünteti családon belüli erőszakot. A házzal és családdal kapcsolatos teendők mellett ugyancsak a nők látták el férjeik távollétében a pénzügyi feladatokat is. A gyermekek tanítása is gyakran az asszonyok feladata volt, több festmény ábrázolja azt a jelenetet, amikor egy édesanya írni-olvasni tanítja gyermekét. A tanult holland nők, ha kellett, gazdasági ügyeket intéztek és tanítottak. Számos kép ábrázol olvasó lányokat is, olvasmányuk azonban nem feltétlenül a Biblia, azaz szórakozásból olvasnak. A XVII. századi Hollandiában az sem volt ritka, hogy a korszakban tipikusan férfiakra jellemző foglalkozásokat űztek a nők: előfordul közöttük költő, festő vagy épp építész.

Nem meglepő tehát, hogy az asszonyok – és általában a nők – központi szerepet töltek be a holland festészetben, a házban és a ház körül űzött tevékenységeik gyakran szerepelnek a művészek kedvelt témái között. Hollandiában úgy gondolták, hogy a nők képviselik és adják át az utókornak az erényes viselkedés szabályait, a korszakban ezért is ábrázolták őket és jellemző tevékenységeiket oly gyakran a vásznaikon. Úgy vélték, a férfiak sokkal jobban ki vannak téve a testi örömök kísértéseinek, mint például a szexuális élvezeteknek, az italozásnak, a kártyázásnak, a falánkságnak vagy épp a lustaságnak, ezek – nem titkoltan moralizáló szándékú – bemutatásával szintén találkozhatunk a holland festményeken.²⁷⁸ Németalföldi elődeihez hasonlóan Chardin is számos olyan, nőket bemutató életképet alkotott, ahol a főszereplő éppen mindennapi tevékenységét végzi, ez a fajta ábrázolás a XVIII. század előtti francia festészetben nem volt jellemző. Ilyen például *A Gazdasszony* (10. illusztráció) című kép, ahol a háziasszony a frissen vásárolt áruval tér haza a piacról, s a kenyereket a konyhaszekrényre rakja. Egy másik képen a női alak a kamrában tevékenykedik és a nagy vörösréz víztartóból vizet ereszt korsójába (*Tartályból vizet eresztő nő* (11. illusztráció). A női munkát örökíti meg *A mosónő* (12. illusztráció) is, aki a mosással foglalkozik, míg lábánál kislány szappanbuborékokkal játszik.

²⁷⁸ Tzvetan Todorov, *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVII^e siècle*, Paris, Adam Biro, 2004, 27-50. o.

Zsánerképeivel és csendéleteivel Chardin új színt visz a XVIII. századi francia festészetbe „a rokokó kifinomult pompájával szemben képeinek témái asztalokon, tálalókon elhelyezett edények és gyümölcsök, vagy a polgári otthonok bensőséges világának szereplői, cselédek, háziasszonyok, és nem utolsósorban gyermekek”.²⁷⁹ A *fiatal tanítónő* (13. illusztráció) című képen a leckéjével küzdő fiú és az őt gyengéd igyekezettel nevelő ifjú lány kettőse igazolja, hogy a hétköznapok valóságában Chardin milyen csodálatos érzékenységgel talált rá festői stílusára.

A művész egyedülálló technikáját Diderot így jellemzi:

Chardin sajátos módon dolgozik. Azt a szaggatott eljárást követi, amelynek nyomán közelről nem tudjuk, mi van a képen, és amilyen mértékben eltávolodunk tőle, megalkotódik a tárgy, hogy végül azonos legyen a természetével. Néha majdnem egyformán tetszik közelről és távolról is. Ez az ember annyira fölötte áll Greuze-nek, mint az ég a földnek, de csak ezen a ponton. Egyáltalán nincs modora; tévedek, megvan a sajátja. De minthogy egyedi modora van, bizonyos körülmények között hamisnak kellene lennie, és sohasem az. Próbálja meg, barátom, ezt önmagának megmagyarázni. Ismer-e az irodalomban olyan stílust, amely mindenkinek a sajátja? Chardin festésmódja a legegyszerűbb, de egyetlen élő festő, még maga Vernet sem vitte ennyire tökélyre a sajátját.²⁸⁰

Annak ellenére, hogy a kritikus Chardin egyik csendélete kapcsán írja ezeket a sorokat, elismerő szavai a művész összes alkotására vonatkoztathatók. Figyelemre méltó, hogy a művészt olyan festőkkel hasonlítja össze (Greuze, Vernet), akikért szintén rajong. Olyannyira csodálja Chardin egyedi „modorát” (*manière*), hogy nehezen találja a megfelelő szavakat, amelyekkel le tudná írni érzéseit. Több helyen a „mágia”, a „tudom-is-én-micsoda”, vagy épp a „fenséges” szavakkal jellemzi Chardin alkotásmódját – ezek önmagukban ugyan kissé homályos kategóriák, ám a szövegösszefüggésben mindenképp pozitív kicsengésűek.²⁸¹ A Diderot korában élt művészetteoretikusok (Cochin, La Font de Saint-Yenne) is elismerően nyilatkoznak Chardin egyedi és újító stílusáról, ezt azonban disszertációinkban nem

²⁷⁹ JERNYEI Kiss János, *Barokk művészet Európában* (egyetemi jegyzet), Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi kar, Piliscsaba 2011, 70. o. URL : [https://btk.ppke.hu/uploads/articles/4090/file/jernyei_kiss_janos-barokk_muveszet_europaban\(1\).pdf](https://btk.ppke.hu/uploads/articles/4090/file/jernyei_kiss_janos-barokk_muveszet_europaban(1).pdf)
Megtekintés dátuma : 2022-09-22

²⁸⁰ DIDEROT, *Salon de 1765*, i.m., 123. o. (ford. Aradi Nóra, in *Eszétikai Olvasókönyv*, Szöveggyűjtemény, összeállította KIS Tamás, szerk. Aradi N., Fukász Gy., Kis T., Rév M., Sziklai L., Vitányi I., Zoltai D., Budapest, Kossuth, 1970, 67. o.) A fordítást azzal egészítjük ki, hogy az eredeti szövegben a *manière* szó szerepel, amit a fordító eljárásnak, majd modornak fordít. A francia *manière* azonban egyszerre jelent festésmódot és festői modort (vagy stílust), azaz egy festőre jellemző, sajátos ábrázolásmódot.

²⁸¹ „Chardin szellemes ember, és nála jobban senki nem beszél a festészetéről. Van az Akadémia szalonjában egy vizsgaműve, amely jól mutatja, hogy megértette a színek mágiáját. Ezt a mágiát néhány más kompozíciójára is kiterjesztette. [...] Chardin eredetű alkotott saját műfajában.” („Chardin est homme d’esprit, et personne ne parle mieux que lui de la peinture. Il y a au salon de l’Académie, un tableau de réception qui montre qu’il a entendu la magie des couleurs. Il a répandu cette magie dans quelques autres compositions [...]. Chardin a de l’originalité dans son genre.”) DIDEROT, *Essais sur la peinture*, i. m., 143. o.

részletezzük, hiszen Chardin alkotásainak bemutatásával elsősorban az a célunk, hogy a korszak művészetében végbemenő legjelentősebb változásokat ismertessük.

Voltaképpen a megváltozott ízlésfelfogás festészetre gyakorolt hatása figyelhető meg Chardin életművében is. Eszerint az elméletírók véleménye *ellenében* a korszak festői gyakorlatában – a történeti és a mitológiai témájú alkotásokkal szemben – egyre inkább felértékelődik a zsánerfestészet. A festők igyekeznek a hétköznapi valóságnak megfelelő cselekményeket a vászonra vinni, s ennek az elvnek a megvalósításához előszeretettel ábrázolnak a zsánerfestészet műfajába tartozó jeleneteket. A következő fejezetben Chardin és Greuze zsánerképeit Diderot róluk írt kritikái írásai tükrében hasonlítjuk össze, azzal a céllal, hogy tisztább képet kapjunk a korszakban uralkodó művészetfelfogásról.

3.4. Greuze és Chardin művészetének összehasonlítása Diderot írásain keresztül

Portréi mellett Jean-Baptiste Greuze előszeretettel alkot morális üzenetet tartalmazó zsánerfestményeket, amelyek legtöbbször valamilyen eseménydús jelenetet mutatnak be, míg Chardin életképei visszafogottabb stílust képviselnek. Chardin alkotásai közelebb állnak a mindennapi élethez: a festő célja nem az ideális erények bemutatása, hanem sokkal inkább az egyszerű emberek életében a bensőséges pillanatok megragadása. Ezzel kapcsolatban a következő kérdés vetődik fel: hogyan lehetséges, hogy Greuze és Chardin olyannyira eltérő festményei ugyanahhoz a műfajhoz, a zsánerfestészethez tartoznak, annak ellenére, hogy témáik közel sem hasonlítanak egymáshoz? E fejezetben erre a kérdésre is választ keresünk.²⁸²

Az előzőekben bemutatott, *Gyermeki hála* című Greuze-festmény egy több alakos, mozgalmas, érzelmekkel teli családi jelenetet ábrázol, ezzel szemben – amint láttuk – Chardin életképeire a nyugalom, a csend és a visszafogottság jellemző. Míg Greuze legtöbbször valamilyen idillikus jelenetet mutat be tanító célzattal, addig Chardin mindennapi cselekedeteiket végző hétköznapi embereket tár a néző elé anélkül, hogy képei bármilyen morális üzenetet hordoznának. Véleményünk szerint Chardin zsánerképei közelebb állnak a korabeli közönség ízléséhez, hiszen nem kívánják az embereket jobbá tenni és a jelenetek szereplőit sem idealizálják. A továbbiakban Diderot kritikáin keresztül elemezzük e két festő néhány alkotását.

²⁸² Ld. FENYVESINÉ, i. m.

Diderot *Szalonjainak* jellegzetes stílusjegye a fentebb már említett bizonytalanság: ezt fedezhetjük fel Greuze *Halott madarát sirató kislány* (14. illusztráció) című képe kapcsán írt kritikájában is. Ez a kép kissé eltér a hagyományos zsánerfestményektől, mert csupán egyetlen alakot ábrázol, de a portrék közé sem sorolható be egyértelműen, mivel hétköznapi eseményt mutat be. Diderot nagyra értékeli ezt az alkotást, annak ellenére, hogy nem történeti festményről van szó, vagy talán éppen ezért: megfigyelhető, hogy rendszerint a kis műfajokhoz tartozó képekről írja legeredetibb kritikáit. Ezekkel a szavakkal dicséri a képet: „Elragadó festmény, a legkellemesebb és talán a legérdekesebb a Szalonon látható képek közül.”²⁸³ Kritikáját itt is képzeletbeli történetbe ágyazza, amelyet nagy részletességgel ír le. Megint csak a fantáziájára hagyatkozik, próbálja kitalálni, mi is történhetett valójában a képen szereplő lánnyal, ami miatt szomorú. Párbeszédekkel illusztrálja az általa valószínűnek tartott eseményeket, de mivel ezeket valójában ő találja ki, ezért érezteti az olvasóval: nem biztos benne, hogy minden úgy történt, ahogyan ő azt kigondolta. Történetét rögtön egy kérdéssel kezdi, ami elárulja bizonytalanságát, és az egész leírás hangnemét meghatározza, hiszen ezek után az olvasó valószínűleg kételkedve fogadja az elmondottakat: „Mit jelent ez az ábrándos és mélabús ábrázat?”²⁸⁴ Diderot elgondolása szerint a fiatal lány nem a madarát siratja, hanem szerelme miatt bánkódik, aki a lány anyja távollétében elment hozzá és megbántotta őt. A leírás során később is találkozunk kérdésekkel, amelyeket inkább magának tesz fel a kritikus: mintegy hangosan gondolkodik azon, mi is történhetett valójában. A bizonytalanság érzéséről tanúskodnak egyebek között az alábbi kérdések: „És mivégre a sírás? [...] Van még valami más is, amit el kell mondanom? [...] De hány éves is ő?”²⁸⁵ A képen csupán egy lány és halott madara látható, Diderot mégis hosszasan beszél el a lány szomorúságának lehetséges okát. Ezzel azt bizonyítja, hogy nem csak történeti festmények lehetnek narratív képek, hanem – a kritikus leírásának köszönhetően – bizonyos zsánerfestmények is.

Ez az észrevétel nyilvánvaló következményekkel jár a festészeti műfajok hierarchijára nézve: a kis műfajnak tekintett zsánerfestészet felértékelődéséhez, majd pedig – hosszú távon – az akadémiai hierarchia-elv megdöntéséhez vezet.²⁸⁶ Több példával szemléltettük, hogy Diderot Greuze zsánerfestményeiről írt kritikáit nagy mértékben meghatározzák a bizonytalanságra utaló kifejezések: ez korántsem meglepő, hiszen a

²⁸³ „Tableau délicieux, le plus agréable et peut-être le plus intéressant du Salon.” DIDEROT, *Salon de 1765*, i. m., 179. o.

²⁸⁴ „Que signifie cet air rêveur et mélancolique?” Uo., 180. o.

²⁸⁵ „Et pourquoi pleurer? [...] est-ce qu’il me reste encore quelque chose à dire? [...] Mais quel âge a-t-elle donc?” Uo., 181. o.

²⁸⁶ Lásd ehhez a témához: DÉMORIS, *Chardin. La chair et l’objet*, i. m., 23-26. o.

művészetkritika műfajában alapvetően véleménynyilvánításról van szó. A bizonytalanság és a határozatlanság számtalan szöveg szintű megnyilvánulási formái közül felidézünk néhány, különösen jellemző példát, amelyek azonban – véleményünk szerint – nem annyira Diderot kritikájának sajátos és csak rá jellemző stílusjegyei, mint inkább egy általános XVIII. századi tendenciát tükröznek: ennek során a bizonytalanság beszüremlik a határozott állítások közé, s ez a fajta képleirési mód a későbbi korszakokban is jellemző lesz a művészetkritika műfajára.

A kritikus Jean-Baptiste Greuze *Elkényeztetett gyermek* [L'enfant gâté]²⁸⁷ (15. illusztráció) című festményéről nem ír elismerő szavakkal. A kép egy anyát és a fiát ábrázolja ebéd közben, azt a pillanatot ragadja meg, amikor a gyermek a leveséből egy kanállal a kutyájának is ad. Diderot kritizálja az asszony öltözékének és hajának ábrázolását, a kisfiúról pedig azt írja, hogy szép, de csak festészeti szempontból, nem pedig úgy, mint ahogyan azt egy anya szeretné. A kritikus azt is szóvá teszi, hogy Chardin festményeivel ellentétben Greuze alkotásai általában túlsúfoltak és nem áttekinthetők, egyszerre sok szereplőt és tárgyat ábrázolnak, s ez a zavaros kompozíció nem nyújt megnyugvást a néző szemének.²⁸⁸

Chardin *A Zöldséghámozó* (15. illusztráció) című életképén például csak a gondosan kidolgozott, a konyhában tevékenykedő női alak és körülötte néhány, látszólag hanyagul elrendezett használati tárgy látható. Az üres háttérben csupán a nagy, szürke fal rajzolódik ki, amely még inkább kiemeli a házimunkáját félbehagyó, elmélázó cselédlány alakját. Ezzel szemben Greuze zsánerfestményein jóval több a szereplő és a megfestett tárgy. Alkotásaira a túlsúfolttság jellemző, képeiről szinte teljesen hiányzik az „űr”. Greuze *Gyermeki hála* című festményén még a háttér is zsúfolásig telített. A kép főszereplője mellett a viszonylag szűk térbe sűrítve kilenc másik alak, számos berendezési tárgy és néhány állat is feltűnik. A néző tekintete nem tud megpihenni a sok látnivaló miatt, természetellenesnek hat a műalkotás. A *Zöldséghámozót* viszont a nyugalom érzése hatja át. A képen csupán egy széken ülő szolgálólány látható. Az egyszerű helyiségben a konyhai eszközök és a többi zöldség szanaszét hever a földön: úgy tűnik, a szolgáló épp valamely étel előkészítésének kelős közepénél tart, ennek ellenére abbahagyja munkáját és mereven néz maga elé. A kép alapján csak találgathatunk, mi köti le olyannyira a szereplő figyelmét, hisz az már nem látható a festményen, de az is feltételezhető, hogy nem is néz semmit, csupán gondolataiba mélyed. Ezen a festményen is a már említett mozdulatlanság figyelhető meg: mintha megállt volna az idő. Chardin témáinak és ábrázolásmódjának egyszerűsége – és egyszersmind képeinek

²⁸⁷ Jean-Baptiste Greuze, *Elkényeztetett gyermek* [L'enfant gâté], 1760-as évek eleje, Szenpétervár, Ermitázs.

²⁸⁸ DIDEROT, *Salon de 1765*, i. m., 185. o.

különlegessége – abban rejlik, hogy jeleneteinek nem az a célja, hogy valamilyen eseményt vagy történetet mutassanak be, hanem egész egyszerűen azt ábrázolják, amit maga körül lát a festő: teljesen hétköznapi jelenetet, hétköznapi szereplőkkel. A képek tárgya közel áll a nézőhöz, hiszen az ábrázolt alakok nem tökéletes oldalukat tárják elénk: az édesanya nem törődik a rendetlenséggel, a szolgáló pedig korántsem a szorgalmas munkavégzés példaképe. Ugyanakkor Chardin zsánerképeinek azt a sajátosságát is hangsúlyoznunk kell, hogy míg témái közel állnak a nézőhöz, addig az ábrázolt személyektől távol áll a közönséggel való kapcsolatteremtés. Colas Duflo kiemeli, hogy általában a festő egyetlen alakja sem néz a publikum felé, kivéve egyet, de az megrendelésre készült portré.²⁸⁹ Ráadásul mindig zárt térben vannak, ezzel is elzárkóznak a külvilág elől, s elmélyülnek saját tevékenységükben.²⁹⁰

Chardin nem törekedett arra, hogy elismert történeti festő legyen, aki képein fennkölt, érzelmekkel telített, anekdotikus eseményeket mutat be. Ezzel szemben Greuze eredeti szándéka az volt, hogy az Akadémia mint történeti festőt válassza be őt tagjai közé. Már utaltunk rá, hogy Chardin életképeivel ellentétben Greuze zsánerfestményeire az allegorikus alkotásokra emlékeztető túlzásfoltosság jellemző. Közös pont azonban a két festő életképein az úgynevezett „belefeledkezés” szerepe: festményeik szereplői gyakran belefeledkeznek valamilyen tevékenységbe. Greuze esetében ez leginkább a különféle érzelmekbe való belefeledkezés formájában nyilvánul meg, Chardin alakjai pedig mindennapi tevékenységeikbe merülnek el annyira, hogy a néző számára azt a benyomást keltik, mintha senki és semmi nem tudná őket megzavarni. *La place du spectateur* címmel franciára fordított művében Michael Fried találó példákkal szemlélteti ezt az életképekre jellemző sajátosságot, amelynek az volt az egyik célja, hogy a festményeken megjelenített történések a hétköznapiság érzését keltsék. A XVIII. század közepétől a – történeti és allegorikus témák helyett egyre inkább életkép-jeleneteket feldolgozó – francia festők gyakran olyan hatás elérésére törekedtek, amelynek során a közönség úgy érzi, hogy ki van zárva a festmény teréből, hiszen a képek szereplői túlságosan belefeledkeznek cselekedeteikbe. Ez a belefeledkezés figyelhető meg Greuze már említett, *Gyermekeinek Bibliát magyarázó családapa* című képén is, ahol a családtagok teljes mértékben a családfő szavaira koncentrálnak. Chardin *Olvasó filozófusa* (16. illusztráció) is a gondolataiba mélyed. Egy már korábban említett kritikus, Marc-Antoine Laugier is kihangsúlyozza a kép e sajátosságát:

²⁸⁹ Jean Siméon Chardin, *Fiatalember hegedűvel* [Le Jeune Homme au violon], 1734 és 1735 körül, Párizs, Louvre.

²⁹⁰ PRIGENT-ROSENBERG, i. m., 66. o.

A festő szellemes, álmodozó, gondtalan arckifejezéssel ruházta fel, ami nagyon tetszik. Ez valóban filozófus olvasó, aki nem elégszik meg az olvasással, hanem elmélyülve elmélkedik, és úgy tűnik, olyannyira elmélyül az elmélkedésében, hogy ebben csak nehezen lehetne megzavarni.²⁹¹

Michael Fried szerint a két festő által megjelenített „belefeledkezések” között az a fő különbség, hogy míg ez Greuze-nél mesterkéltnak hat, addig Chardinnél teljesen természetesnek tűnik.²⁹²

A két festő alkotásai tehát hangulatukat, témájukat tekintve erősen különbözők, annak ellenére, hogy ugyanahhoz a műfajhoz: a zsánerfestészetéhez sorolhatók. Azonban mindkét művész képei megfelelnek a műfaj definíciójának, mely szerint a zsánerfestmény anekdotikus, családias, meghitt témákat dolgoz fel, valamint egy-egy hétköznapi jelenetet mutat be.²⁹³ Pontosabban csak első ránézésre felelnek meg a definícióknak, mert – miután közelebbről is megvizsgáltuk a két művész néhány festményét – kijelenthetjük, hogy Chardin alkotásai sokkal inkább zsánerfestményeknek tekinthetők, mint Greuze képei. Életképei „családiasabbak” Greuze jeleneteinél, akinek a témái olyannyira idillikusak, hogy a valóságban nem találunk rájuk példát, pedig a zsánerkép célja éppen az volna, hogy hétköznapi jeleneteket mutasson be. Greuze alkotásai voltaképpen egyik festészeti kategóriába sem sorolhatóak be egyértelműen. Talán Diderot kategorizálta legtalálébban Greuze zsánerképeit, amikor kijelenti, hogy „ez morális festészet”.²⁹⁴

Ebből következik az alábbi kérdésünk: hogyan lehetséges mégis az, hogy két ennyire különböző stílusú életképfestő a saját korában egyaránt elismert és keresett művészeknek számított? Kisbali László *A felvilágosodás kora* című tanulmányából választ kaphatunk erre a kérdésre. Kisbali a felvilágosodás századát különböző jelzőkkel illeti, többek között az ész, az ízlés, a kritika, és a nevelés századának nevezi, majd sorra veszi ezek magyarázatát. Hangsúlyozza, hogy a XVII. században jelenik meg egy új irodalmi műfaj, a regény, amelyet nem régi (görög, latin), hanem nemzeti nyelveken írtak. A regényirodalomnak köszönhetően egyre népszerűbbé válik az olvasás, egyre több lesz az olvasó. A művészetek terén is „demokratizálódás” következik be: a XVIII. századra kialakul az a felfogás, mely szerint

²⁹¹ „Le Peintre lui a donné un air d’esprit, de rêverie & de négligence qui plaît infiniment. C’est un Lecteur vraiment Philosophe qui ne se contente point de lire, qui médite & approfondit, & qui paraît si bien absorbé dans sa méditation qu’il semble qu’on auroit peine à la distraire.” Marc-Antoine LAUGIER, i. m., 42. o.

²⁹² Michael FRIED, *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, ford. Claire Brunet, Párizs, Gallimard, 1990, 23-67. o. Ld ehhez: PROHÁSZKA Erzsébet, „La représentation du naturel dans les scènes de genre au XVIII^e siècle en France”, in *Nature(s)*, szerk. Kateřina Drsková, actes de la XXII^{ème} Université d’été de l’Association Jan Hus, České Budějovice, *Opera Romanica*, 15. szám, 2015, 105-119. o.

²⁹³ *Grand Larousse encyclopédique*, Paris, Librairie Larousse, 1962, V. kötet, 433. o.

²⁹⁴ „C’est la peinture morale”. DIDEROT, *Salon de 1761*, i. m., 235.o.

mindenki alkalmas a művészet befogadására, előtte ugyanis azt gondolták, hogy a művészet csak bizonyos társadalmi rétegek kiváltsága. Ebből adódik, hogy az ízlés fogalmával – amint korábban részletesen kifejtettük – a korszak filozófusai és művészetelmélet-írói behatóbban kezdenek el foglalkozni, majd a század folyamán megfogalmazódik az a felfogás, hogy az ízlés nem mindig konszenzuális, hanem egyéni és különböző is lehet.

Ugyancsak Kisbali emeli ki, hogy a század gondolkodását áthatja a Kant által megfogalmazott, a felvilágosodás korszakával kapcsolatban gyakran idézett jelmondat: *Sapere aude!*, azaz „Merj gondolkodni”, a magad értelmére támaszkodni. Ennek értelmében a felvilágosodás korának embere, aki számára immár elérhetőek a művészetek, maga dönti el, hogy tetszik-e neki vagy sem az adott műalkotás, nem pedig egy egységesen elfogadott mérce a mérvadó ítéletében. Ebből következik, hogy a két merőben eltérő stílusú festőt, Greuze-t és Chardint egyaránt megbecsülték a korszakban. A XVIII. század ugyanakkor a nevelés százada is: a felvilágosodás kori gondolkodók tudatában vannak annak, hogy nem csak bajukról tehetnek, hanem sikerüknek is saját maguk a kovácsai. Gondolatmenetünk szempontjából fontos kijelentése Kisbali cikkének, hogy ekkor „[a] művészet társadalmi feladatot is kap: a művészet révén szocializálódnak az emberek.”²⁹⁵ Rámutattunk, hogy – erőteljesen vagy közvetett módon – mind Diderot, mind az idézett festők műveiben jelen van a tanító szándék: Diderot és Greuze az ideális és követendő család képét tárja a befogadó felé, míg – holland hatásra – Chardin implicit módon a nőkre és a gyermekekre hívja fel a figyelmet, hangsúlyozva, hogy mivel ők is értékes tagjai a társadalomnak, ezért méltók az ábrázolásra.²⁹⁶

A következő részben a portré műfajával foglalkozunk, amelynek alapvetően más a modelljéhez való viszonya, mint az életképnek. Az arckép esetében ugyanis a korabeli teoretikusok nem kérdőjelezték meg, hogy a festmény szereplője méltó-e a művészi ábrázolásra.

²⁹⁵ KISBALI László, *Sapere Aude!*, szerk. Szécsényi Endre, Budapest, L'Harmattan, 2009, 37. o.

²⁹⁶ Uo., 33-43. o.

4. A portré

4.1. A portré mint festészeti műfaj: kialakulása és megítélése a korszakban

A zsánerfestészettel ellentétben a portré műfaja ismertebb – és elismertebb – a korszakban, meghatározásai konkrétabbak és megnevezése is jóval egyértelműbb.²⁹⁷ Az Akadémia előadásaihoz írt, az előzőekben már említett előszavában Félibien konkrétan utal a portréfestőre, míg az életképfestőt említésre sem méltatja. Úgy véli, a legtökéletesebb teremteny a földön az ember, következésképpen az emberi alakokat ábrázoló művész több megbecsülést érdemel, mint az, aki élettelen témákat jelenít meg:

Bár [...] az a festő, aki csak portrékat készít, még nem érte el a művészet legtökéletesebb fokát, és nem tarthat igényt a legbölcsebbeket megillető dicsőségre. Ezért egyetlen alak ábrázolása helyett egyszerre több alakot kell mutatnia; a történelmet és a mondákat kell feldolgoznia...²⁹⁸

Noha Félibien a portrét a többi kis műfaj fölé helyezi, az is egyértelműen kiderül írásából, hogy azt a művészt, aki csupán egyetlen alakot fest meg, alacsonyabb rendűnek tekinti a történelmi festőnél, aki egyszerre több személyt is ábrázol. A műfaji hierarchiában a portré az allegorikus és a historikus témájú képek után a második helyet foglalja el.

A Diderot és d’Alembert által szerkesztett *Enciklopédiában* is pontosabb a portré definíciója, mint a zsánerfestészeté. Szócikkében Jaucourt lovag az alábbi meghatározást adja a portré műfajáról: „Olyan festő alkotása, aki a természet után, nagy vagy kis méretben utánozza egy személy képét, arcát, személyiségét [...]. E festészeti műfaj legfőbb érdeme a pontos hasonlóság, ami elsősorban az ábrázolt személyek jellemének és arckifejezésének megjelenítésében áll.”²⁹⁹ A portré XVIII. és XX. századi meghatározása között már

²⁹⁷ A témával az alábbi tanulmányban foglalkoztunk: PROHÁSZKA Erzsébet, „Megszépítés vagy valóságghű ábrázolás? A portré a 18. századi francia festészetben Diderot művészetkritikai írásai alapján”, *Holdkatlan – Szépirodalmi és Művészeti folyóirat*, online, 2022, URL: <https://holdkatlan.hu/index.php/rovatok/acta-romanica/11447-acta-romanica-prohaszka-erzsebet-megszepites-vagy-valosaghu-abrazolas-a-portre-a-18-szazadi-francia-festeszetben-diderot-muveszetkritikai-irasai-alapjan>, Megtekintés dátuma: 2022-10-04

²⁹⁸ „Cependant [...] un peintre qui ne fait que des portraits n’a pas encore atteint cette haute perfection de l’art, et ne peut prétendre à l’honneur que reçoivent les plus savants. Il faut pour cela passer d’une seule figure à la représentation de plusieurs ensembles, il faut traiter l’histoire et la fable [...]” FÉLIBIEN, „Préface” aux *Conférences*, i. m., 50-51. o.

²⁹⁹ „Ouvrage d’un peintre qui imite d’après nature l’image, la figure, la représentation d’une personne en grand, ou en petit. [...] Le principal mérite de ce genre de peinture est l’exacte ressemblance qui consiste principalement à exprimer le caractère et l’air de physionomie des personnes qu’on représente.” *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société des gens de lettres*. Mis en ordre et publié par Diderot et par d’Alembert (1751-1780), (Paris: 13. kötet), 154. o. URL:

korántsem akkora a különbség, mint a zsánerfestészet definíciói esetében, sőt számos ponton megegyeznek, mint ahogyan ez a *Művészeti Lexikon* alábbi definíciójából is látható: „Az egyén individuális ismertetőjegyekkel való ábrázolása a képzőművészetben”.³⁰⁰

A XVII. század második felében, XIV. Lajos uralkodása idején rendkívüli módon megnőtt a portrék száma. A Napkirály előszeretettel rendelt saját magát ábrázoló festményeket: több mint 200 portré és 700 metszet maradt fenn róla. A királyi portrék XIV. Lajos nagyságát hirdették és azt voltak hivatottak bizonyítani, hogy ő a legbefolyásosabb uralkodó Franciaország történetében. A korszakban divatossá válik a portréfestészet, egyre több ilyen típusú megrendelés születik. Azok a művészek, akik gyors elismerésre vágytak, gyakran vállalták tehetősebb személyek arcképeinek a megfestését. Mivel a festészeti hierarchia alapján a portrék egyfajta átmenetet képeztek a történeti festmények és a kis műfajok között, az arcképfestés meglehetősen jövedelmezőnek bizonyult, hiszen a megrendelők jól megfizették a portéfestőket.³⁰¹ Azonban a portré nem csupán öncélú érdekeket szolgált, hanem spirituális tulajdonságokkal is felruházták: úgy vélték, hogy az, akit megfestenek, jobban ellenáll az elmúlásnak, hisz arcképe által emléke tovább fennmaradhat szerettei körében.³⁰² A Napkirály uralkodása alatt az Akadémiára benyújtott festmények aránya jól jelzi a portré egyre növekvő népszerűségét: a bemutatott alkotások 42 százaléka történelmi témájú, 41 százaléka portré, 6 százaléka tájkép, 6 százaléka csendélet és csupán 5 százaléka zsánerkép.³⁰³ Ez az arány a század közepe felé haladva az életképek javára változik: a 1737-es Szalonon látható alkotások 17 százaléka zsánerkép és 27 százaléka portré, ami a korábban bemutatott ízlésváltozással, és az Akadémia monopóliumának hanyatlásával magyarázható.³⁰⁴ A Szalon-tárlatokkal a portré megítélése is megváltozik: míg korábban ezek a festmények csupán otthonok falát díszítették, baráti ajándékként, hozzátartozók emlékéül szolgáltak – vagyis leginkább csak családi körben voltak láthatók –, addig a mindenki számára megtekinthető tárlatok révén kritikus közönség szeme elé kerültek. Ezzel nem csupán a portrék, hanem a róluk szóló kritikai írások száma is megnőtt.

http://portail.atilf.fr/cgi-bin/getobject_?a.97:149:1./var/artfla/encyclopedie/textdata/IMAGE/ Megtekintés dátuma: 2021-05-25.

³⁰⁰ „Portré” címszó, in *Művészeti Lexikon*, szerk. Zádor Anna és Genthon István, IV. kötet, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1983, 812. o.

³⁰¹ Nathalie HEINICH, *Du peintre à l'artiste*. i. m., 86. o.

³⁰² Emmanuel COQUERY, Olivier BONFAIT, Dominique BRÈME et alii, *Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV, 1660-1715*, Nantes – Toulouse, Musées des Beaux-arts, Musées des Augustins – Somogy, 1997, 16. o.

³⁰³ Az adatok az 1673-1704 közötti időszakra vonatkoznak. Ld. HEINICH, i. m., 260. o.

³⁰⁴ Uo.

Mielőtt részletesebben megvizsgálánk a portréről szóló írásokat, fontosnak tartjuk, hogy röviden visszautaljunk a mimézis fogalmára, viszont ezúttal nem általánosságban, az összes művészeti ágra vonatkoztatva tárgyaljuk, hanem szűkebb értelemben, csupán a portré aspektusából idézzük fel. Maga a szó elsősorban utánzást jelent, és a XVII. és XVIII. századi teoretikusok egyetértenek abban, hogy a portré egyik fő jellemzője, hogy hűen ábrázolja modelljét. A szó eredete egészen a görög antikvitás koráig visszanyúlik, Platón alkalmazta *Az Állam* című művében, majd Arisztotelész átvette és tovább gondolta ezt a fogalmat. Először a színjátszáshoz és a költészethez kapcsolódóan használták, majd később a szépművészeti szókincsben is elterjedt. A mimézis történetéből a régiek és újak vitájára utalunk vissza, melynek során a két tábor képviselői többek között abban nem értettek egyet, hogy a művészeknek az antik alkotásokat kell-e utánozniuk, vagy a művészetnek a valós élet alapján kell-e örök érvényű szabályokat felállítania, ami azt is jelenti, hogy az „újak” szerint az újkori művészet felülmúlja az ókorit. Fontos megjegyezni, hogy a „mimézis” szó az „utánzás” mellett „reprezentációt” is jelent: e két aspektus közül a francia felvilágosodás teoretikusai hol az egyiket, hol a másikat hangsúlyozták, ez magyarázza, hogy a portréről szóló elmékedéseik során olykor merőben eltérő véleményt formáltak. De miként nyilvánul meg a mimézis jelensége a XVII. és XVIII. századi francia festészetben, s ezen belül is a portré műfajában? A következőkben sorra vesszük a fogalom különféle értelmezéseit a portréről szóló korabeli írásokban, majd megvizsgáljuk azokat a kritériumokat, amelyeket a kritikusok elengedhetetlennek tartottak ahhoz, hogy a műalkotás kiérdemelje elismerésüket.

A mimézis szerepét többek között azért is fontos megvizsgálni, mert – ahogyan azt Hans Belting kifejti *Faces. Az arc története* című könyvében – a portré mint festészeti műfaj eredete a halotti maszkra nyúlik vissza. A maszknak – mint az egykor élő személy pontos lenyomatának – elsődleges szerepe az emlékezés (és az emlékeztetés) volt, az, hogy érzelmet keltsen a hozzátartozókban. Ennek értelmében a portrénak is hordoznia kell az ábrázolt személy olyan attribútumait, melyekkel képes emlékeztetni az alanyra a nézőt. A maszk története egészen i.e. 7000-ig, a koponyakultuszig vezethető vissza: a halottakról maszkot készítettek, amelyet „mindig az arc médiumaként használtak. E minőségében nyomon követte az arc különféle értelmezéseit”.³⁰⁵ Átvitt értelemben Belting az Én maszkjairól is beszél, amikor kifejti, hogy az egyénnek érzelmektől, különböző külső behatásoktól függően több arca – azaz maszkja – is lehet. A portrét a német művészettörténész tipikusan európai

³⁰⁵ HANS Belting, *Faces. Az arc története*, ford. Horváth Károly Budapest, Atlantisz, 2013, 13-14. o.

maszknak tekinti, szerinte „a portré nem színészek által megelevenített, hanem az emlékezés, az arcra való emlékezés hordozójaként és alkalmanként rögzült maszk. [...] Az arc helytartójává lett, az arckifejezését leválasztotta a testről, és egy szimbolikus felületre vitte át”³⁰⁶. Hangsúlyozza a portré emlékeztető szerepét, mely által az ábrázolt személy jelen lehetett halála után is, sőt hordozhatóvá vált; „szimbolikus jelenléttel ruházta fel az ábrázolt személyt”³⁰⁷, akinek emlékét ápolni lehetett. A portré tulajdonképpen a maszk távollétében „képre cseréli az arcot”: míg a maszk magában hordozza az arcot, addig a portré „kezdettől fogva” azon küszködik, hogy a mimika, a pillantás révén az ábrázolt személy arcához hasonlítson. Belting szerint a portré csak akkor volt képes betölteni igazi szerepét, ha az ábrázolt személy meghalt, és csak abban a képben van jelen, amely az emlékezetet egy objektumhoz köti. Belting monográfiájából is kitűnik tehát, hogy portré műfaja már megszületésétől fogva törekszik arra, hogy hűen ábrázolja a megfestett személyt, amihez a különböző korszakokban mást és mást tartottak elengedhetetlennek. A következőkben megvizsgáljuk, hogy a XVII–XVIII. századi francia elméletírók miként vélekedtek a portré műfajáról, mik voltak azok a sajátos jegyek, amiket megköveteltek egy arcmáson ahhoz, hogy képes legyen az emlékeztetésre.

Fentebb már idéztük Félibien portréval kapcsolatos gondolatait, amelyeket az akadémiai előadásokhoz írt *Előszavában* fejtett ki. Ebből egyértelműen kitűnik, hogy a történeti festményeket előrébb valónak tekinti a portréknál. Félibien azonban nem csupán akadémiai kontextusban, hanem a tízkötetes *Entretiens*-ben is papírra veti a szóban forgó festészeti műfajjal kapcsolatos véleményét. Kifejti, hogy a portréfestőnek jól meg kell gondolnia, kit ábrázol, mint ahogyan a természetből is azt kell kiválasztania, ami szép. Így fogalmaz: „a [portréfestő] kötelessége kiválasztani azt, ami a legszebb, mert bár a természetben megtalálható testek modellként szolgálnak számára, mindazonáltal, mivel nem mind egyformán szépek, csak azokat kell figyelembe vennie, amelyek a legtökéletesebbek.”³⁰⁸ Többre tartja az ábrázolt témát, mint a festészeti technikákat. A festészetet az irodalomhoz hasonlítja, eszerint egy kép annál jobban tetszik a közönségnek, minél inkább hasonlít egy – érzelmeket kifejező – drámai műre, hiszen ezáltal képes meghatni a befogadót: „A mese vagy a történet tökéletessége szempontjából a legfontosabbak az öröm

³⁰⁶ Uo., 161. o.

³⁰⁷ Uo., 162. o.

³⁰⁸ „[...] il est obligé de faire choix de ce qu'il y a de plus beau ; car encore que les corps naturels lui servent en modèle, néanmoins comme ils ne sont pas tous également beaux, il ne doit considérer que ceux qui sont les plus parfaits [...]”. André FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes (Entretiens I et II)*, szerk. R. Démoris, Paris, Les Belles Lettres, 1987, 128. o.

vagy a fájdalom különféle kifejeződései és az összes többi, olyan szenvedély, amely megfelel az ábrázolt alakoknak”.³⁰⁹

Félibien egy másik, a portréval kapcsolatos gondolatát is érdemes felidézni. A teoretikus párhuzamot von az alkotás méltatása és az ábrázolt személy méltósága között: annál nagyobb elismerést érdemel egy festmény, minél elismertebb alakot ábrázol.³¹⁰ A korszak művészeti életében az az új nézet kezd fokozatosan elterjedni, amelyet Félibien gondolatai között is megtalálunk. Descartes írásaiból (többek között *A Dioptrika* című művéből) meríti azt az elméletét, mely szerint a művésznek sokszor meg kell szépítenie az ábrázolt témát, hogy tökéletesebb legyen az alkotása. A mimézisről szóló szócikkében Jacqueline Lichtenstein művészetfilozófus ezt a fogalmat az eukarisztia szertartásával állítja párhuzamba: „a kenyér és a bor Krisztus testét mutatja be, de nem hasonlít rá”.³¹¹ Félibien a portréval kapcsolatban így magyarázza ezt a felfogást:

Hogyan lehetséges az, hogy egy középszerű festő néha jobban hasonlító művet alkot, mint egy nagy tudású művész? [...] Vegye tekintetbe, hogy ami gyakran hasonlónak tűnik ezeken a közepes portrékon, valójában a legkevésbé sem az [...]. Abban a pillanatban, amikor néhány jel révén elménkben olyan kép jön létre, amely kapcsolatban áll egy általunk ismert dologgal, azonnal azt hisszük, hogy jelentős hasonlóságot találunk benne, pedig, ha jól megvizsgáljuk, gyakran csak halvány jelét látjuk ennek.³¹²

Félibien gondolataiból kitűnik, hogy szerinte a portrék esetében a hasonlóság jelenléte – és fogalma – nem feltétlenül jelenti a modell pontos és valós ábrázolását a vásznon, hanem a festőnek sokkal inkább arra kell törekednie, hogy modellje jellegzetességeit visszaadja. *Du peintre à l'artiste* című könyvében Nathalie Heinich kifejti, hogy itáliai hatásra a XVII. századi francia festmények esetében lényeges követelmény a „szép választás”, a „szép természet”, vagy az „ideális szép” elve, amely sokáig az akadémiai doktrínák uralkodó eszméje maradt. Ezzel kapcsolatban érdemes Caylus grófra utalni, aki 1757-ben, Carle

³⁰⁹ „Ce qui est le plus important à la perfection de la fable ou de l’histoire sont les diverses expressions de joie ou de douleur et toutes les autres passions convenables aux personnes qu’on figure [...]” FÉLIBIEN, „Préface” aux *Conférences*, i. m., 53. o.

³¹⁰ HEINICH, i. m., 79. o. ...

³¹¹ „[...] le pain et le vin représentent le corps du Christ mais ne lui ressemblent pas...”. Jacqueline LICHTESTEIN, Élisabeth DÉCULTOT, „Mimésis”, in *Dictionnaire Le Robert*, Párizs, Le Seuil, 2003, URL: http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/MIMESIS.HTM. Megtekintés dátuma: 2021-05-25.

³¹² „D’où vient qu’un peintre médiocre réussit quelquefois mieux à faire ressembler qu’un très savant homme ? [...] Prenez garde que ce qui paraît souvent ressemblant dans ces portraits médiocres n’est rien moins que cela [...]. Du moment que par quelques signes il se forme dans notre esprit une image qui a du rapport à une chose que nous connaissons, nous croyons aussitôt y trouver une grande ressemblance, quoique, à la bien examiner, il n’y eut souvent une légère idée.” André FÉLIBIEN, *7^e Entretien*, in *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes (Entretiens I et II)*, i. m., 453. o. [https://vep.lerobert.com/Pages_HTML/\\$MIMESIS5.HTM](https://vep.lerobert.com/Pages_HTML/$MIMESIS5.HTM) Megtekintés dátuma: 2021-05-25.

Vanloo – Iphigenia feláldozását ábrázoló – mitológiai témájú képe kapcsán írt kritikájában megemlíti, hogy a művészet kiváltsága a megszépítés.³¹³

Mindezek az elvárások különösen igazak a portré esetében: a klasszikus korszak teoretikusai és kritikusai szerint a festőnek minimalizálnia kell azt, ami csúf és nem tetsző, és hangsúlyoznia, ami szép, sőt szükség esetén meg is kell szépítenie a valóságot. A XVII. századi esztétikai gondolkodásban tehát a mimézis fogalma korántsem egyenértékű az utánzás fogalmával, sokkal inkább – szigorú szabályok betartása mellett – egy idealizált kép ábrázolását jelenti. Ezért is becsméri az Akadémia a kis műfajokhoz tartozó alkotásokat, hiszen azok, bár hűen utánozzák a természetet, nem válogatnak annak elemei közül, és nem is idealizálják.³¹⁴ Ennek az elvnek a fényében korántsem meglepő, hogy a korabeli portréfestők hajlamosak voltak megszépíteni festményeiket: az ábrázolt női alakok gyakran jelennek meg rajtuk istennőként, a királyi portrékon pedig a harci póz vagy a lovas ábrázolás uralkodik. Ez az idealizálás annak is tulajdonítható, hogy a korszakban a festők nem csupán a modell külsejét, hanem belső tulajdonságait is igyekeztek megjeleníteni: úgy vélték, a szép külső a szép lélek jele.³¹⁵ Az idealizált ábrázolásmódnak azonban nem voltak egységes szabályai, ezt jól tükrözi Hyacinthe Rigaud XVII. századi portréfestő méltatlankodása, miután egy hölgy megrendelője panaszkodott, hogy az arcképe nem hasonlít rá eléggé: „Ha úgy festem meg [ezeket a hölgyeket], ahogyan kinéznek, nem találják magukat elég szépnek, ha pedig túl hízelgő képet festek róluk, nem hasonlítanak saját magukra.”³¹⁶

A klasszicizmus korszakának Félibien mellett másik meghatározó elméletírója, Roger de Piles *Cours de peinture par principes* (1708) [Előadások a festészet elveiről] című művében részletesen foglalkozik a portré műfajával: meghatározza, milyen szempontok szerint kell úgy megfesteni egy portrét, hogy az tökéletes legyen. Legfőbb kritériumnak azt tekinti, hogy a művész a legapróbb részletekig hűen adja vissza a modell külső tulajdonságait, emlékezzen legelőnyösebb beállítására, hiszen a portré alanya időközben elfáradhatott, és feltételezhetően nem a legkedvezőbb arcát mutatja. Végül pedig a festőnek össze kell hasonlítani a képet a modellel, hogy lássa, mi hiányzik az alkotásról.³¹⁷

³¹³ Comte de CAYLUS, *Description d'un tableau représentant Le Sacrifice d'Iphigénie peint par Carle Vanloo*, Collection Deloynes, 7. kötet, 82. szám, 1757, 3. o.

³¹⁴ HEINICH, i. m., 161-164. o.

³¹⁵ COQUERY, BONFAIT, BREME et alii, i. m., 15-22. o.

³¹⁶ „Si je les peins telles qu'elles sont, elles ne se trouvent pas assez belles ; si je les flatte trop, elles ne se ressemblent pas.”, HEINICH, i. m., 86. o.

³¹⁷ Roger de PILES, *Cours de peintures par principes* (1708), Paris, Gallimard, 1989, 136-137. o.

Roger de Piles gondolatai eltérnek Félibien korábban említett elveitől. Írásaiból kitűnik, hogy elveti a modell megszépítését, inkább az alakok hű ábrázolásának elvét hirdeti. Ez azonban kis mértékben eltérő a nők és a férfiak esetében: az elméletíró a hölgyek kisebb hibáinak korrigálását megengedhetőnek tartja a képen, a férfiakat azonban – meggyőződése szerint – pontosan kell utánózni a műalkotásokon.³¹⁸ Ugyanakkor azt is hangsúlyozza, hogy „[a] természet nem mindig alkalmas az utánzásra. [...] Egy ügyes festő ne a természet rabja, hanem inkább bírja és megfontolt utánzója legyen.”³¹⁹ A portré és a természet viszonyára külön is kitér: „Ha a festészet a természet utánzása, akkor kétszeresen is az a portré esetében, amely nem csupán általában egy embert, hanem egy egyedi esetet ábrázol, egy olyan embert, aki az összes többitől különbözik.”³²⁰ A mimézis fogalma tehát Roger de Piles-nél az eddig említettekhez képest újfajta aspektusból van jelen. Számára az utánzás egyenértékű a valóság hű ábrázolással, viszont a művésznek megfontoltan kell kiválasztania a megjelenítendő témát. A portré „rendkívüli hasonlósága” mellett a festőnek arra is ügyelnie kell, hogy modelljét előnyös módon ábrázolja, ugyanakkor megkülönböztető jegyeit is hangsúlyozza, ezen kívül az arcképnek a megfestett alakok karakterét is világosan ki kell fejeznie.³²¹

Gita May szavaival élve Piles *naturalista* volt, abban az értelemben, hogy azt hirdeti: a természetet a maga valóságában és nem megszépítve, a közízléshez alkalmazkodva kell ábrázolni. Műveiben – úttörő módon – az Akadémia eszméitől eltérő teóriákat fogalmazott meg. Mint később látni fogjuk, Diderot sok tekintetben osztja elődje gondolatait. Amellett, hogy a festészetben a szín fontosságát hangsúlyozza, felszólítja a művészeket, hogy ne csupán a műtermi sablonokat kövessék, hanem a valós életből is merítsenek ihletet. Az antik műveket ugyan nagyra becsüli, de nem tartja követendő példáknak, sokkal inkább inspiráló szereppel ruházza fel őket. A korszakban egyedülálló módon arra hívja fel a művészek figyelmét, hogy ne legyenek az Akadémia által felállított szigorú szabályok rabjai, hanem törekedjenek a spontaneitásra, és találják meg saját, egyedi stílusukat.³²² Piles gondolatai is hozzájárultak,

³¹⁸ Uo., 132. o.

³¹⁹ „La nature n’est pas toujours bonne à imiter. [...] Un habile peintre ne doit point être esclave de la Nature, il en doit être Arbitraire, et judicieux imitateur.” Roger de PILES, *Dialogue sur le coloris*, Paris, Nicolas Langlois, 1699, 8. o.

³²⁰ PILES, *Cours de peintures par principes* (1708), i. m., 127. o. (Ford. KOVÁCS Katalin, *A szenvedélyek kifejezése és a műfajok hierarchiája*, i. m., 58. o.)

³²¹ Uo.

³²² Gita MAY, i. m., 444-455. o.

hogy a XVIII. század első felében jelentős változások következnek be a portré megítélését illetően, amelyeket a következőkben tekintünk át.

Réflexions critiques című művében Jean-Baptiste Du Bos a kis műfajokat általában nem tartja sokra a festészetben, ennek alapján aligha meglepő, hogy írásában kevés szó esik az arcképről. Számára elsődleges fontosságú, hogy a műalkotás szenvedélyeket fejezzen ki, így a portré esetében nem sokat foglalkozik a hasonlóság követelményével. Megemlíti azonban, hogy a portréknak jól ismert személyeket kell ábrázolniuk, lehetőleg oly módon, ahogyan a fennmaradt érméken, szobrokon, képeken láthatók, hiszen a néző ez alapján ismeri fel őket.³²³ Ugyanakkor többre értékeli azon arcképeket, amelyek a modell jellegzetességeit fejezik ki, mint azokat, amelyek csak általánosságban mutatják be az embereket. Az arckép tehát csak akkor érdekes Du Bos szemében, ha van olyan ismertetőjegye, amely különlegessé teszi: „például egy portré meglehetősen közömbös festmény azok számára, akik nem ismerik az ábrázolt személyt; de ugyanez a portré értékes kép azok szemében, akik szeretik az ábrázolt személyt”.³²⁴

A művészetkritikus La Font de Saint-Yenne, akit már többször is idéztünk, nem becsüli nagyra a portrét, ezért is tűnhet meglepőnek, hogy műveiben viszonylag sokat és részletesen ír erről a műfajról. Gondolataiból csak azokat az elemeket emeljük ki, amelyeket disszertációnk logikája szempontjából lényegesnek ítélünk.

Az említett teoretikusokhoz hasonlóan La Font szintén fontosnak tartja az arcképeken a „pontos hasonlóságot”. A természet hű utánzásán túl a modell pontos megfigyeléséhez is ragaszkodik, valamint azt is szükségesnek ítéli, hogy a művész megragadja azokat az arcon látható jellegzetességeket, amelyek mintegy élővé varázsolják a képmást.³²⁵ Az arcképeknél többre becsült történeti festményeket gyakran veti össze a portrékkal. Sajnálataát fejezi ki amiatt, hogy – a történelmi és mitologikus alkotások rovására – a portrék egyre növekvő népszerűségnek örvendenek: ezt egyfajta divatnak véli, és kortársai fokozódó önimádatának tulajdonítja.³²⁶ Véleménye szerint a portré nem méltó rá, hogy felkeltse a közönség érdeklődését, és a Szalonokon kiállított, ismeretlen embereket bemutató arcképek sokaságát is elítéli. A képmások alkotójától elvárja, hogy olyan személyt fessen meg, aki fontos szerepet

³²³ DU BOS, *Réflexions critiques*, i.m., 89. o.

³²⁴ „Par exemple, un portrait est un tableau assez indifférent pour ceux qui ne connaissent pas la personne qu’il représente; mais ce portrait est un tableau précieux pour ceux qui aiment la personne dont il est le portrait.”
Uo., 26. o.

³²⁵ Étienne LA FONT DE SAINT-YENNE, *Réflexions sur quelques causes de l’état présent de la peinture en France* (1747), Genève, Slatkine, 1970, 138-139. o.

³²⁶ Uo., 104. o.

tölt be a társadalomban, sőt egy hosszú listát is közzétesz azokról, akik szerinte méltók arra, hogy arckép örökítse meg vonásaikat: ilyenek a királyi család tagjai, a miniszterek, a művészek, az írók, a bírók és a kulturális életben szerepet játszó hölgyek.³²⁷

Véleménye szerint az arcképek legfőbb feladata a francia nemzet dicsőítése, ennek megfelelően a képeknek elsősorban a lelki nagyságot kell hirdetniük.³²⁸ Lenézi azokat a művészeket, akik önmaguk vagy a hétköznapi emberek számára festenek portrékat, amivel csupán megélhetésüket akarják biztosítani. Úgy véli, a közönség érdemeit minősíti az a kép, amelyet szívesen néz: ha alacsonyabb rendűnek tekintett alkotásokat csodál, maga is lealacsonyodik. Meggyőződése szerint a kis műfajok esetében nem szükséges a néző képzelete, mivel e képek alkotói csak a látható valóságot festik meg, ez a műfaj nem igényel előzetes ismereteket, mint ahogy ez az e festményeket befogadó közönség számára sem elvárás. Párhuzamot von a festészeti hierarchia és a társadalmi hierarchia között: eszerint a magasabb rendűnek vélt festmények az elit közönségnek vannak fenntartva.³²⁹ A korabeli arcképfestők közül La Font Maurice Quentin de la Tourt kedveli, aki a kritikus által említett minden kritériumnak eleget tesz. Az 1753-as Szalonon tizennyolc portrét mutatott be a festő, mindegyik olyan személyt jelenít meg, akik La Font véleménye szerint is méltók az ábrázolásra. *Sentiments* [Vélekedések] című írásában a kritikus hosszasan méltatja La Tour tehetségét, dicséri az ábrázolt modelleket és a kidolgozás technikáját.³³⁰ Bár általában ellenzi a jelentéktelennek tartott alakok megjelenítését a vásznon, Chardin festészeti technikája mégis ámulatba ejti. A festő 1746-os Szalonon kiállított portréi láttán így ír:

Csodáljuk a festő tehetségét, azt a csak rá jellemző, különleges és naiv természetehűséget, amellyel visszaadja az élet eseményeinek bizonyos, teljességgel érdektelen pillanatait, melyek önmagukban véve semmi figyelmet nem érdemelnének. Közülük néhány méltatlan a művész témaválasztásához és azokhoz a szépségekhez, amelyekért megcsodáljuk őket: képei mégis, idegen országokban is hírnevet szereztek a festőnek.³³¹

³²⁷ Vö. Martin SCHIEDER, „Le discours esthétique sur le portrait”, in Christian MICHEL és Carl MAGNUSSON, *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle: théorie, critique, philosophie, histoire*, Rome/Paris, Académie de France à Rome – Villa Médicis, Somogy, 2013, 41-61. o.

³²⁸ Isabelle PICHET, *Le Salon de l'Académie royale de peinture et sculpture, Archéologie d'une institution*, Paris, Hermann, 2014, 157. o.

³²⁹ René DÉMORIS, Florence FERRAN, *La peinture en procès l'invention de la critique d'art au siècle des Lumières*, Paris, Presse de la Sorbonne nouvelle, 2001, 65-87. o.

³³⁰ Étienne LA FONT DE SAINT-YENNE, *Sentiments sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure. Écrits à un particulier en province* [1754], i. m., 160-161. o.

³³¹ „On admire dans celui-ci le talent de rendre avec un vrai qui lui est propre, & singulièrement naïf, certains momens dans les actions de la vie nullement intéressans, qui ne méritent par eux-mêmes aucune attention, & dont quelques-uns n'étoient dignes ni du choix de l'auteur, ni des beautés qu'on y admire : ils lui ont fait cependant une réputation jusques dans le païs étranger.” LA FONT, *Réflexions*, i. m. 109-110. o.

A XVIII. század végén, 1788 és 1791 között jelenik meg a Claude-Henri Watelet és Pierre-Charles Lévesque által írt *Encyclopédie méthodique* [Módszeres Enciklopédia] képzőművészeti tárgyú kötete, amely öt oldalon keresztül taglalja a portrét mint festészeti műfajt. A cikk egyfajta művészettörténeti és -elméleti összefoglalónak is tekinthető, jól érthetően összegzi a portré történetét, megítélésének kritériumait a században. A portré meghatározásával kezdi, miszerint ennek a műfajnak az a feladata, hogy „a jellegzetes hasonlóságot híven visszaadja, oly módon, hogy könnyedén felismerhető legyen az a személy, akinek a vonásait visszaadni szándékozták”.³³² A szócikk ismerteti, hogy az ókori görögöknél még megnevezése sem volt a portrénak, s a reneszánsz korban is hosszú időnek kellett eltelnie ahhoz, hogy önálló festészeti műfajnak tekintsék. Ugyancsak a reneszánsz idején a portrékat történeti festők készítették: Watelet a szemükre veti, hogy ugyanabban a – történeti képeknek megfelelő – stílusban, széles ecsetvonásokkal, a részleteket elhanyagolva vitték vászonra az arcképeket. Ez a festésmód szerinte később sem sokat javult, hiszen a XVIII. századi párizsi Akadémián a történeti festők portréfestő növendékei szintén ezen módszereket alkalmazták.

Watelet rosszallással említi, hogy a felvilágosodás korában – ahogy La Font de Saint-Yenne is megjegyezte – leginkább olyan művészek alkotnak portrékat, akik csak gyors karrierre vágnak, s nem foglalkoznak azzal, hogy tudásukat csiszolják, így képmásaikból hiányzik a karakter, hiányoznak az érzelmek: „élettelen” alkotások kerülnek ki kezeik alól.³³³ Ő is a történeti festészethez hasonlítja a korabeli portrékat, de kiemeli, hogy ez utóbbi a nehezebb műfaj, hiszen amellett, hogy az alkotásoknak érzelmeket kell kifejezniük, a művésznek a pontosságra is törekednie kell, arra, hogy a részleteket szem előtt tartva adja vissza az ábrázolt egyén sajátosságait. Arra is felhívja a figyelmet, hogy a modell elfáradhat, ezért a festőnek ügyelnie kell, hogy ne adjon neki a képén unott arckifejezést, hanem étellel telítse. Elődei írásaitól eltérően Watelet nagy hangsúlyt fektet a mosoly megragadására, amely lelket – és életet – ad az alkotásnak, viszont azt is hangsúlyozza, hogy körültekintően kell vele bánni, mert sokan abba a hibába esnek, hogy képeiken ugyan teli szájjal nevet a megfestett alak, de a szeme egykedvűséget tükröz. A portréfestészetéről szóló fejtegetései végén arra a kissé általánosító megállapításra jut, hogy „[v]oltaképp a művészetben minden ideális, minden varázslatos”.³³⁴ Azt is hozzáteszi azonban, hogy hiába a sok jó tanács, csak a történeti

³³² „[...] en rendre fidèlement la ressemblance caractéristique, en sorte qu'elle puisse être aisément reconnue pour celle de la personne dont on s'est proposé de rendre les traits [...]” Claude-Henri WATELET, Pierre-Charles LEVESQUE, *Encyclopédie méthodique. Beaux-arts*, 2. kötet, Paris, Panckoucke, 1788-1791, 205. o.

³³³ WATELET, i. m., 206-207. o.

³³⁴ „Ainsi tout est idéal, tout est magique, dans l'art.” WATELET, i. m., 209. o.

festők képesek jó portrékat készíteni, amelyek lenyűgözik a nézőket, mert a precíz utánzás mellett méltóságot is kölcsönöznek alkotásuknak.

Fontosnak tartjuk megjegyezni, hogy míg a művészetteoretikusok a portréval kapcsolatban elsődleges követelménynek tartják az utánzás hűségét, addig a zsánerképek esetében megvetendőnek ítélik, ha a művész csupán szolgálisan lemásolja a hétköznapi embereket és jeleneteket, mint ahogyan ezt Du Bos és La Font de Saint-Yenne írásaiban láttuk. A portré megítélése a felvilágosodás korában mindenesetre lényegesen pozitívabb, mint az életképfestészeté, hiszen a festészeti hierarchia a zsánerfestészetet a portré után rangsorolja, amit a korabeli, idézett elméletírók véleménye is jól tükröz. A fentebb bemutatott, XVII. és XVIII. századi festészetelméleti írásokat megvizsgálva azt is láthatjuk, hogy a portréfestésnek nem alakultak ki egységes szabályai a korszakban. A mimézis, azaz az utánzás elvének szó szerinti alkalmazását egyes művészek és teoretikusok lényegesnek tartják, mások azonban csak részben vannak ezen a véleményen.

A következő fejezetben Diderot Louis-Michel Vanloo által festett arcképét mutatjuk be, és az író saját portréjáról megfogalmazott véleményét is ismertetjük, amely jól tükrözi a felvilágosodás korában megfigyelhető határozatlanságot, és egyszersmind azt a kettőséget, amely ezt a festészeti műfajt jellemzi: az arcképek alkotása során a modell pontos mását kell megfesteni vagy meg kell szépíteni a vásznon? A művészetteoretikusok közül Denis Diderot e műfajról alkotott véleményét leginkább képelemzésekben keresztül ismertetjük, mivel az író esetében nem lehet elválasztani egymástól az elméleti és a kritikai észrevételeket.

4.2. A portré Diderot kritikai írásaiban

Miután megvizsgáltuk a korszak jelentős elméletíróinak a portré műfajával kapcsolatos gondolatait, a következőkben Denis Diderot azon írásait vesszük közelebbre szemügyre, ahol az ehhez a festészeti műfajhoz kötődő észrevételeit veti papírra.

Diderot osztja az Akadémia teoretikusainak a véleményét, mely szerint a festészeti hierarchia csúcsán a történeti festmények állnak; szerinte is ezek az alkotások érdemlik ki leginkább az elismerést. Amint már említettük, a Salonoknak köszönhetően a tárlatok ideje alatt a nagyközönség számára is megtekinthetővé váltak a festmények, ami előtte csupán a társadalom felsőbb rétegei számára volt elérhető. 1763-as *Szalonjában* Diderot megvetően vélekedik a közönség kiállításon észlelt viselkedéséről: míg a műveletlen nagyközönség az arcképek előtt időz el, és mindössze egy-egy lekicsinylő pillantást vet a nagyszabású történeti

alkotásokra, addig a művelt nézők épp az ellenkezőjét teszik, csodálják ezeket a kompozíciókat és gyorsan továbbhaladnak a portrék előtt.³³⁵ A kiállítások és a művészetkritika közötti szoros kapcsolatot jelzi az a tény is, hogy a kritikusok becsmérő véleményével szembesülve számos portréfestő inkább más fórumot keresett műveinek bemutatására, többek között ezért is csökken a század közepétől a kiállított portrék száma.³³⁶

Diderot elméletben ragaszkodik a festészeti hierarchiához, ám kritikáiban más véleményen van, amikor azt állítja, hogy a szenvedélyek kifejezésének köszönhetően a kis műfajokhoz tartozó alkotások – elsősorban a mindennapi tevékenységet ábrázoló zsánerképek – is képesek felemelkedni a történeti festmények szintjére.³³⁷ A filozófus műkritikáiban kétségkívül fontos szerepet játszik a mimézis fogalma, ám Diderot más értelemmel ruházza fel, mint Platón. A természet utánzása a festészetben számára azt jelenti, hogy a művésznek a természetben megmutatózó „cselekményeket” (*actions*) kell vásznán visszaadnia. A képeken ábrázolt természet ugyanis nem egyenértékű azzal, amit az ember pusztán szemmel lát. A *Salonok* szerzője szemében a mimézis – filozófiai értelemben – a festészet vonatkozásában nem más, mint reprodukció, a már megformált és létező valóság egyfajta megismétlése, másolata. A festészet nem a természetet jeleníti meg, hanem a természetesség benyomását kelti. Képi megjelenítése által az ábrázolt pillanat átalakul a cselekvés pillanatának ábrázolásává.³³⁸ Annie Becq művészetfilozófus a következőképp magyarázza ezt a jelenséget:

[...] a természet utánzása forgatja fel a hagyományos utánzás-fogalmat, lehetőséget nyújtva ahhoz, hogy a művész tevékenységét olyan tárgyak teremtésének fogjuk fel, amelyben emberi tevékenység nyilvánul meg. A műalkotás lesz ez a tárgy, amely különösen alkalmas a cselekvés kinyilvánítására, amennyiben öncélúsága a tiszta cselekvésben, rendkívül szabadon nyilvánul meg.³³⁹

A következőkben megvizsgáljuk, Diderot-nak a természet utánzásával összefüggő elmélete miként jelenik meg a portréval kapcsolatos vélekedéseiben.

A kritikus Jean-Baptiste Marie Pierre történeti festőt idéző szavai sokat elárulnak arról, hogyan vélekedik a portré műfajáról: „Tudjátok-e, hogy mi történeti festők miért nem

³³⁵ Denis DIDEROT, *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, i. m., 193. o.

³³⁶ PICHET, i. m., 160. o.

³³⁷ KOVÁCS, i. m., 148. o. Diderot-nak az érzelmek kifejezéséről való véleményéről lásd bővebben: Jacques PROUST, „Diderot et la physiognomie”, *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 13, juin 1961, 317-329. o.

³³⁸ Andrew Herrick CLARK, *Diderot's Part Aesthetics and Physiology*, Burlington, Ashgate, 2008, 108-110. o.

³³⁹ „[...] c'est l'imitation de la Nature qui subvertit la notion traditionnelle de l'imitation, en ouvrant sur la possibilité de concevoir l'activité de l'artiste comme création d'objets où se manifeste l'activité humaine. L'œuvre d'art sera cet objet particulièrement apte à manifester l'action dans la mesure où sa gratuité manifeste l'action pure, souverainement libre.” BECQ, i. m., 642. o.

csinálunk arcképet? Mert az nagyon nehéz.”³⁴⁰ – írja 1765-ben, *Értekezés a festőművészetről* című művében. Ezek a szavak igazolják a portré bizonytalan státuszát Diderot festészetelméleti gondolkodásában. Teoretikus elődeihez hasonlóan ő is a történeti festészetet tekinti a legrangosabb műfajnak, azonban kritikai írásaiban gyakran előfordul, hogy több dicsérő szóval illet egy-egy kis műfajhoz tartozó alkotást, mint egy történelmi vagy mitológiai témájú művet.³⁴¹ Bár a portrét nem becsüli nagyra, véleménye szerint ez a műfaj is „felemelhető” azáltal, ha közelebb kerül a történeti festészet kategóriájához, úgy, hogy az arcképen valamilyen cselekmény szerepel, amely mozgásba hozza az alkotást. A képmásokat ábrázoló festményeken a hasonlóság mellett tehát Diderot a cselekmény ábrázolását is fontosnak véli:

Amíg a portréfestők csupán a hasonlóságot tartják szem előtt, de nem szerkesztik meg képüket, kevés szót vesztegetnek rájuk. Ha azonban egyszer ráéreznek erre: cselekmény kell ahhoz, hogy érdekesek legyenek, övék lesz a történeti festő minden tehetsége, s a hasonlóság érdemétől függetlenül tetszeni fognak nekem.³⁴²

Felvetődik a kérdés: a cselekményt ábrázoló portré nem történeti festmény? Diderot írásaiban gyakran találkozunk ellentmondásokkal és paradoxonokkal, ezt a jelenséget későbbi vizsgálódásaink során is tapasztalni fogjuk. Elmékedéseiben a kritikus leginkább az akadémiai doktrínák és az általa, illetve elődei (például Roger de Piles) által hirdetett újító eszmék között vívódik.³⁴³ A modell megválasztását illetően Diderot hangsúlyozza, hogy a művésznek ki kell választania a természetből azt, amit a legmegfelelőbbnek tart. Ezt a gondolatát *Levél a süketnémákról* című filozófiai művében egy, a ház közelében található öreg fával illusztrálja. Eszmefuttatása szerint a művész, aki meg szeretné festeni a házat, ideálisnak találja ezt a képet, az épület tulajdonosa viszont csúnyának véli, és ki akarja vágni. Diderot szerint a művész szabadon dönthet arról, hogy festményén ábrázolja-e a fát vagy sem, ez az ő választása.³⁴⁴ Ezt a jelenséget Diderot és Fragonard portréfelfogását tárgyaló tanulmányában Anthony Wall „alkalmazkodó imitáció”-nak nevezi.³⁴⁵ Erre a gondolatra reflektál az 1767-es *Szalomban* a kritikus azon kijelentése, mely szerint „[a művészetben]

³⁴⁰ DIDEROT, *Értekezés a festőművészetről*, i. m., 179. o.

³⁴¹ CLARK, i. m., 113. o.

³⁴² DIDEROT, *Essais sur la peinture. Les Salons de 1759, 1761, 1763*, i.m., 193-194. o. (ford. Kovács Katalin, in KOVÁCS, i. m., 161. o.).

³⁴³ ANTHONY WALL, „Le temps du portrait chez Fragonard et Diderot”, *Littérature*, 2013/3, n°171, 99. o. URL: <https://www.cairn.info/revue-litterature-2013-3-page-88.htm>, Megtekintés dátuma: 2020-06-30

³⁴⁴ JEAN-RÉMI MANTION, „Variation sur »la belle nature«. Remarques sur un paragraphe des *Essais sur la peinture* de Diderot”, in Aurélie GAILLARD (szerk.), „*Pour décrire un Salon*” : *Diderot et la peinture (1759-1766)*, Pessac, Presses Universitaire de Bordeaux, 2007, 46. o.

³⁴⁵ WALL, i. m., 97. o.

mindig van egy kis hazugság, és ez a hazugság, amelynek a határai nincsenek és soha nem is lesznek meghatározva, meghagyja a művészetnek a [modelltől való] eltérés szabadságát, amelyet egyesek támogatnak, mások tiltanak.”³⁴⁶

Ezzel a gondolattal összefüggésben, a különböző művészeti ágak kifejezőmódjával kapcsolatosan meg kell említenünk a hieroglifa fogalmát. *Levél a süketnémákról* című írásában tömören úgy jellemzi Diderot a hieroglifát, mint olyan kifejezőeszközt, amely „több gondolatot kapcsol egyetlen kifejezéshez”³⁴⁷. Majd bővebben így ír róla: „Míg a festészet magát a dolgot mutatja, a zeneszerző és a költő kifejezése csupán hieroglifa.”³⁴⁸ A hieroglifa metaforája jól érzékelteti az egyes művészeti ágak kifejezőmódja közti különbségeket Diderot művészetfelfogásában. Eszerint a festészet nem rendelkezik akkora szabadsággal, mint a költészet és a zene: míg az előbbi egzakt módon reprezentálja a dolgot, addig az utóbbi kettő a képzelőerőt mozgósítja és erősebb hatást gyakorol a lélekre. Székési Dóra könyvében részletesen kifejti a Diderot írásaiban gyakran megjelenő hieroglifa metaforáját. Megfogalmazása szerint „Diderot számára valahol mindenki, aki a természet folyamatait értelmezi, voltaképpen alkotótevékenységet végez. Az ily módon reprezentált gondolati tartalom erősebb hatást gyakorol az olvasóra, aki kiegészítheti azt, ami csak megkezdett formában van jelen a szövegben, illetve a képben, s így aktívan részt vesz azok megalkotásában.”³⁴⁹ Bár a hieroglifa fogalma nem sajátosan festészeti kifejezés, mégis fontosnak tartjuk megemlíteni, mert jól szemlélteti, hogy Diderot művészetfelfogása az egyes művészeti ágak vonatkozásában is eltérő lehet: míg a kritikus a költészet esetében nagyra értékeli a befogadó képzelőerejét, addig a festészetben igyekszik ezt a területet korlátok közé szorítani. Különösen igaz ez a portréfestészetre, ahol Diderot mindenekelőtt a pontos hasonlóságot követeli meg a festőktől.³⁵⁰

Az 1767-es *Szalomban* így fogalmazza meg ezt az elvárását: „Egyet kell értenie tehát azzal, hogy a különbség a portréfestő és Ön között, zseniális festő, lényegében abban áll, hogy

³⁴⁶ „[Dans l’art] il y a toujours un peu de mensonge, et que ce mensonge dont la limite n’est et ne sera jamais déterminée, laisse à l’art la liberté d’un écart approuvé par les uns et proscrit par d’autres.” Denis DIDEROT, *Salon III. Ruines et paysages Salon de 1767*, Paris, Hermann, 1995, 284. o.

³⁴⁷ „... on a attaché plusieurs idées à une seule expression.” Denis DIDEROT, *Lettre sur les sourds et muets*, in *Œuvres*, IV. kötet, i. m., 28. o (Ford. SZÉKESI Dóra, in „Minden átalakul és elmúlik”. *Emberkép Diderot természetfilozófiájában*, Budapest, Ráció Kiadó, 2016, 38. o.)

³⁴⁸ „C’est la chose même que la peinture montre ; les expressions du musicien et du poète n’en sont que des hiéroglyphes.” DIDEROT, *Lettre sur les sourds et muets*, i. m., 46. o.

³⁴⁹ SZÉKESI, i. m., 39. o.

³⁵⁰ Diderot hieroglifa-elméletéről lásd bővebben: SZABOLCS Enikő, *A romok poétikájától a romok esztétikájáig. A romszemlélet változásai a 18. század második felétől az 1820-as évekig*, Doktori értekezés, Szeged, 2020, 13-17. o.

a portréfestő hűen adja a vissza a természetet [...]”.³⁵¹ Ez a kijelentés egy festővel folytatott beszélgetés lezárása, aki egy portré megfestésekor elképzei a legszebb nőket, akiket valaha látott, majd kiválasztja e nők legszebb testrészeit, és ideális nőalakot alkot belőlük, amelyet aztán a festményén ábrázol. Diderot azonban kifogásolja ezt a módszert, azaz a modell idealizálását. Ez a véleménye szembe megy az akadémiai felfogással, ez az intézmény ugyanis a modell megszépítését szorgalmazza a tanítványok körében. Eszerint a növendékeknek helyre kell hozniuk a természet „tökéletlen” formáit: „A festőtanoncnak össze kell gyúrnia azt a modellt, aki a szeme előtt van, azokkal, akiket korábban tanulmányozott, és az eredmény csupán a természet megszépített meghamisítása lesz, nem pedig maga a természet”³⁵² – írja Ana Fernandes, amikor Diderot esztétikai nézeteit összehasonlítja az utánzással kapcsolatos akadémiai doktrínákkal. Hangsúlyozza továbbá, hogy az emberábrázolás során „Diderot nem csak valamely alak ábrázolásakor, hanem a képalak attitűdjének megjelenítésekor is megköveteli az igazságot.”³⁵³ Felvetődik a kérdés, hogy a pontos ábrázoláson túl a kritikus mit tart lényegesnek az arcképeken, valamint az is, hogy mit ért testtartáson vagy attitűdön?

Kérdéseink megválaszolásához Diderot művészetkritikai írásai közül vizsgáljuk meg azokat, ahol a portréfestészetéről ír. Vizsgálódásainkat egy olyan kritikai írással kezdjük, amelyben a filozófus egy, saját magáról készített portréről elmélkedik. Fontos hangsúlyozni, hogy Diderot művészetkritikai írásai mindvégig szubjektív hangvételűek, aminek többek között az az oka, hogy ennek az irodalmi műfajnak a korszakban nincsenek meghatározott szabályai.

Louis-Michel Vanloo – Carle Vanloo festőművész unokaöccse – az 1767-es Szalonon bemutat egy Denis Diderot-t ábrázoló portrét (17. illusztráció). Az ifjabb Vanloo ebben a korban elismert festőművész, a *Szalonok* szerzői rendszerint méltató kritikákkal szólnak műveiről. A festő által kiállított vásznokról általában Diderot is pozitívan nyilatkozik, dicséri a modellek aprólékos, hű bemutatását, a művész színhasználatát és az ábrázolás természetességét.³⁵⁴ Ezzel ellentétben – amint látni fogjuk – a kritikus szóban forgó

³⁵¹ „Convenez donc que la différence du portraitiste et de vous, homme de génie, consiste essentiellement, en ce que le portraitiste rend fidèlement la nature comme elle est [...]”. Denis DIDEROT, *Salon III. Ruines et paysages*, i. m., 68. o.

³⁵² „L’élève doit conjuguer le modèle qu’il a sous les yeux avec les modèles qu’il a étudiés et le résultat ne sera qu’une contre-façon embellie de la nature et non la nature elle-même” Ana FERNANDES, „Les Salons de Diderot: une chronique de la création artistique”, *Carnets* [online], *Revue Électronique d’études Françaises*, deuxième série, URL : <http://journals.openedition.org/carnets/1295>, Megtekintés dátuma: 2021-06-30

³⁵³ „Diderot exige non seulement la vérité dans l’art de peindre un personnage mais encore dans la façon de rendre son attitude.” Uo.

³⁵⁴ „C’est la nature et la vérité même.” („Ez maga a természet és az igazság.”) – így ír a kritikus Choiseul bíboros

festményről megfogalmazott észrevételei azt a hatást keltik, mintha nem is ugyanarról a festőről lenne szó, pedig ugyanabban a Louis-Michel Vanloo-nak szentelt, több oldalas *Szalon*-részletben szerepelnek. Diderot portréját a művész ajándéknak szánja az író számára, hiszen szoros barátságot ápolnak egymással. A festmény intim helyzetben ábrázolja a filozófust: fedetlen fővel mutatja, annak ellenére, hogy akkoriban az ötvennégy éves író általában parókat viselt, amint azt kommentárjában meg is jegyzi.³⁵⁵ A kép az író munká közben, dolgozószobájában jeleníti meg, és az összes, íráshoz szükséges eszköz megtalálható körülötte: toll, tintatartó, teleírt és üres papírlapok. A leírás során Diderot végig humorral beszél saját portréjáról. Úgy véli, a Vanloo által festett arckép alig hasonlít rá, valamint az is sokat elárul a festményről alkotott véleményéről, hogy egyes szám harmadik személyben beszél saját magáról:

Szemből láthatjuk. A feje csupasz. Ősz fejbúbja a negédségével azt a benyomást kelti, mintha egy idősödő kacér hölgy volna, aki még mindig tetszelegni akar. Testtartása egy államtitkáré, nem pedig egy filozófusé. Az első pillanat hamissága meghatározta az összes többit. [...] De mit fognak szólni az unokáim, mikor összevetik szomorú írásaimat ezzel a kedveskedő, nőies, öreg kokettal? Gyermekeim, figyelmeztetek titeket, hogy ez nem én vagyok. Egy napon száz különböző ábrázatom volt, azoktól a dolgoktól függően, amelyek hatással voltak rám. Voltam derűs, szomorú, álmodozó, gyengéd, erőszakos, szenvedélyes, lelkes. De soha nem voltam olyan, mint ahogy itt láttok engem.³⁵⁶

Diderot nyilvánvalóan nem elégedett saját portréjával, megannyi okot felsorol, amiért nem tetszik neki a festmény: szinte minden részletében talál kivetnivalót, kritizálja a fej, a szem, a száj, sőt még a ruházat kivitelezését is. Ezen kívül úgy véli, a kép túl fiatalnak ábrázolja. Hibáztatja továbbá Madame Vanloo-t is, aki a kép megalkotása közben jelen volt és végig fecsegett. A kritikus megvetéssel beszél róla, úgy gondolja, hogy emiatt az „ostoba nő” miatt, aki elterelte a figyelmét, lett az ő arcképének is valószerűtlen kinézete.³⁵⁷ Azt is kritizálja, hogy mosolygósan ábrázolja a kép, ennek okát az *Értekezés a festőművészetről* című írásában fejti ki részletesebben. A filozófus szerint ugyanis a mosolygós portréból hiányzik a

Vanloo által készített portréjáról. „C'est le maître des dieux. („[A festő] az istenek mestere”) – jegyzi meg Vanloo *A Szobrászat* című alkotásáról.” DIDEROT, *Salon III. Ruines et paysages*, i. m., 79-80. o.

³⁵⁵ DIDEROT, *Salon III. Ruines et paysages*, i. m., 81. o.

³⁵⁶ „On le voit de face. Il a la tête nue. Son toupet gris avec sa mignardise lui donne l'air d'une vieille coquette qui fait encore l'aimable. La position, d'un secrétaire d'État et non d'un philosophe. La fausseté du premeir moment a influé sur tout le reste. [...] Mais que diront mes petits-enfants, lorsqu'ils viendront à comparer mes tristes ouvrages avec ce mignon, efféminé, vieux coquet-là ? Mes enfants, je vous préviens que ce n'est pas moi. J'avais en une journée cent physionomies diverses, selon la chose dont j'étais affecté. J'étais serain, triste, rêveur, tendre, violent, passionné, enthousiaste. Mais je ne fus jamais tel que vous me voyez là.” Uo., 81-82. o.

³⁵⁷ DIDEROT, *Salon III. Ruines et paysages*, i. m., 81. o. Ld. ehhez: Walter E. REX, „On the Van Loo portrait of Diderot”, in *Ici et ailleurs: le dix-huitième siècle au présent* (Mélanges offerts à Jacques Proust), Tokyo, Le Comité Coordinateur des Mélanges Jacques Proust, 1996, 11-121. o.

fennkölttség és a jellem, sőt még tovább megy, amikor azt állítja, hogy az ilyen kép badarság, hiszen az ember nem nevet állandóan, a mosolygós ábrázolás nem fejez ki tartós állapotot.³⁵⁸

A nevetés mulandó állapot, nem illik a portré műfajához:

Arcképnek lehet szomorú, sötét, melancholikus, derült kifejezése, mert ezek az állapotok állandóak; de nevető arckép nemesség, jellem, sokszor igazság nélkül való, tehát ostobaság. A nevetés átmeneti. Az ember alkalom adtán nevet; de nem nevet foglalkozásánál fogva.³⁵⁹

Ezen a ponton lényegesnek tartjuk megjegyezni, hogy korábban már említett – de kronológiailag Diderot kijelentése után, 1788-ban publikált – enciklopédiájában Watelet ennek épp az ellenkezőjét állítja: szerinte nagyon fontos a mosoly megjelenítése a vásznon. Ifjabb Cochin³⁶⁰ művészetkritikus és rézmetsző véleményét is érdemes idézni, ő a mosolyt csupán a magasabb rangú személyek ábrázolása esetében ítéli el: úgy gondolja, a nevetés és a mosoly nem méltó hozzájuk.³⁶¹ E véleményekből is láthatjuk, hogy festészetelméleti kérdésekben nincs összhang az egyes teoretikusok között, a korszakra e tekintetben bizonytalanság és határozatlanság jellemző. Saját portréja leírásának vége felé Diderot összehasonlítja – ugyancsak humorosan – a Vanloo-féle festményt egy másik, szintén őt ábrázoló portréval: „Soha, senki nem ábrázolt még olyan jól, mint egy Garand nevű szegény ördög: úgy ragadott meg, mint ahogy történni szokott egy bolonddal, aki véletlenül tesz egy találó megjegyzést. Aki a Garand által készített portrémat látja, engem lát. [...] [h]alhatatlanná tesz engem.”³⁶² (18. illusztráció). Diderot továbbá üdvözli azt a tényt, hogy otthoni öltözetben ábrázolja a festmény, mely – Jeanette Geffriaud Rosso szerint – a szabadságot szimbolizálja a filozófus számára. Nem szereti a díszes, kényelmetlen öltözékeket, a korban divatos a parókát sem szíveli, erre vonatkozó gondolatait levelezéseiben ki is fejt. Ebből kiderül, hogy otthoni viseletben, kényelmesen érzi magát legjobban, ekkor tud igazán szabadon alkotni és a gondolataiban elmélyülni. A szabadság érzésének tükröződése még inkább tetszetőssé, személyessé teszi számára a képet.³⁶³ Azonban a kritikus hiába kedveli Vanloo-t, hiányolja „az igazságot” az említett festményről.³⁶⁴ Ebből azt a

³⁵⁸ WALL, i. m., 98. o.

³⁵⁹ DIDEROT, *Értekezés a festőművészetről*, i. m., 181. o.

³⁶⁰ Charles-Nicolas Cochint (1715-1790), mivel szintén rézmetsző apjával megegyező keresztnévet viselt, ifjabb Cochin névvel különböztetjük meg.

³⁶¹ SCHIEDER, i. m., 51. o.

³⁶² „Je n'ai jamais été bien fait que par un pauvre diable appelé Garant, qui m'attrapa, comme il arrive à un sot qui dit un bon mot. Celui qui voit mon portrait par Garant, me voit. [...] [il] m'immortalise.” DIDEROT, *Salon III. Ruines et paysages*, i. m., 83. o. A szóban forgó portré elveszett, csak metszet formájában maradt fenn.

³⁶³ Jeannette GEFFRIAUD ROSSO, *Diderot et le portrait*, Pisa, Goliardica, 1998, 18. o.

³⁶⁴ „J'aime Michel; mais j'aime encore mieux la vérité.” SCHIEDER, i. m., 81. o.

következtetést vonja le, hogy Vanloo-nak sokkal nehezebb feladat volt megfesteni az ő portróját, mint gondolta volna.³⁶⁵

Ezek után felvetődik a kérdés: mitől lesz Diderot számára jó egy portré? A Garand által készített arckép miért ejtette ámulatba? Szintén az 1767-es *Szalonban* Vanloo egy másik, Choiseul herceget bemutató portréjáról³⁶⁶ így nyilatkozik a kritikus: „Ez maga a természet és az igazság.”³⁶⁷ Annak ellenére, hogy időnként élesen kritizálja a festőt, összeségében úgy véli, hogy „Michel Vanloo valóban művész.”³⁶⁸

Egyebek között Roges de Piles hatására Diderot a valóság aprólékos tanulmányozását követeli meg a festőktől, s ellenzi az akadémiai doktrínák és szabályok szolgálai követését.³⁶⁹ A portréfestészetben mindkét teoretikus a hű utánzás mellett érvel, és abban is egyetértenek, hogy a szín ad életet az alkotásnak, a rajz viszont a formák pontos megragadását, így a pontos hasonlóságot segíti elő. A korabeli művészetteoretikusokkal ellentétben Diderot közvetlen módon nem veti össze a történeti festészettel a portré műfaját. Láttuk, hogy az elméletírók számára a hierarchia csúcsán lévő alkotások a mérvadók, többek között Watelet is úgy vélte, hogy csak a történeti festők képesek jó portrékat készíteni.

Érdeemes megjegyezni, hogy mind Watelet-t, mind Diderot-t ámulatba ejtik Van Dyck portréi, de más módon indokolják meg csodálatukat. Watelet szerint Van Dyck azért készített jó arcképeket, mert amúgy is elismert történeti festő volt hazájában, ezért a portréfestészet sem okozott neki különösebb nehézséget. Diderot azonban az egyszerűséget, a természet hű ábrázolását és a szépséget emeli ki Van Dyck portréin.³⁷⁰ Álláspontja szerint a portréfestészet egészen más fajta tehetséget kíván meg, mint a történeti festészet. Bírálja az Akadémia által megkövetelt hosszú, műtermi tanulási folyamatot, azt, hogy a festőtanoncoknak hetente háromszor is a természetellenesen beállított testtartások ábrázolását kell gyakorolniuk, ahelyett, hogy a valós életből merítenék, az utca emberéről mintáznák modelljeiket, s ezáltal egyfajta rutint szereznének és kialakítanák saját, egyedi stílusukat.³⁷¹ Az arckép elkészítésénél

³⁶⁵ Uo., 83.o.

³⁶⁶ Louis Michel Vanloo, *Étienne-François, Choiseul hercege portréja*, [Portrait d'Étienne-François, Duc de Choiseul], 1763, Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

³⁶⁷ „C'est la nature et la vérité même.” DIDEROT, *Salon III. Ruines et paysages*, i. m., 80. o.

³⁶⁸ „Michel Vanloo est vraiment un artiste.” Uo., 86. o.

³⁶⁹ MAY, i. m., 553. o.

³⁷⁰ DIDEROT, *Salon III. Ruines et paysages*, i. m., 430. o.

³⁷¹ „Keressétek föl a nyilvános jeleneteket; figyeljétek meg az embereket az utcán, a kertben, a piacon, a házban, s akkor lesznek igazi fogalmaitok az emberek valóságos cselekedeteiről az életben.” DIDEROT, *Értekezés a festőművészetről*, i. m., 141. o.

Diderot mindenekelőtt a valóság-hű ábrázolást követeli meg a festőktől.³⁷² Ehhez az is hozzátartozik, hogy a modell ruházatának megjelenítésére is oda kell figyelniük. A kritikus bírálja például azt a festőt, aki elkészítette saját apja portróját, de nem az általában viselt munkaruhájában, hanem vasárnapi öltözetben ábrázolta.³⁷³ A túl díszes drapériák vászonra vitelét is elítéli. Nehéz feladatnak tartja az arc hű ábrázolását, ami pedig a portré legfontosabb alkotóeleme: „[t]ulajdonképp különösen az arcon látszik az élet, a jellem és az kifejezés.”³⁷⁴ Hozzáteszi, hogy a tekintet megfelelő visszaadásával érhető el, hogy a művész a modell lelkét is megjelenítse a vászon. A kompozíció egységének megteremtése szintén a portrék nélkülözhetetlen eleme: a testrészek és az arc ábrázolása mellett az egyéb képelemek összhangjára is figyelnie kell a festőnek.³⁷⁵

A Johann Georg Wille³⁷⁶ (19. illusztráció) német rézmetszőt ábrázoló, Greuze által készített portréről írt kritikáját ezekkel a méltató szavakkal kezdi Diderot: „Nagyon szép portré. [...] Mennyire szép a rajz! Milyen merész az ecsetkezelés! Micsoda valóság-hű és változatos árnyalatok! [...] Miután láttuk ezt a Wille-t, hátat fordítunk az összes többi portrénak [...]”³⁷⁷ Diderot-t elkápráztatja ez a festmény, de Greuze nem minden portréjáról van hasonlóan kedvező véleménnyel: a festő Watelet-ről készített arcképéről röviden nyilatkozik, s azt is megvetéssel teszi.³⁷⁸ Véleménye ugyanakkor azt is tükrözi, hogy nem kedveli a kép modelljét: „Fakó; önelégültnek tűnik, mogorva. Épp ilyen az ábrázolt férfi; fordítsák meg a festményt.”³⁷⁹ A festő saját, állapotos feleségét ábrázoló alkotását e szavakkal méltatja a kritikus: „Esküszöm, ez a portré egy remekmű [...] vegyék görcsö alá, és magát a természetet fogják látni.”³⁸⁰ E kritika kapcsán Geneviève Cammagre és Michel Gaillard

³⁷² Diderot gyakran hasonlítja a francia portréfestőket – és általában a festőket – a németalföldi és holland művészekhez. Követendő példának tartja az általuk bemutatott természetességet, a harmóniát és az eleganciát. Képleírásai során legtöbbször Van Dyck, Rembrandt és Rubens nevét idézi. ROSSO, *Diderot et le portrait*, i. m., 144-145. o.

³⁷³ DIDEROT, *Értekezés a festőművészetről*, i. m., 157. o.

³⁷⁴ „En effet, c'est sur le visage que réside spécialement la vie, le caractère et la physionomie.” DIDEROT, *Salons IV. Héros et martyrs. Salon de 1769, 1771, 1775, 1781, Pensées détachées sur la peinture*, Paris, Hermann, 1995, 448. o.

³⁷⁵ GEFRIAUD-ROSSO, „Diderot et l'art du portrait”, i. m., 35-46. o.

³⁷⁶ Jean-Baptiste Greuze, *Georges Wille rézmetsző portréja* [Portrait du graveur Georges Wille], 1763, Párizs, Musée Jacquemart-André.

³⁷⁷ „Très beau portrait. [...] Que le dessin est beau! Que la touche est fière! Quelles vérités et variétés de tons! [...] Quand on a vu ce Wille, on tourne le dos aux portraits des autres [...]” DIDEROT, *Salon de 1765*, i. m., 192-193. o.

³⁷⁸ Jean-Baptiste Greuze, *Claude Henri Watelet portréja* [Portrait de Claude Henri Watelet], 1765, Párizs, Louvre.

³⁷⁹ „Il est terne; il a l'air d'être imbu, il est maussade. C'est l'homme; retournez la toile.” DIDEROT, *Salon de 1765*, i. m., 189. o.

³⁸⁰ „Je jure que ce portrait est un chef-d'œuvre [...] regardez-le avec une lunette, et vous verrez la nature même.”

hangsúlyozza, hogy Diderot csodálata – bár a kritikus szerint a természet „nem csinál inkorrekt dolgot”³⁸¹ – nem csupán esztétikai, hanem egyszersmind etikai jellegű is: Madame Greuze-ből jellem sugárzik, állapotát méltóságnak érzi, amit a kép kiválóan visszaad. Kiemelik továbbá, hogy Diderot számára a szép – és a szépség – nem mindig azt jelenti, mint amit esetleg a mai olvasó gondol e fogalmakról. A „szép” szó a festmény kifogástalan kidolgozása mellett az ábrázolt téma méltóságára is utalhat. Ráadásul, ha összevetjük a filozófus által szépnek ítélt portrékat a róluk szóló kritikákkal, láthatjuk, hogy a hasonlóság szempontja – és a néha kegyetlen igazság – mindig felülkerekedik a modell idealizált képén.³⁸²

E vizsgálódások alapján a fentebb feltett kérdéseinkre válaszolva kijelenthetjük, hogy míg az idézett művészetteoretikusok szemében a portré műfaja által megkövetelt legfőbb kritérium általában a modell és az őt ábrázoló festmény közötti pontos hasonlóság, addig Diderot esetében ehhez a feltételhez a jellem, a lélek megjelenítése is hozzáadódik. A filozófus az embert ábrázoló alkotásokon – és ez különösen igaz a portrékra – a testi azonosság mellett a lelki egyezést is elvárja.³⁸³

Diderot formabontó gondolataival összhangban van Eugène Delacroix 1863-ban papírra vetett, a portréről szóló eszmefuttatása. A *Szalonok* megírása után majd száz évvel később a romantikus művész Diderot-hoz hasonlóan vélekedik erről a festészeti műfajról. Véleményét azonban – elődjével ellentétben – különösebb kifejtés nélkül, tömondatokban fogalmazza meg. Az idealizációt elveti, sőt szóra sem méltatja, sokkal inkább a pontos hasonlóság mellett érvel. Kiemeli az egyszerűség fontosságát, amit Diderot is sokat emleget a portréval kapcsolatos írásaiban:

A portré legfőbb vonzóereje az egyszerűség. Nem beszélek most azokról a portrékról, melyeken a festő egy sohasem látott ember vonásait idealizálja a rendelkezésre álló képek nyomán. Az igazi portrék azok, melyeket kortársainkról készítünk. A vásznon éppen olyannak akarjuk látni az embert, amilyenek az életben látni szoktuk, még akkor is, ha valami előkelő személyiségről van szó; sőt a kép tökéletes hűsége ebben az esetben még nagyobb vonzóerővel bír.³⁸⁴

DIDEROT, *Essais sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, i. m., 240. o. A szóban forgó festmény nem maradt fenn.

³⁸¹ DIDEROT, *Értekezés a festőművészetről*, i. m., 137. o.

³⁸² Geneviève CAMMAGARE és Michel GAILLIARD, „Explication de texte”, in CAMMAGARE és TALON-HUGON, i. m., 123-135. o.

³⁸³ Dominique PETY, *Les Goncourt et la collection: De l'objet d'art à l'art de décrire*, Genève, Droz, 2003, 335. o.

³⁸⁴ Eugène DELACROIX, *Delacroix naplója*, ford. Bárdos Artúr, Budapest, Officina Kiadó, 1944, 95. o.

A romantikus festő elmélkedése jól mutatja a portréval kapcsolatos eszmefuttatások XIX. századi kimenetelét. Míg a XVII. században leginkább az idealizáció volt hangsúlyos, addig a XVIII. században – többek között a történelmi és mitologikus képek hatására – a hasonlóság mellett a teoretikusok valamilyen megfogalmazhatatlan többletet: a jellem, a lélek ábrázolását kérték számon a portrékon, úgy vélték, az arckép ettől válik egyedivé és személyessé. A század végére azonban megváltozott a portréfestészet gyakorlata, ekkor már csupán a művészetteoretikusok igényelték a modell és a megfestett kép közti pontos hasonlóság, azaz a mimézis szó szerinti jelenlétét a vásznan. Mivel ekkorra az Akadémia is veszít befolyásából, így az általa megkövetelt érzelmek jelenléte sem lesz többé kötelező érvényű. Egyebek között ez vezet ahhoz a XIX. század közepén uralkodó felfogáshoz, amelyet Delacroix idézett sorai is tükröznek. A társadalmon belül bekövetkező változások a portrékon is éreztetik hatásukat. A barokk korszakra jellemző fényűzés helyett – ugyanúgy, mint az életképeknél – az arcképek esetében is az egyedi jegyek kihangsúlyozása, a meghittség és a természetesség lesz a mérvadó. A festő és a portréhoz modellt álló személy viszonya is megváltozik ekkor: míg korábban a művésznek követnie kellett a modell utasításait (aki gyakran maga a megrendelő volt), addig a század közepétől a művész igyekszik meg is ismerni arcképének modelljét, hogy valóságosabb módon tudja megjeleníteni személyiségét.³⁸⁵

4.3. Chardin önarcképei

A portré műfaján belül több alkategória is megkülönböztethető, ezek közül az önarcképre, és azon belül is Chardin egyedi stílusú alkotásaira térünk ki részletesebben. Mivel a festőnek bemutattuk néhány életképét, hasznos következtetésekre juthatunk, ha ugyanannak a művésznek más műfajban alkotott vásznait, jelen esetben az önarcképeit is megvizsgáljuk közelebbről.

Jean Siméon Chardin mint csendéletfestő vált híressé és elismertté a korszakban, majd zsánerképei is pozitív kritikákat kaptak. Idős korában, hetvenévesen kezdett el pasztell technikával arcképeket festeni. Bár 1760-ban modellt állt Maurice Quentin de La Tournak, aki pasztell portrét készített róla, maga Chardin korábban nem fordult ehhez a technikához. A pasztellképek festésének egyik oka a művész egyre romló látása volt: az olajfestékkel ellentétben a pasztell, amelyet külön kötőanyag nélkül tudott alkalmazni, nem bántotta szemét. 1770-től haláláig három önarcképet készített. Az első kettőről biztos adatok maradtak

³⁸⁵ SCHIEDER, i. m., 55. o.

fenn: az egyiket az 1771-es, a másikat az 1775-ös Szalonon állították ki. A harmadikról csak a korabeli feljegyzések alapján feltételezhető, hogy halála évében, 1779-ben készítette a művész, erre nem írta rá nevét és a dátumot sem.³⁸⁶ Ez az önarckép valószínűleg egyike lehetett azoknak az alkotásoknak, amelyeket halála előtt pár héttel, „arcok után készített pasztell tanulmányok” címmel küldött be a Szalonra.³⁸⁷

Nagy csodálója, Diderot az 1771-es Szalonban a festő pasztell portréiról röviden, de dicsérő szavakkal ír: „Mindig ugyanaz a biztos és könnyű kéz és ugyanaz a szem, amely hozzászokott ahhoz, hogy a természetet lássa, de úgy, hogy feltárja varázslatos jelenségeit.”³⁸⁸ A kritikus külön nem elemzi a festő portréit, csupán korábbi műveihez hasonlítja őket, és általánosságban Chardin életművéről nyilatkozik elismerően. Némileg meglepő módon nem méltatja azonban a művész új alkotásait négy évvel később, a Saint-Quentinnel folytatott, párbeszédese formában írt 1775-ös Szalonban, ahol csupán az alábbi rövid megjegyzést fűzi a festő portréihoz: „Saint-Quentin: [...] Általában véve jobban kedvelem a zsánerképeit. Diderot: Miért halad tovább olyan hamar?”³⁸⁹ A kritikus értetlenül áll Chardin szokatlan művei előtt, észrevételeit meglepődöttség és szűkszavúság jellemzi. A festő csendéleteit azonban általában elismerő szavakkal illeti, annak ellenére, hogy élettelen dolgokat ábrázolnak. Éppen azt dicséri bennük Diderot, hogy – a test és a hús tökéletes utánzásával – Chardin az élettelen dolgokat is képes élettel megtölteni.³⁹⁰ Ezért is meglepő, hogy a festő portréiról, amelyek pedig élő alakokat jelenítenek meg, visszafogottan nyilatkozik.

A továbbiakban – az alkotások részletes elemzéseitől eltekintve – arra a kérdésre keressük a választ, hogy az említett egészségügyi problémákon túl, amelyek magyarázatot adhatnak a Chardin által alkalmazott új technika alkalmazására, mi készíthette arra a festőt, hogy élete alkonyán portrékat és önarcképeket készítsen?

Említettük, hogy arcképei megfestésekor a művész már előrehaladott korban volt. Annak ellenére, hogy azok a műfajok, amelyekben alkotott: a csendélet és zsánerkép az akadémiai hierarchia szerint alantásnak számítottak, elismert festő volt. A kis műfajok terén elért, az Akadémia által is elismert sikere egyedülállóan tekinthető a korszakban. Talán

³⁸⁶ Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Autoportrait aux béscicles* [Szemüveges önarckép], 1771, Párizs, Louvre; *Autoportrait à l'abat-jour et aux lunettes* [Önarckép fejkendővel és szemüvegben], 1775, Párizs, Louvre; *Autoportrait au chevalet* [Önarckép festőállvánnyal], 1779, Párizs, Louvre.

³⁸⁷ Ewa LAJER-BURCHART, *The painter's touch*, Princeton, Princeton University Press, 2018, 165. o.

³⁸⁸ „C'est toujours la même main sûre et libre et les mêmes yeux accoutumés à voir la nature, mais à la bien voir et à démêler la magie de ses effets”. DIDEROT, *Héros et martyrs*, i. m., 156. o.

³⁸⁹ „Saint-Quentin : [...] En général, j'aime mieux ses tableaux de genre. Diderot : Pourquoi passez-vous si vite?” DIDEROT, *Héros et martyrs*, i. m., 271. o.

³⁹⁰ GEFRIAUD-ROSSO, i. m., 43. o.

ennek is tulajdonítható, hogy Chardin ki akarta magát próbálni egy rangosabb festészeti műfajban: be akarta bizonyítani a közönségnek sokoldalú tehetségét. De más jellegű okok is szerepet játszhattak témaválasztásában. 1770-ben halt meg a király első festője, François Boucher. Helyét egy konzervatívabb művész, Jean-Baptiste Marie Pierre vette át, akit Diderot nem különösebben kedvelt. Chardin önarcképe az udvari festő személyének megválasztására adott gúnyos válaszként is értelmezhető. 1771-ben készült önarcképén (20. illusztráció) ugyanis nem kevés öniróniával ábrázolja saját magát: otthoni öltözetben, fején sállal, szemüvege mögül halvány, kissé megvető mosollyal az arcán nézi közönségét. Mintha dacolna az udvari normákkal és szabályokkal. A tíz évvel korábbi, La Tour által festett portréja szinte teljes egészében eltér ettől az ábrázolásmódtól: díszes ruhában, parókában és kedves mosollyal mutatja Chardint. Az önarcképet vizsgálva feltételezhető, hogy a művész tükröt nézve festette meg magát, s önarcképei festésének az volt az egyik fő oka, hogy az arcot, a saját arcát tanulmányozza. A tükör ironikus értelemben is felfogható: úgy tűnhet, mintha a festő tükröt tartana a korabeli művészeti élet elé, kinevetné az udvari festőket és gúnyolódna rajtuk, pedig ő visel neveltséges öltözeteket. Arckifejezése is olyan gondolatokat ébreszthet a nézőben, mintha megvetné azokat, akik csodálkozva nézik az ő arcképét és azon tűnődnek, hogy Chardin korábban nem alkotott ehhez hasonló művet.³⁹¹

Carle Van Loo majd húsz évvel Chardin elemzett önarcképének megfestése előtt, 1753-ban szintén elkészítette saját arcképét, azonban – a közönséget megosztó módon – a Szalonon ezt a portrét a történelmi és mitológiai témájú képei között helyeztette el.³⁹² Van Loo is üzeni kívánt a közönségnek: tudatni akarta velük felsőbbrendűségét és kimagasló tehetségét. La Font de Saint-Yenne bírálja, hogy a festő díszes ruhában és büszke magatartással ábrázolja önmagát, véleménye szerint ez a hivalkodás nem illik a hivatásához. Vele ellentétben Marc-Antoine Laugier művészetkritikus dicséri ezt az alkotást: „Carle-Vanloo úr saját magáról készített portréja teljes mértékben megfelel elvárásaimnak”.³⁹³ A festők által bemutatott önarcképek nonverbális formában, egyértelműen kívántak üzeni a

³⁹¹ Suzanne Folds McCULLAGH, Pierre ROSENBERG, „»The Supreme Triumph of the Old Painter«: Chardin's Final Work in Pastel”, *Art Institute of Chicago Museum Studies*, vol. 12, n° 1, 1985, 47-59. o. URL : www.jstor.org/stable/4108789 Megtekintés dátuma : 2021-05-25.

³⁹² A festmény elveszett.

³⁹³ „Ce qui a satisfait pleinement mes désirs, c'est le portrait de M. Carle-Vanloo fait par lui-même.” Idézi: Marlen SCHNEIDER, „»Vous avez fait de moi un chef-d'œuvre« : le portrait et sa présentation publique aux Salons de l'Académie royale”, in Isabelle PICHET, *Le Salon de L'Académie royale de peinture et sculpture. Archéologie d'une institution*, Paris, Hermann, 2014, 164. o.

közönségnek, alkotóik azt sugallták: ők is méltók arra, hogy a többi ábrázolt, rangos személy köreiben foglaljanak helyet.³⁹⁴

Chardinhez visszatérve: annak ellenére, hogy az Akadémia tagja volt, sőt ezen intézmény kincstárnoki tisztségét is betöltötte, nem ábrázolta magát díszes öltözetben. Barátja, Charles-Nicolas Cochin bírálja azokat a festőket, akik magukról vagy más művészekről olyan arcképeket készítenek, amelyek nem a valóságot tükrözik, és például lovagi ruhában, parókában, a festőművészetre utaló kellékek nélküli vannak jelen a vásznon.³⁹⁵ Garas Klára is kiemeli Chardin alkotásainak egyediségét:

A rizsporos parókás, előkelő udvari portrékkal szembeállítva Chardin *Önarcképe* a plebejus polgár, a felvilágosodás gondolkodó, érző emberének halhatatlan művészi megtestesülése. [...] legfőbb szépsége e késői Chardin-portréknak a lélekrajz finomságában, a jellemzés biztonságában, a beszédes tekintetek sugárzó elevenségében rejlik.³⁹⁶

Az akadémiai portréfestők feladatköréhez tartozott, hogy az intézmény két, professzori tisztséget betöltő művészeről készítsenek arcképet, ezáltal is halhatatlanná téve nevüket. Ezek a portrék azonban az idők folyamán egyre ünnepélyesebbé váltak, a festőket egyre díszesebb és fennköltebb pozícióban ábrázolták. Önarcképeivel Chardin valószínűleg ezeket az akadémiai szokásokat is szerette volna megingatni, és az alkotói szabadság elvét hirdetni. Utolsó, 1779-ben készült önarcképe – a korábbiakkal összevetve – sokkal fáradtabb, idősebb festőt ábrázol, akin a magánéleti gondok is éreztetik hatásukat, ekkor ugyanis anyagi gondok lépnek fel a festő életében: el kellett adniuk párizsi otthonukat.³⁹⁷

Chardin portréi és önarcképei napjainkban mindenképp a Louvre – és általában a francia festészet – ikonikus darabjainak számítanak. Jól tükrözik Roger de Piles és Diderot portréről alkotott felfogását, miszerint az arcképeknek a mindenféle idealizációtól mentes valóságot kell hűen bemutatniuk. A királyt és az előkelőségeket ábrázoló portrékra azonban nem ez volt jellemző, hanem – a modell magas társadalmi rangjánál fogva – az idealizálás, amelyet a következő fejezetben tárgyalunk.

³⁹⁴ Uo., 164-165. o.

³⁹⁵ Ez a gondolat egybecseng azzal, amelyet Diderot *Értekezés a festőművészetről* című írása kapcsán már idéztünk. Vö. DIDEROT, *Értekezés a festőművészetről*, i. m., 137. o.

³⁹⁶ GARAS, i. m., 28. o. Marcel Proustot is megihlette ez a kép: a huszonnégy éves író 1895-ben írt, „Chardin és Rembrandt” című, befejezetlen esszéjében elemzi Chardin önarcképét.

³⁹⁷ Claudia DENK, „Chardin n'est pas un peintre d'histoire mais c'est un grand homme”, in *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, szerk. Thomas W. Gaethgens, Christian Michel, Daniel Rabreau, Martin Schieder, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, 279-297. o.

4.4. A királyt és családját ábrázoló portrék és helyük a kiállításokon

4.4.1. Fenséges portrék

Miután bemutattuk a korabeli teoretikusok főbb gondolatait a portréről mint festészeti műfajról általában, s ezeket festészeti példákkal támasztottuk alá, valamint Chardin önarcképeit is elemeztük, érdemesnek tartjuk a királyt ábrázoló portrékra is kitérni. Az uralkodót megjelenítő vásznak vizsgálatának az a fő oka, hogy bár ezek a képek kis műfajhoz tartoznak, a XVIII. században mégis elismertek voltak. A királyi portrékra jellemző sajátosságok bemutatása során arra a kérdésre keresünk választ, hogy a mimézis elve, azaz a modell és a festmény közötti hasonlóság ekkor mennyire van érvényben? A mindenképp felett álló uralkodó esetében a megszépítés vagy a hű ábrázolásmód a meghatározó elv?

A következőkben röviden, a teljesség igénye nélkül a Napkirályt és a XVIII. századi uralkodókat bemutató portrék kapcsán a témánk szempontjából lényegesnek ítélt sajátosságokat ismertetjük. A XIV. Lajos francia királyról (1643-1715) készült portrék említése elengedhetetlen, hiszen kiemelkedően hosszú uralkodása idején a Napkirály arcképe Franciaország szerte jól ismert volt. A királyról készült rendkívül sok portré részletes elemzését figyelmen kívül hagyva csupán e fenséges arcképek főbb jellemvonásait emeljük ki: a közembereket bemutató portrékkal összehasonlítva, művészetelméleti szempontból vizsgáljuk meg, miként ábrázolták a korabeli festők a királyt.³⁹⁸

Az uralkodó arcképe bejárta egész Franciaországot: pénzérméken, medálokon, szobrokon keresztül közvetve jelen volt a francia emberek hétköznapi életében. Ezeknek az arcmásoknak épp ez volt a céljuk: az ikonikus reprezentáció révén jelenlétükkel a távoli királyt helyettesítették, s ezáltal mindenkori, teljeskörű hatalmát hirdették. A királyt ábrázoló képekre általában az idealizáció és a dicsőítés jellemző, ez alól kivételt képez a Madame de La Giraudière-ről, a trónörökös dajkájáról készült portré, ahol a nő az ölében tartja a leendő, még csecsemő korban lévő királyt, miután végeztek az etetéssel.³⁹⁹ A kisgyermeket a festő mindenféle idealizációtól mentesen, teljesen hétköznapi gyermekként ábrázolja. Ennek az az oka, hogy ez nem a király, hanem a dajka portréja, amely a nő kivételes helyzetét tárja a néző

³⁹⁸ Jelen téma kidolgozásához leginkább Stanis Perez tanulmányára támaszkodunk. Stanis PEREZ, „Les rides d’Apollon: l’évolution des portraits de Louis XIV”, *Revue d’histoire moderne & contemporaine*, 2003/3 (n°50-3), 62-95. o. DOI: 10.3917/rhmc.503.0062. URL: <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2003-3-page-62.htm>. Megtekintés dátuma: 2021-06-25.

³⁹⁹ Henri és Charles Beaubrun, *XIV. Lajos és dajkája, Longuet de La Giraudière asszony* [Louis XIV et sa nourrice, dame Longuet de La Giraudière], 1638, Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

elé: neki adatott az a dicső feladat, hogy etetheti a leendő uralkodót. A későbbi XIV. Lajost bemutató kisgyermekkorú festmények a trónörököszt királyhoz méltó díszes öltözetben ábrázolják, kissé öregítve is megjelenését, ezekről az alkotásokról hiányzik a gyermeki küllem. Komolynak és méltóságteljesnek mutatják a leendő királyt, azt sugallva, hogy ha trónra lép, tökéletes uralkodó lesz. Az ifjú királyról készült portrékat áthatja személyének felmagasztalása, az őt körülvevő tárgyak is nagyságát hivatottak hirdetni. Sokszor láthatjuk őt nagy méretű képeken: királyi díszben, lovon ülve, harcra készen vagy épp mitologikus személyként ábrázolva.⁴⁰⁰

XIV. Lajos nem csupán egyedülálló hatalmáról volt meggyőződve, hanem arról is, hogy ő a legszebb férfi Franciaországban. Stanis Perez XIV. Lajos arcképeit áttekintő tanulmánya rávilágít arra, hogy az idealizáló portrék alapján nem ismerjük a király valódi külsejét. Feljegyzések maradtak fenn arról, hogy valószínűleg neki is a Habsburgokra jellemző, előreugró álla volt, bár az őt megfestő művészek ezt a jegyet igyekeztek figyelmen kívül hagyni, hogy a királynak tetsző képet alkothassanak. A magas sarkú cipő viselését is ő hozta divatba a férfiak körében, ezzel alacsony termetét próbálta növelni. A sokak által ismert *XIV. Lajos királyi díszben* című portré, melyet Hyacinthe Rigaud készített 1701-ben, a már idősödő, 63 éves uralkodót ábrázolja (21. illusztráció). A nyilvánvaló idealizáló szándék ellenére a király arcán fellelhetők az idős kor jegyei, testtartásán azonban egyáltalán nem látszik életkora. Büszkén viseli a nehéz, liliomdíszes hermelin palástot, és számos tanulmány úgy véli, hogy lábai tánclépésben helyezkednek el, mintha épp csak szünetet tartana a táncos mozdulatsor közepette. A képnek tehát politikai üzenete van: a törvényes és stabil királyi hatalmat festette meg arcképén Rigaud, nem pedig egy hétköznapi, idősödő személyt.⁴⁰¹ A Napkirályt ábrázoló portrékon általában a történelmi festészet által megkövetelt jegyek figyelhetők meg: jelentős történelmi események közepette mutatják az uralkodót. Ugyanakkor az uralkodót ábrázoló egészalakos portrékra jellemző, hogy – a köznapi modellekről készült arcképekkel ellentétben – a XVII. századi udvari kultúra színpadiasságát is jelzik. A király testtartása, ruházata nem csupán az uralkodót hivatott magasztalni, hanem az egész udvar pompáját kívánja szimbolizálni.⁴⁰²

⁴⁰⁰ Damien BRIL, „À la croisée des genres. Louis XIV et le portrait Équestre”, in *Artibus Et Historiae*, 35. kötet, 69. szám, 2014, 213–231.o. URL: www.jstor.org/stable/24595740. Megtekintés dátuma: 2021-06-06.

⁴⁰¹ PEREZ, i. m.

⁴⁰² Hannah WILLIAMS, *Academie Royale: A History in Portraits*, Ashgate, Farnham, 2015, 17-119. o. URL: <https://ebin.pub/academie-royale-a-history-in-portraits-9781409457428-9781138295599.html> Megtekintés dátuma: 2022-09-27

Ugyanez a stílus figyelhető meg a XIV. Lajos dédunokáját, XV. Lajost ábrázoló festményeken is. Louis-Michel Vanloo az 1761-es Szalonon mutatja be a királyt ábrázoló festményét.⁴⁰³ Ez az egész alakos kép hasonló beállításban ábrázolja az uralkodót, mint a Rigaud-féle portré XIV. Lajost: királyi öltözékben, hermelin palástban, szintén lépésre kész lábtartással. Diderot elismerően nyilatkozik az alkotásról: „A király portréja az első kép, amely megállított. Szép, jól megfestett kép, és azt mondják, nagyon hasonlít.”⁴⁰⁴ XIV. Lajos portréival ellentétben, több mint hatvan évvel később – a fényűző környezet és háttér mellett – tehát a valóság-hű ábrázolás még a királyi portrékon is előtérbe kerül.

A királyi családot ábrázoló portrék kapcsán említést kell tennünk Élisabeth Louise Vigée-Le Brun festőnőről, aki XVI. Lajos feleségének, Marie Antoinette-nek volt az egyik legkedveltebb portréfestője. Bár életműve és emlékiratai külön tanulmány tárgyát képezhetnék, disszertációnkban munkássága azon aspektusait emeljük ki, amelyek a korabeli francia művészeti életben, különösen a portréfestészetben bekövetkezett változásokat tükrözik. Vigée-Le Brun 1779-ben készítette az első arcképet az uralkodó házastársáról.⁴⁰⁵ A francia királyné üdvözölte a művésznő alkotását, bizalmas kötelék alakult ki köztük és készségesen állt neki modellt. Marie Antoinette pártfogásának köszönhetően Vigée-Le Brun népszerű festő lett, 1783-ben felvételt nyert a Királyi Akadémiára, ahová a *Jólétet hozó béke*⁴⁰⁶ című történeti képével pályázott, majd a királyné hivatalos portréfestőjévé nevezték ki. A királyi családhoz való közelsége miatt azonban 1789-ben, a forradalom idején elköltözött Franciaországból, és többek között a drezdai és a bécsi udvarban működött.⁴⁰⁷

Vigée-Le Brun nevét azért is említjük meg, mert akadémiai felvételét óriási sikerként könyvelhette el, hiszen e királyi intézménybe nagyon kevés nőt vettek fel, nem kis részben azért, mert nők nem vehettek részt az aktstúdiókon, így aligha gyakorolhatták magukat a korszakban különösen nagyra becsült mitológiai és történelmi témájú festészet műfajában. Az 1648-ban alapított párizsi Királyi Festészeti és Szobrászati Akadémia 1667-ben nyitotta meg kapuit a női művészek előtt is. XIV. Lajos nyilatkozata ellenére, 1706-ban azonban e tekintetben politikai érvénytelenítés lépett életbe, amelynek értelmében megtiltották újabb női

⁴⁰³ Louis Michel Vanloo, XV. Lajos portréja [Portrait de Louis XV], 1765, Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

⁴⁰⁴ „Le premier tableau qui m’ait arrêté est le portrait du roi. Il est beau, bien peint, et on le dit très ressemblant.” DIDEROT, *Essais sur la peinture, Salon de 1759, 1761, 1763*, i. m., 113. o.

⁴⁰⁵ Élisabeth Vigée-Le Brun, *Marie-Antoinette portréja* [Portrait de Marie Antoinette], 1779, Bécs, Kunsthistorisches Museum.

⁴⁰⁶ Élisabeth Vigée-Le Brun, *Jólétet hozó béke* [La Paix ramenant l’Abondance], 1780, Párizs, Louvre.

⁴⁰⁷ Laurent WOLF, „Les beautés flatteuses de Vigée Le Brun”, *Études*, 2015/11, 105-109. o. URL: <https://www.cairn.info/revue-etudes-2015-11-page-105>. Megtekintés dátuma: 2022-09-25

tagok felvételét. Ennek ellenére néhány, kis műfajban alkotó festőnőt tagjai közé fogadott az Akadémia, de egyikük sem volt portré- vagy történeti festő. Ezért is meglepő, hogy Élisabeth Louise Vigée-Le Brun mint portréfestő nyert felvételt az intézménybe, ez a királynő befolyásának köszönhetően történhetett csak meg. Személyével összesen négy főre emelkedett a női tagok száma, ami felháborodást váltott ki a korabeli közvéleményben.⁴⁰⁸ D'Angiviller grófnak, a művészetekért felelős miniszternek és a királyi épületek felügyelőjének szavai hűen tükrözik ezt a véleményt:

Ez a szám (négy) elegendő a tehetség méltánylásához, a nők sohasem járulhatnak hozzá a művészetek fejlődéséhez, a nemükből adódó szemérmesség megakadályozza őket abban, hogy valaha is a természetet tanulmányozzák és az Őfelsége által alapított állami iskolában tanulhassanak.⁴⁰⁹

Nem csupán női mivolta ellenére elért sikerei miatt tekinthetünk Vigée-Le Brun-re újítóként, hanem alkotásai is eltérnek az addig megszokott portréktól. A kreatív, mindig az utolsó divat szerinti ruhaválasztás, valamint a festőnő által kitalált új pózok és gesztusok egyedi ízt vittek a formális, gyakran mitologikus színészetű, idealizált királyi portrék műfajába. Eleinte a rokokó jegyei hangsúlyosak képein, azonban később – a neoklasszicista irányzat hatására – inkább a természetű ábrázolás uralkodik művészetében. Nemcsak a királynőt festette meg, hanem például kollégájáról, Hubert Robert-ről is elismert portrét készített 1788-ban (22. illusztráció). Ezen a képén már nyoma sincs a rokokó modorosságának. Kezdetben Vigée-Le Brun ábrázolásmódjára is jellemző volt a díszes külsőségek megfestése, amit aztán későbbi festményein felvált a modell természetes tartása, kényelmes ruhája. Amint említettük, a királyi portrékat az idealizált környezetben való ábrázolás jellemzi, a művésznő azonban a királynét többször is megfesti gyermekei körében – ilyen például az 1787-es, *Marie Antoinette gyermekeivel* című kép (23. illusztráció) – vagy egyéb hétköznapi tevékenység, például olvasás közben (*Marie Antoinette portréja*⁴¹⁰). Önarcképeit is természetesség hatja át, palettával és ecsettel a kezében egyáltalán nem tűnik mesterkéltnek⁴¹¹. Anyai szerepben, kislányával is gyakran ábrázolja magát, például az *Anyai gyengédség* című festményen (24.

⁴⁰⁸ Catherine R. MONTFORT, „Self-Portraits, Portraits of Self: Adélaïde Labille-Guiard and Elisabeth Vigée Lebrun. Women Artists of the Eighteenth Century”, *Pacific Coast Philology*, vol. 40, n° 1, 2005, 1-18. o. URL: www.jstor.org/stable/25474166. Megtekintés dátuma: 2021-07-15.

⁴⁰⁹ „Ce nombre (quatre) est suffisant pour honorer le talent, les femmes ne pouvant jamais être utiles au progrès des Arts, la décence de leur sexe les empêchant de pouvoir jamais étudier d’après nature et dans l’école publique établie et fondée par votre Majesté.” Pierre de NOLHAC, *Madame Vigée-Le Brun, peintre de la reine Marie-Antoinette 1755-1842*, Paris, Goupil, 1908, 38. o. Idézi: MONTFORT, i. m., 4. o.

⁴¹⁰ Élisabeth Vigée-Le Brun, *Marie Antoinette portréja* [Reine Marie-Antoinette assise, en manteau bleu et robe blanche, tenant un livre à la main], 1787, Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

⁴¹¹ Ld. pl. Élisabeth Vigée-Le Brun, *Önarckép* [Autoportrait], 1782, London, National Gallery.

illusztráció). Ezeken a képein Jean-Baptiste Greuze érzelmes kislányportréinak hatása érződik, ami korántsem meglepő, mert a festőnő ifjúkorában az akkor igen népszerű zsánerfestő tanítványa volt.⁴¹²

4.4.2. A királyi portrék helye a festészeti tárlatokon

Az uralkodót és családját ábrázoló, nyilvános tárlatokon bemutatott festmények a királyi hatalom előtti hódolatot fejezték ki. Ezeket az alkotásokat a XVII. század végétől, a nyilvános kiállítások történetének kezdetén mindig előnyös, központi helyre rakták. Ez a tendencia azonban a XVIII. század közepe felé haladva fokozatosan megváltozott.

Az első akadémiai kiállításokról írt feljegyzések arról tanúskodnak, hogy ezeknek a rendezvényeknek a király dicsőítése volt az elsődleges célja, ezért is kellett az uralkodó családot bemutató képeket a többi festménytől elkülönülő, mindenki számára jól látható helyre tenni. Általában kárpitokkal és baldachinnal vették körül ezeket az alkotásokat. A királyi festmények az uralkodó jelenlétét és nagyságát jelképezték. Ez a szimbolikus jelentés azonban XIV. Lajos halálát követően fokozatosan veszít jelentőségéből, annak ellenére, hogy az uralkodónak továbbra is központi szerepe van a művészeti életben. Számos művésznek még mindig a király az első számú mecénása, és továbbra is nagy méretű, dicsőítő alkotásokon szerepel a képmása, sokatmondó azonban, hogy ezek a festmények immár a többi műretek közé, nem pedig egy kiemelt helyre kerülnek. Mikor az 1751-es Szalonon Carle Vanloo XV. Lajosról készült portréját Lenormant de Tournehem, a királyi épületek egyik felügyelője baldachin alá kívánta helyeztetni, Gaspard-Moïse de Fontanieu XVIII. századi történész felrója ezt neki, és arra hívja fel a figyelmét, hogy a Szalon nem a királyi ceremónia része, hanem a közönségnek és a művészeknek szóló esemény.⁴¹³ Az alkotások befogadásának ez az újfajta megközelítése azért különösen szembetűnő a portrék esetében, mert azok megrendelésre készültek és – ebből adódóan – gyakran a bemutatott személy társadalmi rangját hirdetik. XV. Lajos portréjának tehát elsősorban nem az a célja a kiállításon, hogy a király személyét népszerűsítse, hanem az, hogy a közönség éppúgy megcsodálhassa, mint a többi festményt. Charles-Nicolas Cochin is amellettt érvel, hogy a festmények önálló művészeti alkotások, és az alkotó tehetségét kell értékelni, nem pedig azt, hogy kit ábrázol a kép. Ez a felfogás egy újfajta, műértő közönség jelenlétét feltételezi, amely

⁴¹² Paula Rea RADISICH, „Qui peut définir les Femmes? Vigée-Lebrun’s Portraits of an Artist”, *Eighteenth-Century Studies*, vol. 25, n° 4, 1992, 441-467. o. URL: www.jstor.org/stable/2739307. Megtekintés dátuma: 2021-07-15.

⁴¹³ SCHNEIDER, i. m., 168. o.

saját, egyéni ízlése alapján képes megítélni a bemutatott alkotásokat. Ebből az is következik, hogy a XVIII. század közepétől a közönség a királyi portrékat is kritizálhatja.

A királyi portrék befogadása mellett az irántuk támasztott követelményekben is változás következik be. A sokáig a *Mémoires secrets* [Titkos emlékiratok] szerzőjének, Louis Petit de Bachaumont történésznek tulajdonított *Szalonok* névtelen szerzője 1777-ben például felrója Joseph-Siffred Duplessis XVI. Lajosról készített portréja kapcsán, hogy a kép alkotója a személyes jegyek ábrázolása helyett a királyi attribútumok bemutatására helyezte a hangsúlyt. Szerinte a festő nem az embert, hanem az uralkodót ábrázolta, s ezért a király csak az őt körülvevő tárgyak alapján ismerhető fel, ám arcán nem tükröződnek jellemének ismertetőjegyei, az emberség és a jóság.⁴¹⁴

A műkritikusok követelései ellenére a királyt bemutató alkotások a század vége felé sem sokat változnak. Változások a már említett polgárosodó közönség köreiből lépnek csak fel, akik sajátos ismertetőjegyeik ábrázolását várják el a megrendelt portrékon. A *Szalonok*, amelyek egyre inkább függetlenednek a királyi befolyástól, jól tükrözik a társadalomban és a politikai életben végbement változásokat. A század végén ezek a tárlatok egyszerre lesznek színterei a befolyásosabb emberek dicsőítésének, a tehetséges művészek népszerűsítésének és a politikának, annak függvényében, hogy a kiállított alkotások mennyire követik a királyi Akadémia elvárásait vagy épp dacolnak azokkal. A portrék meglehetősen heterogén funkciója következtében, valamint a megrendelők sokszínű társadalmi helyzetéből fakadóan tovább nő ekkor a szakadék az akadémiai teóriák (a festészeti hierarchia) és ezek gyakorlati alkalmazása között.⁴¹⁵ A portré műfaját is érinti a korábban már tanulmányozott ízlésváltozás: az arcképek egyik részére egyre inkább az intimitás, a meghittség lesz jellemző, másik részük azonban – ezzel az említett tendenciával párhuzamosan – a fennkölt, történeti festmények jegyeit hordozza magán.

4.5. Kitekintés a modern kori portrékról szóló elmélkedésekre

A felvilágosodás korában a portré műfaja közkedvelt volt mind a megrendelők, mind a közönség körében, ebből fakadóan erről a festészeti műfajról a korszakban több elméleti írás született, mint a – szintén a kis műfajokhoz tartozó – zsánerképekről.

⁴¹⁴ [Névtelen szerző], *Salon de 1777*, in *Les Salons des Mémoires secrets*, Bernadette FORT kritikai kiadása, Paris, ENSB-A, 1999, 179. o.

⁴¹⁵ SCHNEIDER, i. m., 170. o.

Bart Verschaffel flamand filozófus és építészettörténész leginkább XIX. és XX. századi tanulmányokra hivatkozva határozza meg a portré sajátosságait és szabályait, gondolatmenetére támaszkodva így a modern korokra is kitekintést adunk. Bár disszertációnk a XVII. és XVIII. századi írásokat elemzi, röviden ismertetjük Verschaffel és Jean-Luc Nancy modern korokra vonatkozó nézeteit is, mert kérdésfeltevéseik párhuzamba állíthatók a felvilágosodás kori elmélkedésekkel. Célunk, hogy a portréről való művészetelméleti vélekedéseket tovább gondolva bemutassuk egyfelől azt, hogy nem csupán a XVII–XVIII. században veti fel a műfaj a hű ábrázolásmód kérdését a teoretikusokban, írókban, műkritikusokban, másfelől azt, hogy mitől tükrözi egy portré a legigazabban, leghűebben az ábrázolt modellt. Ezeknek a kérdéseknek a megválaszolása a modern korok gondolkodóit is foglalkoztatja, s amint látni fogjuk, kérdésfeltevéseik szorosan kapcsolódnak korábbi gondolatmenetünkhöz.

A portré esetében mindig is kötelező érvényű volt a hasonlóság, még akkor is, ha – ahogy korábban említettük – itáliai előképek nyomán az idealizáció is érezteti hatását az arcképeken. Leginkább a XVIII. század elején figyelhető meg ez az irányzat, amit később felvált az ábrázolás hűségének előtérbe helyezése. A klasszikus és a felvilágosodás kori írók szerzői egyetértének abban, hogy a portrékon meg kell követelni a pontos hasonlóságot. Ezen felül azonban valamilyen többletet is elvárnak, aminek meg kell jelennie az arcképen, ám ennek meghatározásban, mint láttuk, nincs konszenzus a korszakban: jelentheti ez valamely érzelem – a kor szóhasználatával szenvedély – kifejezését, vagy akár mosolyt, amitől az arckép egyedivé és a modellre jellemzővé válik.

Ezt a követelményt tovább gondolva Verschaffel azt a kérdést taglalja, hogy mitől lesz valaki az arcképe alapján egyedi és jól felismerhető. Az alábbi szempontra is felhívja a figyelmet: attól függetlenül, hogy a portré hasonlít-e vagy sem, mindig is azt feltételezzük róla, hogy valamennyire hasonló. A portré tehát egy élő személyről készült kép, hasonlít az ábrázolt modellre, akinek felismerhetőnek kell rajta lennie. Az arckép esetében a hasonlóság alapvető követelmény, ennek jelenlétét azonban csak a modell legközelebbi hozzátartozói és barátai képesek megítélni. A hasonlóság rendkívül összetett jelenség: bár első ránézésre egyszerű szempontnak tűnhet, valójában mégsem az. A flamand elméletíró szerint az igazi művész egyszerre pszichológus és fiziológus, aki képes az ábrázolt személy lelkéig hatolni, és a modell lelkét a vásznon visszaadni. A XVIII. századi teoretikusokhoz hasonlóan ő is kiemeli az egyedi vonások jelenlétét és a tekintet fontosságát.

Értekezésünk logikája szempontjából Bart Verschaffel lényeges gondolata, hogy a portré megalkotásának körülménye alapvetően természetellenes, hiszen egy teljesen szokatlan szituációban történik, ahol a modell csupán a készülő festmény hátoldalát látja. Tudatában van annak, hogy a festő nézi, sőt vizsgálja, amikor vászonra viszi az arcát, a művet azonban elkészülése előtt általában nem látja. Az ábrázolt személy – a festmény alanya – tisztában van ábrázolásának folyamatával, hiszen rendszerint ő maga a kép megrendelője. Gyakran hasonlítják a portrékat, s azok közül is leginkább az önarcképeket tükörhöz, ami az arc tökéletes mását adja vissza. Osztjuk Verschaffel azon gondolatát, mely szerint e vélekedés ellenére a portré nem tükör, hiszen nem saját arcunkat tükrözi, hanem annak módosított képét mutatja. A flamand filozófus ezzel kapcsolatban így fogalmaz: „A portré nem egy arc ábrázolása, hanem olyan arc ábrázolása, amely *tudja*, hogy a kép előtt nem más, *csak* egy arc.”⁴¹⁶ A tájképek „modellje”, a természet például nincs tudatában annak, hogy megfestik, így – értelemszerűen – nem reagál erre a jelenségre. Az általunk tárgyalt másik embert ábrázoló festészeti műfaj, a zsánerkép ebből a szempontból jobban hasonlít a tájképre vagy a csendéletre, mint az egyéb, embert ábrázoló műfajokra, hiszen az életképeken szereplő alakok, akiket a művész hétköznapi szituációban visz színre, nincsenek tudatában annak, hogy megfestik őket, így nem is reagálnak arra, s ettől még természetesebbé válik az alkotás.

A megfesteni kívánt személy tehát a portré megalkotása során kivételes helyzetben találja magát, s ennek megfelelően nem hétköznapi módon viselkedik. A portré így mindig csupán az ábrázolt személy portréja lesz; nem más, mint érzécsalódás, ami – hamis módon – elhiteti a nézővel, hogy valós látványt tár elé. A modell tisztában van vele, hogy arcképét mások is meg fogják tekinteni, így gyakran megfigyelhető, hogy a megfestett képen az alak tekintete keresi a kapcsolatot a közönséggel. Az arckép másik fontos természetellenes aspektusa a világon kívülisége. A portrén ábrázolt személy mindenkitől elkülönülve, a „sehol” szférájában található, ezért nehéz őt hétköznapi létezésének körülményei közé behatárolni. Ha a művész megfelelőnek tűnő háttérrel is alkot, az akkor is csupán képzeletbeli környezet lesz, mesterkéltségi szituáció, amelyben a megfestett személy csupán dekoráció. A portrén ábrázolt személy tehát – Verschaffel szerint – nem a valós világban van: a festészeti szituációhoz alkalmazkodó állapotot vesz fel, ami eltér a megszokott állapotától. A flamand művészetteoretikus a költő és kritikus Yves Bonnefoy-t idézi, aki szerint a portré nem más,

⁴¹⁶ „Le portrait n'est pas une représentation d'un visage; c'est celle du visage qui *sait* qu'il n'est, devant le tableau, *que* visage.” Bart VERSCHAFFEL, *Essais sur les genres en peinture. Nature morte, Portrait, Paysage*, Bruxelles, La lettre volée, 2007, 50. o.

mint egy, az arcot elrejtő maszk, olyan „hely”, amely nem valódi, és voltaképpen semmi nem az rajta.⁴¹⁷

Jean-Luc Nancy kortárs francia filozófus is hosszasan taglalja a portréval kapcsolatos gondolatait *A portré tekintete* című könyvében. Gondolatmenetéből a modell és a róla készült festmény közötti hasonlóság problematikájával foglalkozó részt emeljük ki, hiszen a műfajjal kapcsolatosan leginkább ez a kérdés foglalkoztatta a felvilágosodás korabeli teoretikusokat is. Nancy rögtön a téma felvetésekor leszögezi, hogy „a hasonlóság jelenti a portré egész problémáját”.⁴¹⁸ Később lábjegyzetben megemlíti, hogy tulajdonképpen a „hasonlóság” [*ressemblance*] szót Franciaországban „a XVI. században a »portré« jelentésében kezdték használni. [...] Csak a »látszás« [*semblance*] »hasonlít« [*ressemble*], a hasonlóság egy »utalás«, egy »külszín«, egy »aspektus«: mert valójában csak a hiányra való hozzávetőleges utalásokkal képes festeni egy portré.”⁴¹⁹ A hasonlóság problémájával összefüggésben írja, hogy a portré tárgya nem lehet más, mint maga a személy, akit az arckép önmagáért ábrázol, így ez a személy az abszolút szubjektum. Ebből adódik, hogy a portrének nem lehet célja ennek a szubjektumnak az ábrázolása, hanem sokkal inkább a szubjektivitásnak a létrehozása, hiszen így ölthet benne formát az igazság, ami a legfőbb elvárás ezzel a képtípussal összefüggésben. Kihangsúlyozza, hogy – ellentétben a klasszikus elméletekkel, amelyek szerint az eredetihez való hasonlóság alapvető szempont – a hasonlóságnak nincs köze az eredetihez, hiszen a legtöbb esetben nem ismerjük a portrének modellül szolgáló személyt. Példaként Mona Lisa jól ismert, Louvre-beli portróját említi: vajon megfelel-e a hasonlóság kritériumának a festmény, amikor a nézőnek fogalma sincs róla, hogy nézett ki valójában a modell? A kép tehát – amennyiben hasonlóságot várunk tőle – nem az eredetihez, hanem az eredetihez való hasonlóság eszméjéhez hasonlít: „A hasonlóság a szellem életét vagy eleveenségét mutatja meg.”⁴²⁰ Ha pedig a hasonlóság eszméjéhez hasonlít, akkor egyfajta idea leképződése is.

A portré azonban nemcsak hasonlít, hanem fel is idéz: a jelenlétet idézi fel, más szóval jelenlévővé teszi a távollévő személyt. Nem teszi ugyanakkor halhatatlanná, csupán jelenlévővé teszi a „halhatatlan halált”⁴²¹, ami ott munkál az élet egészében.⁴²² A francia

⁴¹⁷ VERSCHAFFEL, i. m., 37-73. o.

⁴¹⁸ Jean-Luc NANCY, *A portré tekintete*, ford. Seregi Tamás, Budapest, Műcsarnok, 2010, 20. o.

⁴¹⁹ Uo., 26. o.

⁴²⁰ Uo., 22. o.

⁴²¹ Uo., 29. o.

⁴²² UGRY Bálint, „Jean-Luc Nancy, A portré tekintete”, *Ráció: Szépirodalmi figyelő Alapítvány*, 2011, 88-89. o.
URL: <http://www.szepirodalmifigyelo.hu/pdf/2011/11-02-029-nancy-ugry.pdf> Megtekintés dátuma: 2022-

filozófus a portré műfajával kapcsolatosan egy további lényeges fogalmat is használ: a felidézést vagy más szóval emlékeztetést. Nem hasonlítható össze egy portré például egy halotti maszkkal, holott a maszk tökéletes lenyomata a modellnek, viszont nem emlékeztet, hiszen nincs benne a tekintet, s a tekintetben rejlő élet, amely felidézhetné a modellt. A hétköznapi értelemben vett hasonlóság tehát nem elegendő a portréhoz, hiszen az „semmi mást nem tesz, csak felidéz, de nem egy individumot, hanem önmaga felidézését, amely egy szubjektumot általában létrehoz, ez azonban mégsem általánosan megy végbe, hanem egy redukálhatatlan és végtelen, mindig megújuló szingularitásban.”⁴²³

Amint láttuk, a portré műfaja nemcsak a XVII. és XVIII. században, hanem a későbbi korokban is komoly művészetelméleti kérdéseket vet fel. Egyebek között ez magyarázza Diderot már említett megjegyzését, mely szerint ez a festészeti műfaj „túl nehéz”.⁴²⁴

5. Művész vagy mesterember? A festő megítélése a XVII. és XVIII. századi Franciaországban

Disszertációnk korábbi részeiben ismertettük a különböző művészeti ágak és műfajok egymástól való különválását és megnevezési formáit a középkortól egészen a XVIII. századig, valamint a XVII–XVIII. századi festészet megítélését nagyban befolyásoló hierarchia-elvet. Részben ezen megfontolásokat gondoljuk tovább ebben a fejezetben is, csupán más szemszögből tekintünk rájuk, eddigi vizsgálódásaink során ugyanis leginkább a megalkotott mű megítélésének folyamatait tanulmányoztuk, jelen fejezetben viszont a mű alkotóját, vagyis a festőművészt és az ő társadalomban elfoglalt helyét, annak alakulását kívánjuk közelebbről szemügyre venni. Bemutatjuk továbbá azokat a korszakban bekövetkezett, jelentős történéseket, amelyek befolyásolták a királyi Festészeti és Szobrászati Akadémia létrejöttét, valamint annak működési elveit ismertetjük. Az Akadémia történetének részletes bemutatásától azonban eltekintünk, gondolatmenetünk ugyanis a korszak azon művészetelméleti kérdéseit kívánja áttekinteni, amelyek hatással voltak a XVIII. századi festők hivatására, megítélésére, megbecsülésére és képzésüknek alakulására. Kitérünk továbbá a festmények iránt érdeklődő közönség szerepére is, az embert ábrázoló kis műfajhoz tartozó alkotások piacon való értékesítésének megváltozására. A téma megfelelő kidolgozása érdekében elengedhetetlen, hogy néhány, korábban már említett folyamatra – gyakran csak néhány mondat erejéig – ismét utaljunk. Jelen fejezet megírásakor leginkább korabeli írásokra, levelezésekre támaszkodunk, melyekből hasznos következtetéseket tudunk levonni, valamint gondolatmenetünk kifejtéséhez Nathalie Heinich *Du peintre à l'artiste: Artisans et académiciens à l'âge classique* című művét használjuk fel.

5.1. Az itáliai hatás: Leon Battista Alberti és Leonardo da Vinci festőknek szóló tanácsai

A középkor vége és a XVIII. század közepe közötti időszakban a művész helyzete számos alapvető változáson ment keresztül. Korábban kifejtettük, hogy a reneszánsz korszakban a képzőművészek leváltak a céhekbe tömörült mesterekről, külön szabályrendszert alkottak maguknak, ami jelentősen javított a társadalmi ranglétrán elfoglalt helyükön. A művészeket érintő kedvező változások Itáliában kezdődtek, többek között Leonardo da Vincinek,

Raffaellónak és Michelangelónak köszönhetően, ezért először Alberti és Leonardo da Vinci azon írásait mutatjuk be, amelyekben a festőművészeknek szánt gondolataikat vetik papírra.

Alberti *A festészetéről* című művéből az eddigiekben azon részeket emeltük ki, amelyek a műalkotásokra vonatkoztak, most viszont azokat vesszük közelebbről szemügyre, amelyekben a festőről ír, s amelyek a francia művészeti életben bekövetkeztetett folyamatokat is nagyban befolyásolták. Az olasz humanista művészetteoretikus írásában tételesen felsorolja azokat a kritériumokat, melyek szerinte elengedhetetlenek ahhoz, hogy egy festőt elismert művésznek tekintsenek. A művésszel szemben magas igényeket támaszt, elvárja, hogy a festő mindenféle tudományterületen szerteágazó ismeretekkel rendelkezzen: „Szeretem, ha a festő, ha teheti, jártas minden szabad művészetben, de elsősorban azt kívánom, hogy tudja a geometriát. [...] Ezen felül helyes, ha gyönyörködnek a költők és szónokok műveiben.”⁴²⁵ Ez az elvárása azt a középkorban uralkodó felfogást tükrözi, mely szerint a hét szabad művészetet megkülönböztették és elkülönítették a kézműves mesterségektől. Az ókorban kialakult felosztás szerint a szabad művészetek (*arts libéraux*) művelése szellemi munkát kíván meg, ellentétben az alacsonyabb rendűnek tartott, fizikai munkát jelentő, mesteremberek által végzett kézművességgel (*arts mécaniques*), melynek célja pusztán a pénzszerzés volt. A szabad művészeteket ebben a korszakban két csoportra osztották: a *trivium*, a nyelvi művészetek csoportja foglalta magában a grammatikát, a retorikát és a dialektikát, míg a másik, a *quadrivium* a matematikához tartozó művészetek csoportja volt, ide tartozott az asztronómia, az aritmetika, a geometria és a zene. A szabad művészeteket egyetemeken oktatták, és tanulmányozásuk csupán a szabad emberek kiváltsága volt. Alberti tehát a festészetet felemeli a szabad művészetek szintjére, azzal a feltétellel, ha művelője kellőképpen elsajátítja az ehhez szükséges elméleti ismereteket. Igaz, hogy nem tér ki a festő társadalomban elfoglalt helyére, írása alapján mégis arra lehet következtetni, hogy az ő korában a festők a társadalom egyre inkább megbecsült tagjai voltak.⁴²⁶

Szintén a humanista felfogást tükrözi Alberti azon a nézete is, hogy az, aki elismert művésszé szeretne válni, ne törekedjen anyagi elismerésre. Csupán az alkotás vágya hajtja, ne pedig a remélt pénzbeli juttatások, ugyanis a „[...] a festészet célja, hogy szépséget teremtsen, valamint jóakaratot és dicséretet szerezzen a művésznek, sokkal inkább, mint gazdagságot.”⁴²⁷

⁴²⁵ ALBERTI, i. m., 147. o.

⁴²⁶ Ld. Michael BAXANDALL, *L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance* (ford. Y. Delsault), Paris, Gallimard, 1985.

⁴²⁷ ALBERTI, i. m., 145.o.

Véleménye szerint a művészek tanulási folyamatának hasonlóknak kell lennie az olvasni tanuló gyermek magatartásához: a festőnek is az alapoktól kell elkezdenie a gyakorlást, először egy-egy testrész ábrázolását kell elsajátítania, és csak ezt követően az egész testét, úgy, mint ahogy a gyermek először a betűk, majd a szótagok olvasását tanulja meg. Hosszasan fejtegeti továbbá azt a nézőpontját, mely szerint tanulási fázisában a festőnek el kell kerülnie a többi művész által alkotott festmények másolását, mert azzal hibát követ el, „[e]zért, ha valamit festeni akarunk, azt mindig a természetből merítsük, és mindig a legszebb dolgokat válogassuk ki.”⁴²⁸

Fél évszázaddal később Leonardo da Vinci osztja Alberti véleményét. *Értekezés a festészetéről* című írásában, azon belül is a „Tanácsok a festőnek” című részben ő is azt hirdeti, hogy a festő célja nem a vagyonszerzés, hanem az elismerés elnyerése, még akkor is, ha a családjáról kell gondoskodnia: „Talán gyermekeidet hozod fel mentségül, hogy néked táplálnod kell őket? Kevés elég azoknak, csak azon légy, hogy erénnyel tápláld őket”.⁴²⁹ Azzal érvel, hogy

... [a] kincs hírneve fennmarad, de nem a kincs birtoklójának a hírneve. És sokkal nagyobb a dicsősége a halandók erényének, mint a kincseiknek. Hányan múltak el, császárok és fejedelmek, akik után nem maradt semmi emlékezet, mert csak országokra és gazdaságra áhítoztak, csakhogy fennmaradjon a hírnevük.⁴³⁰

Ezért azt tanácsolja a festőknek, hogy a tökéletességre és a teljességre törekedjenek, ne engedjenek meg semmilyen hibát alkotásaikon, mert az szégyent hozhat rájuk, hiszen „a festészet nem hal meg, miközben születik, mint a zene, de hosszú idő tesz tanúságot a [...] a tudatlansá[god]ról.”⁴³¹ A festőknek szóló útmutatásaiban Leonardo da Vinci gyakran hangsúlyozza a közönség szerepét, s azt, hogy az alkotásoknak el kell nyerniük a nézők tetszését. Ezt a tanácsot adja a művésznek: „törekedj arra, hogy képeid vonják magukhoz látogatóikat.”⁴³² Említi, hogy az alkotás folyamatában is hasznos, ha nézők figyelik a még készülő festményt, ám még jobb, ha más festők körében történik mindez, hiszen „szégyellnéd,

⁴²⁸ Uo., 153. o.

⁴²⁹ Leonardo da VINCI, *Tudomány és Művészet, Válogatás művészeti írásaiból*, ford. KARDOS Tibor, Budapest, Magyar Helikon, 1960, 306. o.

⁴³⁰ Uo.

⁴³¹ Uo., 305. o. A tökéletességre való törekvést Leonardo da Vinci saját magára is vonatkoztatta, ez magyarázza, hogy a legtöbb fennmaradt festménye befejezetlen maradt. Ld. *La Peinture – Textes Essentiels*, szerk. Jacqueline LICHTENSTEIN, Paris, Larousse, 1995 (a továbbiakban : *La Peinture – Textes Essentiels*), 726. o.

⁴³² DA VINCI, *Tudomány és Művészet*, i. m., 300. o.

ha a rajzolók körében nem felelnél meg, s ez a szégyenérzés komoly tanulásra ösztönözne.”⁴³³ A polihisztor tehát arra ösztönzi a festőket, hogy kifogástalan műveket alkossanak, s ezzel hírnévre és dicsőségre tegyenek szert, ugyanakkor ne vágyakozzanak anyagi javak elérésére. A művészetek összehasonlításával foglalkozó kéziratában azt is kifejti, hogy véleménye szerint a festők több szempontból is felülmúlják a költőket. A közönség szemszögéből közelíti meg ezt a kérdést, összehasonlítva a két művész alkotásai által elért elismeréseket, és – példákkal is szemléltetve – azt vizsgálja, melyik művész ér el nagyobb hatást a közönség körében. Arra a következtetésre jut, hogy ha például egy költő leírja Isten nevét, majd a papír mellé odatennénk az Istent ábrázoló képet, az utóbbit tisztelnénk jobban. Majd egy másik, ugyancsak szemléletes képpel érzékelteti a két művészet közti különbséget: „Vegyünk egy költőt, aki leírja egy hölgy szépségeit szerelmesének, és vegyünk egy festőt, aki lefesti: meglátod, melyikhez vonzza majd a természet jobban a szerelmes bírát.”⁴³⁴ A festőket (és a festészetet) nem csupán alkotásaik szempontjából, hanem a műveltségük alapján is egyértelműen a költők (és a költészet) fölé helyezi. Felrója a költőknek, hogy a mechanikus művészetek közé sorolják a festészetet, holott a költők is a kezükkel írnak, és alkotásuk során a festők is a kezüket használják, ebből a szempontból nincs különbség a két művészet között, sőt ennél is tovább megy, amikor azt állítja, hogy a festészet maradandóbb, mint a költészet, amit még fokozni is lehet azzal, ha a festő „üvegfestéssel fest rézre”.⁴³⁵

5.2. A királyi Festészeti és Szobrászati Akadémia intézménye: a festők megítélése, társadalomban elfoglalt státusza és oktatása

A felsorolt példákból világossá válik, hogy mind Alberti, mind Leonardo da Vinci idealizált képet alkot a festőkről, s mind szellemi, mind művészi szempontból tökéletesítésüire törekszik. Disszertációnk témája szempontjából fontos megjegyezni, hogy a reneszánsz kori Itáliában elismerik a művészeti alkotások intellektuális voltát, s a festőket nem mesterembereknek, hanem művészeknek tekintik. Ezzel ellentétben Franciaországban egészen a XVII. század közepéig kell várni, hogy ehhez hasonló fejlődés történjen a művészeti életben. Ezt megelőzően a művészek csupán céheken belül dolgozhattak, kevés joggal és szabadsággal rendelkeztek. A XVI. század végéig a festő- és szobrásznövendékeket három év

⁴³³ Uo., 289. o.

⁴³⁴ DA VINCI, *Válogatott írásai*, i. m., 150. o.

⁴³⁵ Uo., 153. o.

tanulásra kötelezték, amelyet további három év gyakorlat követett, mialatt inasként tevékenykedtek, végül pedig be kellett mutatniuk egy mesterművet, amivel bizonyították, hogy önállóan is képesek dolgozni. A kellő hatalommal bíró tehetős nagyuraknak, de leginkább a királynak és közeli hozzátartozóinak köszönhetően – akiknek jogukban állt művészeket meghívni udvarukba, akik ezáltal mentesültek a céhek által felállított szigorú szabályoktól – ez a képzési folyamat változott meg gyökeresen a XVII. század elején.⁴³⁶

E folyamatot látva Charles Loyseau,⁴³⁷ a Parlament befolyásos jogásza úgy véli, hogy ez nem más, mint a jól bevált tanulási folyamat feladása, ami – ha tovább folytatódik – azt eredményezi, hogy végül már minden mesterember a királynak fog dolgozni, s ez „fejetlenséget” (*désordre*) fog okozni. Úgy véli, hogy az addig működő, „jól megszervezett képzési rendszer” elengedhetetlen ahhoz, hogy valaki mesterré válhasson. Meggyőződése szerint az új tendenciák életbe lépésével a mesteremberek elveszítik tanulóikat, akik egyben fontos segítők alkotásaik létrejöttében.⁴³⁸

Valójában azonban kevés művésznek adatott meg az a kivételes lehetőség, hogy a király vagy más tehetős urak kérésére dolgozzon, a festők többségének helyzete ugyanis még mindig meglehetősen nehéz volt Franciaországban. Ebből kifolyólag történhetett meg az is, hogy Nicolas Poussin, a XVII. századi festészet kiemelkedő alakja Párizst maga mögött hagyva Rómába, a kor művészeinek „álmvárosába” költözött. Bár Poussin Franciaországban is elismert festő volt, mégis Itáliát részesítette előnyben. A neves festő életútja jól példázza szakmabeli kortársainak helyzetét Franciaországban, ennek okán azt a következőkben részletesebben is bemutatjuk.

A művész növekvő hírnevét jelzi, hogy – Franciaország történetében először – Richelieu bíboros buzdítására, 1639. januárjában először egy miniszter, majd maga az uralkodó, XIII. Lajos veszi a fáradságot, hogy tollat ragadjon és levelet írjon a festőnek, melyben nagyrabecsülésükről írnak, és mindenféle anyagi előnyökkel járó ajánlatról számolnak be, abban az esetben, ha Poussin visszatér Franciaországba. François Sublet de Noyers⁴³⁹ miniszter részletesen beszámol a király által tett ajánlatról, biztosítja Poussin

⁴³⁶ HEINICH, i. m., 9-10. o.

⁴³⁷ Charles Loyseau (1566-1627), a párizsi Parlament jogásza 1613-ban publikálja *Traité des ordres et simples dignités* című művét, amelyben kifejti, hogy minden dolognak szabályrendszerre van szüksége, amelynek egy bizonyos hierarchiát kell követnie: egyesek parancsolnak, míg mások engedelmessé válnak. A festők tanulási folyamatának is ezt az elvet kell követnie. Loyseau felszólal az ellen, hogy egyre több művész kerüli ki ezt a szabályozást.

⁴³⁸ „Chose très bien instituée”. Charles LOYSEAU, *Traité des ordres et simples dignités*, 1613. Idézi: *La Peinture – Textes Essentiels*, i. m., 740-741. o.

⁴³⁹ François Sublet de Noyers (1588-1645) XIII. Lajos király épületeinek főfelügyelőjeként tevékenykedett.

utazásának és szállásának költségeit, sőt azt is felajánlja, hogy a festő maga választhatja ki, hol szeretne lakni, a Louvre-ban vagy a Fontainebleau-i kastélyban. Levelét hízelgő stílusban írja, arra is kitér, hogy a művésznek nem kell többé holmi „mennyezeteket és boltozatokat” festenie, remélve, hogy a meghívás elnyeri Poussin tetszését, majd hozzáteszi: „itt nagyobb mértékű elégedettségben lesz része, mint amit csak el tud képzelni”. A miniszter meghívását a király levelének kíséretében küldik el Poussinnek, melyet az uralkodó bizalmas stílusban fogalmaz meg. Már a megszólítás – „Kedves és szeretett [...]”⁴⁴⁰ – is sokatmondó, ezt követően a király dicsérő szavakkal illeti Poussin munkásságát, remélve, hogy a festő elfogadja a megbízást.

Poussin végül 1640 decemberében, majdnem két évvel a levél keltezése után szánta rá magát, hogy elhagyja Itáliát. Eleinte vonakodott, 1639 szeptemberében írt válaszában rossz egészségi állapotára hivatkozva utasította el a hosszú utazással járó viszontagságokat, végül azonban már nem tudott ellenállni a király nyomásának. Poussint örömmel fogadták az udvarban, s valóban pompás körülmények közt élhetett a Tuileriák palotájához tartozó különálló házban, mindent megkapott, amit a király korábban megígért neki. A festő azonban a megállapodásban szereplő öt év helyett csak két évig szolgálta az uralkodót. Áldozatul esett ugyanis más festők, nevezetesen Simon Vouet féltékenységének, aki Poussin megérkezése előtt az udvar első számú festője volt. Ezen kívül csalódott a megbízásokban is, amelyeket szigorú határidőre kellett befejeznie, valószínűleg emiatt sem volt elégedett saját alkotásaival. Nem érezte jól magát Párizsban, hiszen korábban saját maga döntötte el, milyen témákat fest meg, milyen határidővel dolgozik: hiányzott neki a Rómában megtapasztalt szabadság. Végül a király némi habozás után engedett kérésének, és a művész visszatérhetett a feleségéhez Itáliába. Mecénása, Richelieu bíboros, majd XIII. Lajos halála miatt többé nem kellett a festőnek attól tartania, hogy ismét visszahívják Franciaországba. Poussin kudarccal végződő párizsi tartózkodásának példájából is láthatjuk, hogy a francia művész a XVII. században elsősorban a politikai akarat végrehajtója, s tehetsége, ismertsége, megbecsülése sem garantálta a valódi alkotószabadságot. Ez a helyzet nem sokat változik a soron következő király, XIV. Lajos uralkodása alatt sem, aki a Louvre rekonstrukciójának munkálataihoz Párizsba hívja az olasz szobrászt és építésszt, Giovanni Lorenzo Berninit, a művész azonban

⁴⁴⁰ „vous ne peindrez point de plafond ni en voûtes”; „vous trouverez ici plus de contentement que vous en pouvez imaginer”; „cher et bien-aimé”. In André FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages les plus excellens peintres anciens et modernes, par Mr. Félibien, Secrétaire de l'Académie des Sciences et Historiographes du Roi*, IV. kötet, London, Chez David Mortier, 1725, 25-26. o.

egy év elteltével visszakívánkozik szülőföldjére. Kedvezőbb bánásmódban részesült Itáliában, ahol a korszakban ő volt a pápa kedvenc építésze.⁴⁴¹

Fontos megjegyezni, hogy Itáliában már a XVI. század óta léteznek különböző típusú művészeti akadémiák: egyebek között irodalmi, festészeti és filológiai akadémiát is alapítottak ebben a korszakban. Ezért aligha meglepő, hogy a francia művészek saját országukkal szemben Itáliát részesítik előnyben. Az intézményes kereteknek köszönhetően a művészetek gyakorlói nagyobb tisztelettel és jogokkal rendelkeznek, mint a mesteremberek. Többek között ez az oka annak, hogy Martin de Charmois festőművész, 1648-ban kérelmet intézett XIV. Lajos régenstanácsához, amelyben festészeti és szobrászati Akadémia létrehozását szorgalmazta Franciaországban, valamint a művészetek oly mértékű elismerését követelte, mint amilyen az ókori Görögországban volt. A művészek szóvivőjeként lép fel, és szót emel a céhek mesterei ellen, akik korlátozzák az udvarban munkát vállaló művészek számát, arra hivatkozva, hogy ez utóbbiak ily módon mentesülnek a céhek – középkort idéző – merev szabályai alól. Charmois követeli a művészek felszabadítását a mesterek „zsarnoksága alól”, emellett azt is kéri, hogy a festészetet és szobrászatot emeljék fel a többi „szabad művészet szintjére”: mélységesen sajnálja, hogy e művészetek képviselőit még mindig egy szinten említik a mesteremberekkel.⁴⁴² 1648. január 20-án felkéri, hogy a Régens királyi tanácsa előtt is olvassa fel kérelmét, amivel – a szobrászok és festők céhei ellenében – nagy sikert arat. Még ugyanazon az ülésen a király rendeletet ad ki, melyben betiltja a festők és a szobrászok céhekbe tömörülését, ellenkező esetben 200 frank bírságot ró ki.

Néhány héttel később tucatnyi művész, köztük maga Martin de Charmois és az ifjú Charles Le Brun megkapta a megbízást az Akadémia megszervezésére, amely már 1648 márciusában meg is nyitotta kapuit. Az Akadémia titkárának és a király első festőjének is Le Brun neveztek ki, aki ezen túl az akadémikusok művészeti oktatásáért is felelős volt. Azonban az Akadémia csupán 1664-ben, Colbert nyomására vált uralkodó intézménnyé a francia művészeti életben, ekkor fektették le valódi alapszabályait, tagjai számára juttatásokat biztosítottak, s így ez az intézmény átvette a művészeti oktatás egyedüli irányítását az egész királyságban. Ekkor a királyi hatalom központosította az intézményt, és mindent művészt arra

⁴⁴¹ *La Peinture – Textes Essentiels*, i. m., 743. o. Colbert-nek nyomást kellett gyakorolnia a pápára, hogy Berninét rávegyék a franciaországi útra.

⁴⁴² „leur tyrannie”; „rang entre les autres arts libéraux”. Martin de CHARMOIS, „Requête au Roi et à nos seigneurs de son Conseil”, in L. Vitet, *L'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, Calmann-Lévy, 1861. Idézi: *La Peinture – Textes Essentiels*, i. m., 751. o.

kötelezett, hogy csatlakozzon az Akadémiához.⁴⁴³ Ez az intézkedés alapjaiban reformálta meg az intézmény felépítését, hiszen az kezdetben nem tett különbséget a festészeti műfajok között. A műfajok hierarchiájának elfogadása és alkalmazása azonban nem csupán a műfajok között tételezett fel különbséget, hanem a festőket is rangsorolta: az Akadémia jól jövedelmező funkcióit csak a történeti festők tölthették be. A XVII. századi abszolutizmus a Franciaországban XIV. Lajos uralkodása alatt érte el csúcspontját. A király abszolút hatalommal bírt, ami a művészek sorsát is meghatározta: legfőbb céljuk az volt, hogy az állam, az uralkodó hatalmát hirdessék és presztízsét növeljék, amint az emelkedett tárgyú, a király dicsőségét bemutató, korabeli történeti festmények is ezt tették.⁴⁴⁴

Az Akadémia működését megújító intézkedések közé tartozott a rendszeres előadások gyakorlatának bevezetése is. Az akadémikusok a királyi múkincsgyűjtemény egy-egy fontosabb remekművéről tartottak előadást, ily módon az oktatás a példaértékű műalkotások elemzésére támaszkodott. Ezeket az előadásokat eleinte André Félibien jegyezte le. Le Brun 1688-ban tartotta legfontosabb előadássorozatát, amelynek témája a szenvedélyek képi kifejezése, illetve az ember és az állatok fiziognómiájának összehasonlítása volt. A festő *A szenvedélyek kifejezéséről* című 1668-as előadásában – többek között Descartes hatására – kidolgozta az érzelmeken alapuló arckifejezések gyűjteményét. Rajzain különböző szenvedélyek láthatók, amelyeket az ezeknek megfelelő arckifejezések: szemből és oldalról ábrázolt fejek illusztrálnak. Ha egy festőtanonc valamilyen érzelmi állapotban kívánt ábrázolni egy személyt, Le Brun mintakönyve rendelkezésére állt, és megnézhetette az adott érzelemhez kapcsolódó rajzot, megvizsgálhatta az arcon megjelenő arckifejezések ábrázolási módját, így a Le Brun rajzai után készített metszetek mintául szolgálhattak készülő festményéhez.⁴⁴⁵

A fejezet elején említett téma: a művész státusza szempontjából fontos kiemelni, hogy az Akadémia még az alacsonyabb társadalmi rétegekből származó festők számára is lehetőséget kínált arra, hogy tagjai közé fogadja őket az intézmény, és ők is ehhez a – számukra addig elérhetetlennek tűnő – társasághoz tartozzanak. Így a fiatal művészek olyan rangot szerezhettek, amely nem kiváltságokon alapult, mint a nemesség esetében a születés, a polgárság esetében pedig a vagyon, vagy bizonyos hivatások gyakorlására feljogosító címek,

⁴⁴³ Uo., 752. o.

⁴⁴⁴ HEINICH, i. m., 16-18. o.

⁴⁴⁵ KOVÁCS, *A szenvedélyek kifejezése és a műfajok hierarchiája*, i. m., 20-21. o.

ez kizárólag a festő ismeretein, tudásán és tehetségén múlt. Miután a művész elnyerte az akadémiai tagságot, az csakis őt illette meg, nem lehetett másra átruházni vagy örökölni.⁴⁴⁶

A királyi Akadémiára való felvétel azonban nem volt egyszerű: az akadémikusi cím elnyeréséhez a jelöltnek be kellett mutatnia egy vizsgadarabot, amellyel bizonyosságot tett tehetségéről, majd a végső befogadás érdekében három éven belül egy második művet is fel kellett mutatnia. Az Akadémián uralkodó szabályok szigorúak voltak, egyfajta törvénynek minősültek, amelyet oktatási tevékenysége során minden tagnak követnie kellett. Ennek elmulasztása minden támogatás elvesztését eredményezhette. Az intézmény törvényes működését maguk a király miniszterei ellenőrizték. A tanítómesterek ellátták tanítványaikat másolandó rajzokkal és modellekkel, valamint, ha kellett, korrigálták a festőnövendékek műveit. Hangsúlyt helyeztek az antik kultúra elsajátítására, amelyet a művészek számára követendő példának tekintettek. A tanítók rendszeresen váltották egymást, nehogy egy oktatónak túlságosan erős befolyása alakuljon ki. Az Akadémián alapvetően elméleti oktatással foglalkoztak, de a geometriai, anatómiai, valamint a perspektívával kapcsolatos ismeretek mellett a festmények elemzésének is nagy jelentőséget tulajdonítottak, ezen keresztül szemléltették a művészeti szabályokat. A gyakorlati képzés a mesterek műtermeiben történt. Az Akadémia emellett a királyi manufaktúrák ellenőrzéséért is felelős volt, ezek az udvar és a középületek számára készítettek termékeket. Az akadémikusok tervezték meg a manufaktúrákban előállított produktumokat, például szőnyeget és porcelánokat.⁴⁴⁷

Az intézmény évenként meghirdetett verseny során fogadta tagjai közé a művészeket, ez a verseny az akadémikusok által elbírált munkák bemutatásából áll. A nyertes a „Prix de Rome” elnevezésű ösztöndíjat kapta, amely lehetővé tette számára, hogy Rómában folytassa tanulmányait, továbbá az Akadémia a királyi megbízásokhoz is hozzáférést biztosított. Amint egy művész akadémiai tag lett, státusza jelentősen megváltozott: innentől fogva védelmet élvezett a céhek visszaéléseivel szemben, de az volt a legfontosabb, hogy nem mesterembernek, hanem elismert művésznek tekintették. Ez szabad bejárást biztosított neki a művészeti körökbe, annak összes előnyével együtt. Emellett lehetősége volt alkotásait a Királyi Akadémia által szervezett, értekezésünkben korábban már tárgyalt, Szalonoknak nevezett tárlatokon bemutatni, ami döntő újítás a művészeti életben, mert addig a közönség túlnyomó többsége csak a templomokban láthatott festményeket. Ezek a rendszeres kiállítások egyre több műkedvelő számára biztosítottak hozzáférést a királyi

⁴⁴⁶ HEINICH, i. m., 10. o.

⁴⁴⁷ CROW, i. m., 31-36. o.

gyűjteményekhez. Ennek az eseménynek köszönhetően megnövekedett a megrendelések száma, immár nem csupán arisztokraták, hanem olyanok is rendeltek műalkotásokat, akik addig nem tehették meg, hogy remekműveket tekintsenek meg.⁴⁴⁸

A neves művésszé válás körülményei azonban napról-napra nehezebbé válnak: a XVII. század végén és a XVIII. század elején Franciaországban, leginkább Párizsban egyre több a festő. Ahhoz, hogy válogatni lehessen a nagy számú művész között, 1648-ban a festő Jacques Restout névtelenül közzéteszi a *Festészet reformja* [Réforme de la peinture] című írását, abból a célból, hogy meghatározza a festők kötelességeit, melyek betartása azonban korántsem mindenki számára volt egyszerű. Úgy véli, egy fiatal festőnek azon túl, hogy erényesnek kell lennie, a költészetet nemcsak ismernie, hanem művelnie is kell. Továbbá legalább egy közepes vagyon birtoklása elengedhetetlen ahhoz, hogy a jövődöbéli festő gond nélkül folytathassa tanulmányait, és ne azon kelljen gondolkodnia, hogy miből fog megélni. Testi egészségére is oda kell figyelnie, valamint „az ókori, tanult mesterek” példáját követve rendszeresen foglalkoznia kell az irodalommal, s ezen felül „jó retorikusnak kell lennie”, hogy „meghassa, megérintse a nézőt és szenvedélyeket keltsen a lelkében”.⁴⁴⁹ Megannyi követelése felsorolása után elvárja az összes tudományterületben való jártasságot:

Tökéletesen birtokában kell lennie a szent, a világi és a mesés történelem ismeretének, a csillagászatnak, a kozmológiának, a földrajznak, a kronológiának, de legfőképp az aritmetikának, a geometriának és optikának, melyek megingathatatlan elvei a festészet alapjait képezik.⁴⁵⁰

Ugyanebben az évben, 1681-ben, amikor Restout megjelentette a reformokat szorgalmazó írását, Restout-hoz hasonló célzattal Roger de Piles megírja kedvelt festőjének, Pieter Pauwel Rubensnek az életrajzát: egy kimagaslóan művelt embert szándékozik bemutatni, aki tehetsége által vált megbecsültté. De Piles úgy festi le a flamand művészt, mint aki a művészvilág méltó tagja,⁴⁵¹ s akinek élete az összes festő számára követendő példa, hiszen

„[a]nnak ellenére, hogy erősen ragaszkodott művészetéhez, mindig talált rá alkalmat, hogy időt szakítson a szépirodalom, azaz a latin költők által elmesélt történetek tanulmányozására, amelyeket tökéletesen ismert, mivel tökéletesen tudott latinul és olaszul [...], csak az arra érdemes emberekkel tartott fenn barátságot, és csupán a tudós és magasztos személyekkel elegyedett beszélgetésbe, akik gyakran felkeresték, hogy

⁴⁴⁸ LAVEZZI, *La scène de genre dans les Salons de Diderot*, i. m., 7. o.

⁴⁴⁹ „l'exemple de ces savants maîtres de l'Antiquité”, „soit bon rhétoriciens”, „il se sert pour émouvoir, toucher et exciter les passions dans l'âme des ses auditeurs”. ANONYME [Jacques RESTOUT], *La Réforme de la peinture*, Caen, 1681. Idézi: *La Peinture – Textes Essentiels*, i. m., 756. o.

⁴⁵⁰ „il doit avoir une parfaite connaissance de l'histoire sacrée, profane et fabuleuse, de l'astronomie, de la cosmographie, géographie, chronologie; sutout de l'arithmétique, géométrie et optique, dont les principes infaillibles sont le fondement de la peinture”. Uo.

⁴⁵¹ Uo., 757. o.

tudományokról vagy politikáról társalogjanak. [...] szigorú életvitelt folytatott: minden nap hajnali négykor kelt, kötelességének érezte, hogy egy mise meghallgatásával indítsa napját, [...], majd elkezdett dolgozni, oly módon, hogy mindig volt mellette valaki, akit azért fogadott fel, hogy hangosan felolvasson neki valamilyen jó könyvet, rendszerint Plutarkhoszt, Titus Liviust vagy Senecát.”⁴⁵²

Még a flamand festő étkezési szokásait is követendő példaként mutatja be, ugyanis Rubens arra is odafigyelt, hogy a nehezen emészthető ételek ne akadályozzák munkáját, többek között ezért is „nagyon keveset étkezett este”, majd vacsora után még „elment lovagolni, hogy levegőzzön a városon kívül”.⁴⁵³

Fontos megjegyezni, hogy Roger de Piles kiemeli és méltatja Rubens idegen nyelvi ismereteit, ehhez hasonló megjegyzés a korábban említett írásokban nem lelhető fel. A korszakban a legtöbb művész számára ugyanis a nyelvtanulás lehetősége nem volt elérhető. Rubens olasz nyelvi ismereteihez nyilvánvalóan az is hozzájárult, hogy nyolc évet Itáliában élt. A Roger de Piles által leírt információknak valószínűleg nem minden részlete tükrözi a valóságot, abban viszont megegyezik Restout-val, hogy a festőkkel szemben meglehetősen szigorú követelményeket támaszt, és mindketten inkább a szellemi műveltség bővítésére, mintsem a gyakorlati képzésre helyezik a hangsúlyt.

5.3. Az Akadémia monopóliumának meggyengülése

Az előzőekben ismertetett tendenciákkal párhuzamosan ugyanakkor az is megfigyelhető, hogy a XVIII. század elején egy másfajta filozófiai nézet kezd elterjedni a festészetről szóló írásokban, melynek hatására az addigi szigorú akadémiai oktatási rendszer veszít jelentőségéből. Ennek értelmében az, akiben születésekor nincs jelen a zsenialitás, hiába tanulja akár évekig is a festészetet, sohasem lesz belőle kiváló művész. Alfred Baeumler szavaival élve a XVIII. századot „zsenihangulat”⁴⁵⁴ hatja át. A zseni különleges képességekkel rendelkezik, képes összefüggéseiben látni a természet jelenségeit, átlagon

⁴⁵² „Quoiqu’il fût fort attaché à son art, il ménageait néanmoins son temps de manière qu’il en donnait toujours quelque partie à l’étude des belles-lettres, c’est-à-dire de l’histoire des poètes latins qu’il possédait parfaitement, et dont la langue lui était fort familière aussi bien que l’italienne, [...] [i] ne liait point d’amitié qu’avec des gens de mérite, et ne s’engageait dans la conversation qu’avec des personnes doctes et relevées qui le venaient voir souvent pour discourir ou de sciences ou de politique. [...] la vie qu’il menait était néanmoins fort réglée: il se levait tous les jours à quatre heures du matin, et se faisait une loi de commencer sa journée par entendre la messe, [...] il se mettait à l’ouvrage, ayant toujours auprès de lui un lecteur qui était à ses gages, et qui lisait à haute voix quelque bon livre, mais ordinairement Plutarque, Tite-Live, ou Sénèque.” Roger de PILES, *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres dédiée à Mgr le duc de Richelieu, La vie de Rubens*, Paris, N. Langlois, 1681, 30-32. o.

⁴⁵³ „[...] c’est pour cela qu’il mangeait fort peu à dîner”; „il montait à cheval pour aller prendre l’air hors de la ville”. Uo., 30-31. o.

⁴⁵⁴ BAEUMLER, i. m., 158. o.

felüli képzelőerővel bír és rendkívül kreatív:

Elmésség, metafora és zseni a XVIII. század érzése szerint összetartoznak. A kapcsolatot a feltalálás mozzanata képezi. A metafora mint objektív költészeti forma ugyanaz, ami szubjektíve a zseni: viszonyok, meglepetések, képek és meglevenítő képzetek kútforrása. Az „elmés kifejezés”, mely a dolgokat olyan kapcsolatba hozza, melynek révén kölcsönösen mintegy megvilágítják egymást, egy olyan koponya műve, mely mindenütt „hasonlóságok”-at fedez fel. A zseni a dolgok közötti *jelentéviszonyok* csak számára hozzáférhető világában él.⁴⁵⁵

Réflexions critiques című írásában Jean-Baptiste Du Bos megkísérli definiálni a zsenialitás okait és kifejeződési formáit. Az előző századi elmélkedésekkel ellentétben Du Bos szerint az oktatás ugyan nem elengedhetetlen, mégis szükséges azok számára, akikben jelen van a zsenialitás.⁴⁵⁶ Elméletét így fogalmazza meg: „Nem számít, hogy a mesterek nagy emberek vagy középszerű munkások, az a festőnövendék, akiben fellelhető a zsenialitás, mindig hasznát fogja venni tanításaiknak”.⁴⁵⁷ Hozzáteszi, hogy nem az antik irodalom ismerete teszi vonzóvá a festményt – mint ahogyan Restout és de Piles állította –, hanem a zsenialitás, ami „tűzként emeli a festőket önmaguk fölé, lelket visz alakjaikba és mozgást a kompozíciójukba.”⁴⁵⁸ Descartes hatására Du Bos a zsenialitás jelenlétét úgy magyarázza, mint „az agy részeinek szerencsés elrendeződését”,⁴⁵⁹ melyek alkotás közben felforrva kedvezően mozgatják meg a képzeletet. Ez a tűz vagy hév a művész egész lényét felhevíti, elárasztja lelkesedéssel, „hiszen a festők és a költők nem képesek hidegvérrel alkotni”. A zsenialitás ugyanakkor csak abban az esetben tud érvényesülni, ha „meleg vérrel” és „jól elrendezett aggyal” párosul.⁴⁶⁰ Nathalie Heinich Du Bos zsenielmélete kapcsán jegyzi meg, hogy a zseni a szabályokon felülemelkedve megköveteli a modern értelemben vett eredetiséget a művészetekben, tehát mindazt, ami „új” és „eredeti”, s ily módon megszabadul a középkori tradíciók követésétől.⁴⁶¹

Mintegy fél évszázaddal később Diderot – hasonlóan Du Bos-hoz – nélkülözhetetlenek

⁴⁵⁵ Uo. (Kiemelés az eredetiben.)

⁴⁵⁶ A XVII–XVIII. századi festészetről szóló francia nyelvű írásokban előforduló *génie* kifejezést a magyar szakirodalom az alábbi szavakkal fordítja: lángelme, gényusz, zseni, zsenialitás, valamint szellem. Mi a „zseni”, „zsenialitás” kifejezéseket alkalmazzuk azokban az esetekben, ha saját fordításunkban közöljük az idézeteket.

⁴⁵⁷ „Que ces maîtres soient de grands hommes ou des ouvriers médiocres, il n’importe, l’élève qui aura du génie profitera toujours de leurs enseignements.” DU BOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, i. m., 177. o.

⁴⁵⁸ „[...] ce feu qui élève les peintres au-dessus d’eux-mêmes, qui leur fait mettre de l’âme dans leur figures, et du mouvement dans leurs compositions.” Uo.

⁴⁵⁹ „[...] un arrangement heureux des organes du cerveau”. Uo., 175. o.

⁴⁶⁰ „[...] les peintres et les poètes ne peuvent inventer de sang-froid [...]”; „un sang chaud”; „un cerveau bien disposé”. Uo.

⁴⁶¹ HEINICH, i. m., 174. o.

tartja a zsenialitás meglétét a művészek esetében, mint ahogyan az az *Enciklopédia* számára 1757-ben írt „Zseni”-szócikkből kitűnik.⁴⁶² Hosszú ideig egyedül Diderot-nak tulajdonították ezt a szócikket, ma már azonban úgy tartják, hogy az valószínűleg együttműködés eredménye, s elsősorban Saint-Lambert tollából származik, amelyet Diderot kibővített és korrigált.⁴⁶³ A „Zseni” című szócikk kihangsúlyozza, hogy egy festőben meglévő zsenialitás nem elég ahhoz, hogy alkotása szép legyen, hanem jó ízléssel is párosulnia kell. A zseni vele született képességekkel rendelkezik, amelyeket nem lehet megtanulni, hiszen a zsenit a lelkesedés (*enthousiasme*) és a benyomások (*impressions*) hajtják, folyamatosan tanul, anélkül, hogy azt észrevenné.⁴⁶⁴ Diderot írásaiban gyakran találhatunk a zseniről szóló gondolatokat, például az *Éclectisme* [Eklektikus filozófia] és a *Théosophes* [Teozófusok] című enciklopédiai szócikkekben is ír erről a kérdéstről. *Sur le génie* [A zseniről] című írástörredékében is elmélkedik a zseni képességeiről. A zseni fogalmának körülírásakor materialista megközelítést alkalmaz – az emberi szervezet sajátos adottságaira vezeti vissza ezt a fogalmat –, ám végül arra a következtetésre jut, hogy nem lehet pontosan meghatározni ezt a jelenséget:

A zseni rendelkezik valamiféle különleges, titkos és meghatározhatatlan lelki adottsággal, amely nélkül semminemű nagyság és szépség nem jöhetne létre. A képzelet lenne az? Nem. Találkoztam én már élénk és erőteljes képzeletű emberekkel, akik a beléjük vetett szép reményeket egyáltalán nem vagy csak kevésbé váltották be. Talán az ítélőképesség? Nem. Nincs közepszerűbb azoknál a kiváló ítélőképességgel rendelkező embereknél, akiknek alkotásai hitványak, erőtlenek és élettelenek. [...] Talán az életteliség, az élénkség, maga a hév? Nem. A heves emberek sokat vesződnek, bár munkájuk semmit sem ér. Talán az érzékenység? Nem. Láttam én már olyan érzékeny embert, aki hirtelen és mélységesen meghatódott, s nem tudott végighallgatni semmilyen emelkedettebb hangvételi elbeszélést anélkül, hogy ő maga is izgatott, mámoros, örült állapotba ne került volna; [...] Talán az ízlés? Nem. Az ízlés inkább a hibákat rejti el, minthogy szép dolgokat szülne; többé-kevésbé megszerezhető képesség, s nem a természetből jön. Talán a fej és a zsigerek bizonyos alakja vagy a testnedvek összetétele? Elfogadom, de csak azzal a feltétellel, ha elismerjük, hogy se nekem, se másnak nincs pontos elképzelése róla.⁴⁶⁵

Diderot *Szalon*-kritikáiban nem sűrűn találkozunk konkrétan a zseni kifejezéssel, ám a zsenit jellemző tulajdonságokról, valamint az ilyen ember alkotásainak sajátosságairól annál

⁴⁶² Denis Diderot zseniről alkotott gondolataival kapcsolatban lásd bővebben: SZÉKESI Dóra, „A zseni természete és képességei”, in SZÉKESI, i. m., 54-76. o.

⁴⁶³ Paul VERNIÈRE, „Introduction”, *Sur le génie*, in *Œuvres esthétiques de Diderot*, Paris, Garnier Frères, 1964, 5-8. o.

⁴⁶⁴ „Génie” (szócikk), in *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, második kötet, Alain PONS által válogatott szócikkek, Paris, Flammarion, 1986, 143-148. o.

⁴⁶⁵ Denis DIDEROT, „Sur le Génie”, in *Œuvres Complètes de Diderot*, szerk. J. Assézat és M. Tourneux, Garnier, Paris, 1875, 26. o. URL : https://fr.wikisource.org/wiki/Sur_le_G%C3%A9nie Megtekintés dátuma : 2021-10-02 (ford. SZÉKESI Dóra, in SZÉKESI, i. m., 58-59. o.)

gyakrabban olvashatunk. Ilyenek többek között a „képzelőerő”, a „tehetség”, a „tudom-is-én-micsoda”, vagy épp az „igazság” szavak. Chardin egyik csendélete kapcsán jegyzi meg a kritikus, hogy ez a fajta festészet „csak tanulmányokat és türelmet igényel, semmiféle lelkesedést, kevés zsenialitást, semmi poézist, sok gyakorlatot és igazságot, és ez minden.”⁴⁶⁶ E sorokból is kitűnik, hogy Diderot szerint csak a zseni tud igazi mesterműveket alkotni. Kritikáinak hangvételéből kiérződik, hogy egy festőt zseninek tart-e vagy sem. A Vernet-vel kapcsolatos XX. századi tanulmányok úgy tartják, hogy a festő tökéletesen megtestesíti mindazt, amit Diderot elképzel a zseniről.⁴⁶⁷ A tájképfestő alkotásai láttán hosszasan dicséri Vernet művészetét. 1763-as *Szalon*-kritikájában így ír Vernet-ről: „Micsoda igazság! Micsoda mágia! Micsoda hatás!”, majd felsorolja mindazokat a képeket, amelyeket a művész olyan élethűen ábrázol, mintha a néző maga is a festmény része volna: „Ha az embereket cselekvés közben festi le, láthatjátok mozgásukat. [...] Ha vihart szít, hallhatjátok a szél zúgását, a hullámok morajlását, láthatjátok, ahogyan felcsapnak a sziklákra, amelyeket fehérre színeznek habjai.”⁴⁶⁸

Pál József Diderot kapcsán kiemeli a zseni egyedülálló tulajdonságait. Megfogalmazása szerint a zseni olyan személy, aki

[...] különleges viszonyban áll az őt körülvevő valóság tárgyaival, nem bárki által tapasztalt módon idézi fel ezeket az emlékezetében, hanem *átéli* őket; nem a megfigyelés szándékával közeledik hozzájuk, hanem mélyen megindul a velük való találkozásakor, mint amikor az embert hideg szél fagyasztja, nap égeti, a vihar szörnyűséggel tölti el. Az ilyen érzelmek a művész számára a gyönyör legértékesebb forrásai, amelynek felszínre hozása, művé való „átalakítása” érdekében teljes személyiségét, főleg heves érzelmeit mozgósítania kell. A zseni csak a fenséges jeleneteit akarja ábrázolni, és teljes mértékben azonosul az általa létrehozott alakokkal. Lelkesedés, heroizmus, veszélyérzet, szenvedély, zaklatottság jellemzi a zseni lelkének kiterjedtségét.⁴⁶⁹

Bár az 1765-ben publikált *Értekezés a festőművészetéről* című esszéjében nem esik szó a zseniről, mi mégis úgy véljük, hogy ez a kategória párhuzamba állítható Diderot gondolatmenetével, hiszen láttuk, hogy a zsenialitást nem lehet megtanulni. A kritikus élesen bírálja a festők tanulási módszereit az Akadémián, ami csupán késlelteti az igazi zseni fejlődését. Hangsúlyozza, hogy nem műtermi keretek között lehet a festészet művészetét

⁴⁶⁶ „[...] elle ne demande que de l'étude et de la patience, nulle verve, peu de génie, guère de poésie, beaucoup de technique et de vérité, et puis c'est tout” DIDEROT, *Salon de 1765*, i. m., 118. o.

⁴⁶⁷ Roger LEWINTER, „Commentaire”, in *Œuvres complètes: édition chronologique / Denis Diderot*, V. kötet, Paris, CFL, 1969, 387. o

⁴⁶⁸ „Quelle vérité! Quelle magie! Quelle effet! [...] S'il met des hommes en action, vous le voyez agir. [...] S'il suscite une tempête, vous entendez siffler les vents, et mugir les flots, vous les voyez s'élever contre les rochers et les blanchir de leur écume.” DIDEROT, *Essais sur la peinture, Salon de 1759, 1761, 1763*, i. m., 226-227. o.

⁴⁶⁹ PÁL, i. m, 33. o.

igazán jól elsajátítani:

Hát azt hiszed, hogy az a hét esztendő, melyet az Akadémiában azzal töltenek, hogy minta után rajzolnak, jól van felhasználva? Akarod-e tudni, hogy miképp vélekedem erről? E hét kínos és terhes év alatt, az akadémiában, válik a rajz *modorossá*. Mindezeknek az akadémiai, kényszeredett, mesterkéltségek, elrendezett helyzeteknek; mindezeknek a taglejtéseknek, melyeket egy szegény ördög végez, kit felfogadtak, hogy háromszor hetenkint eljöjjön, levetkőzni és a professzornak bábul szolgálni: mi közük van ezeknek a természetes helyzetekhez és taglejtésekhez? [...] Semmi közük egymáshoz, barátom!⁴⁷⁰

A több mint tíz évvel később, 1776-1777-ben írt *Pensées détachées sur la peinture* [Töredékes gondolatok a festészetéről] című művében Diderot már egyenesen rabszolgáknak nevezi az akadémiai festőtanoncokat, amiért gépiesen követik az előírt szabályokat: velük ellentétben a zseni képes azokat megszegni, ráadásul úgy, hogy sikereket ér el vele.⁴⁷¹

A festészet tanításához való akadémiai hozzáállást nem csupán Diderot bírálja a korszakban. Charles-Nicolas Cochin 1777-ben szintén élesen kritizálja az intézmény pedagógiai módszereit *Rouen-i beszédében* [Discours de Rouen]. Cochin szakértője az intézmény működésének, hiszen 1755 és 1771 között az Akadémia titkára volt. Osztja Diderot véleményét, amikor azt javasolja, hogy a diákok a természetből merítsenek ihletet, ne pedig szolgai módon másolják az akadémiai modelleket. Mivel Cochin sokáig dolgozott az Akadémián, annak problémáit sajátjaként kezeli, erről tanúskodik, hogy írásában többes szám egyes személyben nyilatkozik. Sajnálkozik, hogy az intézmény 1648-as alapítása óta

[...] nem szárnyaltuk túl, s még csak egy szintre sem jutottunk Le Sueur-rel és Jouvenet-vel. Sőt, ki merem mondani, hogy nem is ezt várjuk el az Akadémiáktól, nem születik ott sem zseni, sem emelkedettség. Minden században kevés olyan különleges ember születik, aki a művészetet annak legtekélyesebb fokára emeli [...].⁴⁷²

Beszédéből azt is fontosnak tartjuk kiemelni, hogy Cochin az Akadémia által alábecsült tájképek mellett is szót emel. Meggyőződése, hogy „[annak], aki festőnek szánja magát, tanulmányaihoz a táj tanulmányozását is hozzá kell kapcsolnia; a festő számára elengedhetetlen a természet hatásainak ismerete a nagy kiterjedésű terekben.” Ezt a folyamatot azonban nem lehet más mesterek alkotásaiból megtanulni és lemásolni, a

⁴⁷⁰ DIDEROT, *Értekezés a festőművészetéről*, i. m., 140. o.

⁴⁷¹ DIDEROT, *Héros et martyrs*, i. m., 383. o.

⁴⁷² „[...] nous n'avons point surpassé, ni même égalé, Le Sueur et Jouvenet. Aussi, oserai-je dire que ce n'est point ce qu'on doit attendre des Académies; elles ne donnent ni le génie ni la sublimité. Les hommes extraordinaires, nés pour porter l'art à la plus haute élévation, sont en petit nombre dans chaque siècle [...]” Charles-Nicolas COCHIN, *Discours prononcés à la séance publique de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen*, Rouen, Cellot, 1777, in *La Peinture – Textes Essentiels*, i. m., 767. o.

természet ugyanis „még ezeknél is megbízhatóbb leckéket nyújt”.⁴⁷³ Láthatjuk tehát, hogy az Akadémia doktrínáit (elsősorban a festészeti hierarchia elvét) és oktatási rendszerét a korszakban egyre több kritika éri a művészetteoretikusok részéről.

Diderot és Cochin példája rámutat, hogy a francia Királyi Festészeti és Szobrászati Akadémia befolyása a XVIII. század közepe táján gyengülni kezdett. Pierre Francastel szerint ennek az az oka, hogy a párizsi műkedvelők (*amateurs*) körében egyre inkább megnőtt az érdeklődés a műalkotások iránt, amint ezt már disszertációnk „A megváltozott ízlésvilág” című részében is tárgyaltuk. A megerősödött polgárság igényt tart a művészetekre, a festményeket és a szobrokat otthonába is szeretné bevinni. Ehhez megfelelő méretű alkotásokra van szüksége, amelyeket ott el tud helyezni, erre azonban kevésbé alkalmasak a királyi udvar számára készített, hatalmas méretű festmények. Az Akadémia által nagyra becsült, a festészeti hierarchia csúcsán elhelyezkedő történeti és allegorikus témájú képeket a növekvő műkedvelő közönség kevésbé kedveli, inkább a kisebb méretű, intimebb témájú alkotásokat részesíti előnyben. Ugyanakkor – Francastel szavaival – az Akadémia „egy szörnyű intellektuális diktatúra eszközévé” válik, mivel magának tartja fenn a művészeti oktatás kizárólagos jogát, mintegy rákényszerítve az ott tanulókat az általa nagyra becsült témák gyakorlására és kivitelezésére.⁴⁷⁴ Korántsem meglepő tehát, hogy egyes művészek nem viselik el a rájuk nehezedő nyomást, az előírt szigorú szabályokat és elhagyják az intézményt: Fragonard is így tesz, aki egész egyszerűen nem teljesíti tovább az Akadémia kéréseit és nem küldi alkotásait a Szalonokra. Immár megteheti, hiszen – ahogyan említettük – ekkor már nem csupán a királyi udvar a festmények egyedüli megrendelője. Az átalakult társadalmi helyzetnek és a megváltozott művészeti igényeknek köszönhetően egyre több művész dönt úgy, hogy saját és megrendelői igényeit követve teljesen – vagy majdnem teljesen – szabadon alkot.

A XVIII. századi párizsi műgyűjtők ízlésváltozásával kapcsolatban Patrick Michel említi, hogy 1730-tól megélné a műkedvelők érdeklődése az északi iskolák festészete iránt: egyre több, a kis műfajokban alkotó flamand és holland „kis mester” képe kap ekkor helyet a párizsi gyűjteményekben. Az értekezésünk elején feltett kérdésre – azaz kiknek a megrendelésére és milyen motivációk hatására készült a XVIII. században egyre több nem

⁴⁷³ „Celui qui se destine à la peinture, doit joindre à ses études celle de paysage; la connaissance des effets de la nature dans les grands espaces, est essentielle au peintre [...] la nature donne des leçons encore plus certaines.” Uo., 768. o.

⁴⁷⁴ „un terrible instrument de dictature intellectuelle” Pierre FRANCASTEL, *Histoire de la peinture française*, Paris, Denoël, 1990, 179. o.

történelmi, nem mitológiai és nem is vallásos témájú, embert ábrázoló alkotás – válaszolva tehát kijelenthetjük, hogy a kis műfajok népszerűségének növekedésével egyidejűleg jelentősen csökken a gyűjtők érdeklődése az itáliai festmények iránt. Ennek a jelenségnek nyilvánvalóan több oka is van, egyebek között az, hogy az északi mesterek képei általában szemet gyönyörködtető, kolorista festmények, amelyeknek kisebb a formátuma (s ennek következtében kedvezőbb az áruk), mint a rendszerint nagyobb méretű itáliai műalkotásoké. Ugyanakkor a „modern”, azaz korabeli francia festők iránt is megnő a műgyűjtők érdeklődése: gyűjteményeikben rendszeresen szerepelnek Vernet, Hubert Robert, Oudry és Chardin képei.⁴⁷⁵ Patrick Michel továbbá arra is rávilágít, hogy a korabeli francia műgyűjtők a XVIII. század második felétől „szeretik és keresik a francia festészetben azt, ami hasonlít az északi iskolákhoz”; azért nő meg az érdeklődés egyebek között Christian Wilhelm Ernst Dietrich és Johann Eleazar Schenau német festők iránt is, mert „a holland mestereket utánozzák”.⁴⁷⁶ Az előzőekben már idézett könyvében Jean Chatelus részletesen tárgyalja a francia festészetre jellemző „felsőbbrendűség érzését” a XVIII. század első felében, mely „oly szilárdan meggyökerezett az elmékben, mint az ízlés felsőbbrendűségének” gondolata.⁴⁷⁷ Chatelus a festészeti hierarchia kapcsán említi ezt a jelenséget. A korabeli művészetről szóló írások alapján arra lehet következtetni, hogy az alábbi nézet uralkodott a francia műkedvelők körében: a külföldi országokban azért van nagy számú, a kis műfajokhoz tartozó képet alkotó művész, mert ők nem képesek a nagy szenvedélyeket bemutató történelmi és allegorikus művek létrehozására. Ennek az az oka, hogy hiányzik belőlük az igazi zsenialitás és a tehetség, ami a francia történelmi festőkben viszont megtalálható. A portréfestőknek például csupán gyakorlásra és sok másolásra van szükségük, képzeletüket viszont nem kell használniuk – erre az orosz, a német és más északi nemzetek művészei is képesek.⁴⁷⁸

A francia műgyűjtők „nyitása” más nemzetek művészetei iránt a XVIII. században megfigyelhető „utazási láznak” is tulajdonítható, amelynek több összetevője is volt: a felvilágosodás tapasztalat által történő megismerést, racionalizmust, polgári öntudatot hirdet, ezek hozadéka egyre népszerűbb a korszakban. Ez az úgynevezett *Grand Tour* vagy *Gentlemen's Tour of Europe* hagyományára nyúlik vissza, amely Angliából indult hódító

⁴⁷⁵ Patrick MICHEL, *Peinture et Plaisir. Les goûts picturaux des collectionneurs parisiens au XVIII^e siècle*, Rennes, PUR, 2010, 153-369. o

⁴⁷⁶ „[...] on aime et on recherche dans la peinture française ce qui la rapproche des écoles du Nord [...] pastichent les maîtres hollandais”. Uo., 300. o.

⁴⁷⁷ „La supériorité de la peinture française est aussi solidement ancrée dans les esprits que celle du goût”. CHATELUS, i. m., 164. o.

⁴⁷⁸ Uo., 162. o.

útjára.⁴⁷⁹ Az „úri házból” származó fiatal nemesek tanulmányait lezáró európai körút célja az volt, hogy a könyvekből megszerzett tudást, világ- és emberismeretet a fiatalember egy rátermett nevelő társaságában és irányításával, gyakorlati tapasztalatok révén elmélyítse, gazdagítsa, illetve rangjához illő csiszolt modorra tegyen szert és megfelelő ismeretségeket kössön. Általában 20-30 hónapig tartott egy ilyen út, amely különböző országokat érintett. A tanulmányútnak megvoltak a többé-kevésbé kötelezőnek tekintett állomásai: Itália (Torino, Firenze, Róma, Nápoly, Velence), Franciaország (Párizs), Németalföld (Leiden), a Rajna-vidék, Anglia (London), illetve Bécs a császári udvarral. Az előkelő utazók rangjának megfelelően ez az utazás általában a fejedelmi és főúri rezidenciák végigjárásában, az ókori emlékek és más helyi nevezetességek megtekintésében, illetve rövid egyetemi látogatásokban merült ki. A nevelésen túl az utazás célja az eltérő kultúrák, szokások megismerése volt, ami lehetőséget nyújtott az anyaországgal való összehasonlításra. A tehetősebb családok sarjai számára szinte kötelezettséggé vált ez a körút, feljegyzéseikben, leveleikben beszámoltak élményeikről.

A főúri tanulmányutak a XVII. századtól váltak igazán elterjedtté, és körülbelül a XVIII. század közepéig voltak jellemzők. Ezek már nem „hivatalból” megtett utak, mint a megelőző korszakok utazásai; az utazó ekkor már a tapasztalatszerzés és ismereteinek bővítése céljából, önként kel útra, mivel az általános vélekedés szerint egy utazás során ezekre számtalan lehetőség nyílik. Hasonló célból (és útvonalon) utazik a XVII. és a korai XVIII. század tudós embere is: azért, hogy tanuljon, kutasson, megfigyeljen, valamint állami vagy fejedelmi megbízatásoknak tegyen eleget. Az egzotikum iránt is megnőtt az érdeklődés a korszakban. A királyi udvar megbízásából tudósokat küldtek távoli országokba, felfedező utakra és ismereteik bővítésére, ennek költségeit sokszor maga a király állta. Mivel a műveltség és a tudás nem rendi privilégium, és az utazáshoz ezeken kívül leginkább pénzre van szükség – amivel a polgárság egy része ekkor már rendelkezik –, viszonylag gyorsan megkezdődik az utazás polgárosodása, azaz egyre több polgár utazik.⁴⁸⁰ Az utazás tehát nagymértékben közrejátszott a külföldi művészet elismerésében és megkedvelésében. Patrick Michel is megemlíti, hogy a holland és flamand festészet iránti megnőtt keresletben nagy szerepet játszanak a műgyűjtők ezen országokban tett utazásai.⁴⁸¹

⁴⁷⁹ Ld. ehhez: PROHÁSZKA Erzsébet, *A tájbrázolás fejlődése a 18. századi francia festészetben és útleírásokban*, i.m.

⁴⁸⁰ SZÁSZ Géza, „*Ki fog itt segíteni?*” *A reformkori Magyarország képe a francia útleírásokban*, in *Felvilágosodás – Lumières – Enlightenment – Aufklärung* 5, Szeged, JATE Press, 2016, 14-25. o.

⁴⁸¹ MICHEL, i. m., 122. o.

Az egyre növekvő számú műalkotások tulajdonképpen a későbbi múzeumok eredetének tekinthetők: a műkedvelők előszeretettel mutatják be „kincseiket” másoknak, vendégségeket tartanak, ahol többek között művészetekről is társalognak.⁴⁸²

5.4. „Az Akadémiák eltörlésének szükségessége”

Láthattuk, hogy XVIII. század második felében a francia királyi Festészeti és Szobrászati Akadémiát mind szervezeti felépítésében, mind az általa hirdetett eszmék terén egyre több kritika éri.

Az Akadémia és a közönség közötti konfliktus az 1789-es francia forradalom kezdetétől fogva még inkább súlyosbodott. A forradalom sikerrel harcolt az önkényes szabályozások, egyenlőtlenségek és a királyi önkényuralom ellen. A forradalom hatását jelzi, hogy a korszak neves építésze, Charles de Wailly névtelenül publikálja írását 1789. szeptember-októberében, *Projet d'encouragement patriotique pour les Arts de L'Académie de Peinture, de Sculpture et Gravure* [Hazafias bátorítás tervezete a Festészet, a Szobrászat és a Metszés művészeivel foglalkozó Akadémiának] címmel, ahonnan az Akadémia megnevezésekor már hiányzik a „királyi” jelző. De Wailly élesen bírálja a mesterek despotikus befolyását és a műtárgyak kereskedelme feletti hatalmát. A forradalom idején a művészeti életben lezajló jelentős változásokat Charlotte Guichard „Akadémiai Bastille”-nak nevezi: a szabadság és az egyenlőség jegyében 1791-ben az összes művész előtt megnyitják a Szalon kapuit.⁴⁸³

Jacques-Louis David festő – bár az Akadémia tagja volt, sőt egy időben tanári funkciót is betöltött ebben az intézményben – mindig is lázadt annak tekintélye és tagjainak kiváltságai ellen. A forradalom utáni új rezsim kedvelt festője a szóvivője annak az egyre inkább uralkodó közvélekedésnek, amely véget akar vetni az immár elavultnak tekintett tudományos intézménynek. A festő 1793. augusztus 8-án „Az Akadémiák eltörlésének szükségessége” címmel a Nemzeti Konvent előtt beszédet tartott, amelyben elégedetlenségét fejezte ki az egyre hierarchikusabb és merevebb intézménnyel szemben.⁴⁸⁴ Úgy gondolja, „az Akadémiákat, melyek mindenféle arisztokrácia utolsó menedékei, mindenképp teljesen el kell törölni”. Élesen bírálja „zsarnoki vezetőit”, akik elnyomják az igazi tehetségeket, majd

⁴⁸² Uo., 419. o.

⁴⁸³ GUICHARD, i. m., 317. és 333. o.

⁴⁸⁴ LICHTENSTEIN, i. m., 769. o.

hozzáteszi, hogy ezek az intézmények „távolról sem teljesítik a kitűzött célt”.⁴⁸⁵ A XVIII. század végén tehát az Akadémia már nem tudja irányítani a művészeti életet, végül David beszéde után, még ugyanazon a napon a Konvent elfogadott rendelete alapján az intézmény bezárja kapuit. A festők és minden más művész ezentúl mentesülnek az Akadémiák szigorú előírásai alól, és mindenfajta, műfaji és egyéb korlátok nélkül hozhatnak létre műalkotásokat.

Az Akadémia a következő évben Institut néven születik újjá, amelyet a Restauráció után átszerveznek, végleges neve az Institut de France lesz, és öt akadémiát foglal magába, melyek közül az egyik az Académie des Beaux-Arts [Képzőművészeti Akadémia]. A szigorú akadémiai szabályok folyamatosan enyhültek a forradalom után, a Restauráció idején például azok is kiállíthatták alkotásaikat a Szalonokon, akik nem voltak akadémiai tagok. Ez számos női művésznek lehetőséget adott arra, hogy bemutathassa tehetségét.⁴⁸⁶

Összegzésképpen elmondhatjuk, hogy a XVIII. századi Franciaországban végbemenő politikai változások a művészeti életre is nagy mértékben kihatottak. Hangsúlyoztuk, hogy a francia művész társadalmi elismertsége nagyjából a XVIII. század második feléig nem csupán a tehetségén múlt, hanem az ország irányításáért felelős emberek akaratától is, akik meghatározták, mely festészeti műfajok művelői milyen körülmények között lehetnek elismertek a korszakban. E tekintetben jelentős változások a XVIII. század vége felé történnek, amikor – a növekvő műkedvelő közönségnek köszönhetően – számos művész felhagy a szabálykövetéssel és saját igényeit követve alkot tovább. A műgyűjtők előszeretettel rendeznek vendégségeket, ahol a meghívottak megcsodálhatják a házigazda birtokában lévő műalkotásokat, ezeket az alkalmakat is a kiállításokkal azonos néven, szalonnak nevezték. Ezek az összejövetelek lehetőséget teremtettek az egybegyűltek számára, hogy a művészetekről (irodalomról, zenéről és a szépművészetekről) beszélgessenek, ami szintén hozzájárult a művészeti élet népszerűsítéséhez.⁴⁸⁷

⁴⁸⁵ „[...] la nécessité absolue de détruire en masse toutes les Académies, dernier refuge de toutes les aristocraties”, „tyrannique domination”, „[...] elles sont loin de remplir le but qu’elles se sont proposé”. Jacques-Louis DAVID, *Sur la nécessité de supprimer les Académies*, 1793-i ülés. In A. JOUFFROY, *Aimer David*, Terrain vague, 1989. Idézi: *La Peinture – Textes Essentiels*, i. m., 769-770. o.

⁴⁸⁶ Nicholas MIRZOEFF, „Revolution, Representation, Equality: Gender, Genre, and Emulation in the Académie Royale de Peinture et Sculpture, 1785-93”, *Eighteenth-Century Studies*, 31. kötet, 2. szám, Johns Hopkins University Press, American Society for Eighteenth-Century Studies (ASECS), 1997, 153-174. o. URL: Megtekintés dátuma: 2021-12-19 <http://www.jstor.org/stable/30053297>

⁴⁸⁷ Séverine SOFIO, „L’art ne s’apprend pas aux dépens des mœurs” *Construction du champ de l’art, genre et professionnalisation des artistes (1789-1848)*, Sociologie. École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), 2009, 267-334. o. URL: https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00924488/file/SOFIO_these_sans_annexe-2009.pdf. Megtekintés dátuma : 2022-09-27

6. Konklúzió

Dolgozatunk befejező részében összegezzük kutatásunk eredményeit, megvizsgáljuk és értékeljük a hipotéziseinket, valamint a téma további lehetséges vizsgálati irányvonalaira reflektálunk.

Értekezésünkben az embert ábrázoló kis műfajok: az életkép és a portré megítélésében bekövetkezett változásokat tekintettük át a XVII. század második felétől a XVIII. század végéig, kiemelve azon francia elméletírók szerepét, akik valamilyen formában hozzájárultak az e műfajokról való gondolkodásmód alakulásához. Interdiszciplináris megközelítésre törekedtünk, a művészetelméleti és -kritikai nézőpont mellett a művészetszociológiai aspektust is figyelembe vettük. Értekezésünket magyar nyelven írtuk, annak ellenére, hogy a felhasznált szakirodalom jelentős része francia nyelvű. Ennek az az elsődleges oka, hogy dolgozatunknak hiánypótló szerepet szánunk, hiszen a vizsgált korszakkal kapcsolatosan magyarul jórészt művészettörténeti és esztétikai tárgyú tanulmányokat olvashatunk, művészetelméleti szakirodalom azonban csak elvétve jelenik meg Magyarországon. A magyar nyelven hozzáférhető, XVII. és XVIII. századi, francia témájú, interdiszciplináris kutatási eredményeket bemutató tanulmányok számát több, szegedi kötődésű kutató is gazdagította az utóbbi években. Szabolcs Enikő 2021-ben megvédett doktori disszertációja például – többek között – a romfestészetéről szóló irodalmi műveket vizsgálja. Tanulmányaiban Rausch-Molnár Luca Watteau festészeti alkotásainak megjelenési formáit kutatja a korabeli művészéletrajzokban és a XIX. századi francia költészetben, de Székesi Dóra, Ocsovai Dóra és Iván-Szűr Zsófia francia felvilágosodás kori irodalomhoz köthető kutatásait is meg kell említenünk.

Kutatásunk során többek között arra a kérdésre kerestük a választ, hogy az embert ábrázoló kis műfajok a XVII. és a XVIII. században miként tükrözik a korabeli francia társadalmi viszonyokat, emellett arra is kitértünk, hogy a korszakban bekövetkezett ízlésváltozás hogyan jelenik meg a festészetben. Megvizsgáltuk azt is, hogy a XVII. században olyannyira alábecsült kis műfajok hogyan váltak egyre népszerűbbé és elismertebbé a XVIII. század folyamán. Ebből következően az alábbi kérdések merültek fel bennünk: kitől származtak a megrendelések, és milyen motivációk hatására készült a XVIII. században egyre több embert ábrázoló, a kis műfajokhoz tartozó alkotás, annak ellenére, hogy

a vizsgált korszakot meghatározta a festészeti hierarchia elve, amely a történelmi, mitológiai és vallásos témájú képeket részesítette előnyben?

Az értekezésünkben vizsgált kis műfajok alábecsült státuszát jól mutatja, hogy ezeknek a műfajoknak gyakran még egységes megnevezései és meghatározásai sem voltak a XVII. században. A történelmi háttérrel megvizsgálva arra a következtésre jutottunk, hogy az aktuális politikai élet a művészeti életben is jelentősen érezteti hatását. Ezt a festészeti műfajok rangsorolása is tükrözi, hiszen az voltaképpen nem más, mint a társadalmi rangsor áttemelése a kulturális szférába, azaz a nemesség és a köznép alá- és fölérendelt viszonya hasonló a nagyszabású történelmi kompozíciók és a kis műfajokhoz tartozó képek alá- és fölérendeltségéhez. Megállapíthatjuk tehát, hogy a XVIII. században észlelt ízlésváltozás a társadalomban és a politikai szférában bekövetkezett átalakulások közvetett következménye.

A művészeti alkotások megítélését a Louvre Négyszögletű Termében megrendezett időszakos kiállítások, a Szalonok is nagy mértékben befolyásolták. Ezeknek köszönhetően a XVIII. században egyre több olyan ember számára vált elérhetővé a műalkotások megtekintése, akiknek korábban erre nem volt lehetősége. A közönség köréből egyre többen műgyűjtőkké válnak, ami fokozza az akadémiai elmélet, a festészeti hierarchia elve és a művészi gyakorlat közötti ellentétet, ugyanis növekszik az érdeklődés a nem történelmi és nem vallásos témájú, azaz a kis műfajokhoz tartozó festmények iránt. A korszakban felértékelődik a műkedvelők véleménye, hiszen a kiállítások következtében egyre több, a műalkotásokról szóló kritikai írás jelenik meg, és megszületik a művészetkritika műfaja. Ennek az új irodalmi műfajnak – amely Diderot *Szalonjainak* köszönheti felvirágzását – ebben a kezdeti időszakban még nincsenek kötött szabályai. Többek között ez magyarázza a kritikai írások szubjektív hangvételt. Az „ízlésesztétika” a felvilágosodás korában már nemcsak a művészetre vagy a természetre, hanem magára az emberre is irányul, ezzel együtt megjelennek a mások művészetét, ízlését, modorát bíráló műértők és a kritikusok.

Ezt a tendenciát erősíti az is, hogy míg XIV. Lajos uralkodása idején a hatalmas barokk paloták dísztermeiben látható nagy méretű, történelmi és mitológiai témájú festmények illettek, halála után ebben a szemléletben is változások következtek be. XV. Lajos székhelyét Versailles-ból Párizsba helyezi át. A király érdeklődése csökken a monumentális festmények iránt, hiszen kisebb méretű rezidenciájában kevésbé tudja ezeket befogadni. Hatalma és befolyása is gyengül, s ezzel a folyamattal párhuzamosan az abszolutizmus korában uralkodó stílusok (a hősies barokk és az antik világot idéző klasszicista irányzatok) hanyatlása is észlelhető, ezeket a bensőségesebb rokokó váltja fel. A festészetben megnő a kereslet a kisebb

méretű, meghittebb, a társas élet örömeit idéző jeleneteket ábrázoló festmények iránt. A polgárosodó, műkedvelő társadalom szerepe egyre meghatározóbb lesz a XVIII. század folyamán, amikor a királyi udvar többé már nem a művészeti élet kizárólagos irányítója.

A felvilágosodás kori ízlésváltozás következtében az életképek és a portrék egyre népszerűbbé váltak. A kolorista elméletek előtérbe kerülésével a rajz ellenében a szín felértékelődik: a történeti, allegorikus témájú alkotásokkal szemben a műgyűjtők egyre inkább az „északi iskolák” kisebb méretű kolorista festményeit kezdik el vásárolni. A francia ízlésfelfogásra nagy hatással volt a holland és flamand művészet, ahol a hétköznapi jeleneteket bemutató festmények már a XVII. században is a virágkorukat élték. Európa többi országához képest Németalföldön egy olyan, magas színvonalú polgári művészet virágzott ekkor, amelyben nem a vallásos, hanem a profán elemek uralkodtak. A XVII. században Európa ezen területein – a sajátos társadalmi és gazdasági viszonyoknak köszönhetően – egyfajta, *leírás*on alapuló festészet alakult ki, szemben az ekkortájt a kontinens nagy részén uralkodó, alapvetően *elbeszélő* jellegű, itáliai eredetű művészettel.

A XVIII. században a családi életben is fontos változások következtek be, melyeknek az esztétika területén is következményei voltak. Általában nagyobb hangsúlyt kap a család, és megnő a szülők szerepe a gyermekek nevelésében. A gyermek és nevelése a családon belül központi szerephez jut ekkor. A korszak embere felismeri a gyermek ártatlanságát, sérülékeny mivoltát, s úgy tekintenek a gyermekre, mint akit óvni és tanítani kell. A családra ugyanakkor egyfajta menedékként is gondolnak, amely oltalmat nyújthat az egyénnek. A műalkotásokra is egyre jellemzőbb ekkor a családi élet vászonra vitele és a gyermekábrázolás, vagyis – részben ennek a folyamatnak köszönhetően – a zsánerfestészet is fellendül a XVIII. századtól.

Annak ellenére, hogy dolgozatunk fő témája az embert ábrázoló kis műfajok, nem tértünk ki azon alkotások elemzésére, melyek ugyan emberalakokat mutatnak be, mégsem történeti festmények, de a zsánerfestészet műfajába sem sorolhatók. Ide tartoznak az úgynevezett „gáláns ünnepek” kategóriájához tartozó alkotások. A „gáláns ünnepek” zsánerfestészzel közös jegyei, hogy nem mutatnak be fennkölt, mitológiai vagy történelmi eseményt, hanem általában hétköznapi cselekményt ábrázolnak. Lényeges különbség azonban köztük, hogy modelljei nem hétköznapi emberek, hanem az arisztokráciához tartoznak, akiket általában valamilyen szabadtéri ünnepség, szórakozás közben, gyakran színpadi öltözékben ábrázolnak ezek a – rokokó stílusjegyeit magukon hordozó – képek.⁴⁸⁸

⁴⁸⁸ Ld. MOLNÁR Luca, „Néma festmények, beszélő költemények – csend és hang Jean-Antoine Watteau

Az elnevezés Antoine Watteau nevéhez fűződik, aki 1717-ben nyújtotta be az akadémiai felvételéhez szükséges pályaművét, a *Zarándoklás Küithéra szigetére* című festményt. A képet az akadémikusok nem sorolták konkrétan egyik festészeti kategóriába sem, ezért Watteau-t mint általános tehetségű művészt vette fel tagjai közé az Akadémia. A felvételi eljárás során rögzített jegyzőkönyvben szerepel először a „gáláns ünnepség” kifejezés, mellyel a kép témájára kívántak utalni. A XVIII. századi művészeti életben azonban ez a fajta festészeti kategória még nem rögzült, csupán a XIX. századi irodalmi és művészettörténeti szakirodalomban utalnak rá úgy, mint külön festészeti műfajra. Hasonlóan a zsánerfestészethez, ekkor nem volt egyértelmű megnevezése ennek a festészeti témának: említettük, hogy a XVIII. században zsánernek neveztek minden olyan festményt, ami embert ábrázolt és nem volt sem történeti festmény, sem portré. Ebből következik, hogy egyes szakirodalmak a „gáláns ünnepségek”-re rokkoló zsánerfestészetként utalnak. Az általunk vizsgált zsánerképekkel ellentétben a „gáláns ünnepségek” idilli környezetet, álomszerű tájakat, díszes ruhába öltözött alakokat jelenítenek meg tájképi környezetben, tehát nem szobabelsőket visznek színre és távol állnak a valóság-hű ábrázolástól.⁴⁸⁹

A régensség és XV. Lajos uralkodása alatt a művészek könnyedebb témák felé fordultak, az ekkor keletkezett képek „lazább erkölcsű életszemléletet”⁴⁹⁰ mutattak be. *Szalonjaiban* Diderot erősen bírálja a teátrális szerelmi jelenetek, a pazar ruházatú vagy épp ruhátlan alakok, baráti társaságok fényűző ünnepségeinek vászonra vitelét, hiszen ezek a jelenetek nem felelnek meg az általa követelt valóság-hű és erkölcsi üzenetet közvetítő ábrázolásnak.⁴⁹¹ Ezért is fogadta nagy örömmel 1755-ben a kritikus Greuze *Gyermekeinek Bibliát magyarázó családapa* című, az általa nagyra becsült morális értékeket bemutató képét. A „gáláns ünnepségek” azonban – a korabeli teoretikusok kritikai észrevételei ellenére – Fragonard és Boucher festményei révén egészen az 1770-es évekig népszerűek voltak.

Morális életképeivel Jean-Baptiste Greuze-nek nem titkolt szándéka az volt, hogy erkölcsi üzenetet közvetítsen a néző felé. Festményei középpontjában a család, pontosabban az apa alakja áll, s alkotásai a jó erkölcsre való nevelés fontosságát mutatják be a családon belül. Életképeit áthatják a különböző érzelmek, amelyek előtérbe helyezése addig csupán a történeti vagy allegorikus képekre volt jellemző. Így Greuze az alacsonyabb rendűnek ítélt

festészetének költészeti fogadtatásában”, in *Felvilágosodás – Lumières – Enlightenment – Aufklärung*, VI, i. m., 81-89. o.

⁴⁸⁹ BARTHA-KOVÁCS, *Hét arabeszk-Watteau-olvasatok*, i. m., 15-17. o.

⁴⁹⁰ Uo., 16. o.

⁴⁹¹ BARTHA-KOVÁCS Katalin, *Diderot et Watteau. Vers une poétique de l'image au XVIII^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2019, 154. o.

zsánerképeket felruhazza a – festészeti hierarchia csúcsán elhelyezkedő történeti alkotásokra jellemző – patetikus jelleggel. Diderot kritikáiban általában elismerően nyilatkozik Greuze életképeiről, leginkább moralizáló tartalmukat értékeli. A kritikus színpadi műveiben is fontos szerepet kap az érzelmek kifejezése: az apát mint családfőt a jó erkölcsre nevelés felelősségével ruhazza fel. *Szalonjaiban* dramatizálva mutatja be Greuze alkotásait, részletes leírást ad róluk, sokszor történetbe ágyazza a jeleneteket. Ezzel a leírási módszerrel Diderot szintén a történeti képekre jellemző aspektussal ruhazza fel Greuze életképeit, ami jól tükrözi a kis műfajok egyre növekvő megbecsülését.

Greuze alkotásaival szemben Chardin hétköznapi jeleneteire nem jellemző az elbeszélő és patetikus jelleg, csend és nyugalom hatja át őket. A korabeli elméletírók és kritikusok – annak ellenére, hogy az akadémiai hierarchia értelmében kevesebbre tartották ezt a kis műfajt, mint az allegorikus és a történeti festményeket – legtöbbször méltatják Chardin zsánerképeit, és a műkedvelők is előszeretettel vásárolják őket. A polgárosodó közönség a XVIII. században egyre inkább a természetű, intimebb jeleneteket ábrázoló alkotásokat keresi, aminek következtében a műtermi modorú, mesterkélt allegorikus képek veszítenek dominanciájukból a festészeti piacon.

Hangsúlyoztuk a festészet és az irodalom (azon belül is elsősorban a dráma műfajának) kapcsolatát, azt, hogy képleírásai során Diderot előszeretettel alkot történeteket egyes festmények ürügyén. Ugyanakkor további vizsgálandó területek felé vezet az irodalom és a festészet kapcsolata a felvilágosodás kori Franciaországban, hiszen a dolgozatunkban elemzett, megváltozott társadalmi viszonyoknak köszönhetően a felerősödő művészetkedvelő polgárság nem csupán a festészetben, hanem a színházi életben is az arisztokráciától eltérő ízléssel – és igényekkel – bírt. A klasszikus dráma heroikus témáival ellentétben egyre inkább a polgári világ bemutatása nyert teret a színházakban. A XVIII. század elején a francia színpadokon két drámatípus volt uralkodó, a tragédia és a komédia. Míg az előbbi az uralkodók és a nemesség körében játszódik, addig a komédiának közemberek a szereplői. A polgári dráma műfaja, amely a tragédiát kívánta meghódítani a polgárság színrevitelével, Angliából indult hódító útjára és Franciaországban is nagy sikert aratott.⁴⁹² A polgári dráma elméletét Diderot dolgozta ki *Beszélgetések A törvénytelen fiúról* (1757) című művében⁴⁹³. A színházi nonverbális kommunikáció hangsúlyozása miatt *Levél a süketnémákról* (1751) című

⁴⁹² George LILLO *A londoni kereskedő című*, 1730-ban bemutatott színdarabja az első olyan ismert mű, mely a polgári dráma műfajába tartozik, és nagy sikert aratott először Angliában, majd Németországban és Franciaországban.

⁴⁹³ A klasszikus irodalmi eszméktől már Diderot *Fecsegő csecsebecsék* (1748) című regénye is távol áll.

filozófiai műve drámaelmélete előzményének tekinthető. Teóriájából azt a részt emeljük ki, mely a kép fontosságát tárgyalja a színházban. Az *ut pictura poesis* elve nyomán a Diderot-t megelőző teoretikusok is előszeretettel vontak párhuzamot a költészet és a festészet között. Úgy vélték, a klasszikus irodalmi elemeket át kell emelni a festészetbe annak érdekében, hogy elismert alkotás születhessen. Roger de Piles így fogalmazza meg ezt az elvet: „Úgy kell tekintenünk a képre, mint egy jelenetre, ahol minden egyes alak a szerepét játssza.”⁴⁹⁴ Az akadémikusok a festményeken azokat a jegyeket keresték, melyek az uralkodó irodalmi műfajokban (az eposzban, a tragédiában) is jelen voltak: megható jeleneteket, a hármas egység szabályát, az érzelmek erőteljes kifejezését, azaz a dramatizáló jelleget.⁴⁹⁵ Diderot újító gondolata azonban ennek az eszmének a fordítottja: szerinte a színháznak kell úgy bemutatni egy jelenetet, mint a festőnek egy cselekményt a vásznon:

Egy váratlan esemény, mely beépül a cselekménybe, és amely hirtelen megváltoztatja a szereplők helyzetét, színpadi fogás. Kép az, ha ugyanezeket a szereplőket olyan természetes és igaz módon állítjuk be a színpadon, hogy ha egy festő a valósághoz hűen megmintázná őket, a vásznon is tetszést aratnának.⁴⁹⁶

Diderot szerint a jelenetet úgy kell felépíteni, hogy a közönség következtetni tudjon a jelenetet megelőző és az azt követő cselekményekre, éppúgy, mint a festményeken. Nagy hangsúlyt fektet a gesztusnyelvre, fontosabbnak tartja, mint a beszédet. A pantomim, azaz a test mozdulatai gyakran több érzelmet fejeznek ki, mint a puszta szó, valamint a csendnek is fontos érzelmekiváltó szerepet tulajdonít a színpadon. Diderot ugyanakkor polgári drámaelméletében – Molière-rel ellentétben – nem jellemek ábrázolása, hanem társadalmi szerepek, állapotok színre vitele mellett érvel.⁴⁹⁷ A kritikus tehát egy olyan, kifejező dráma kidolgozásán fáradozott, amely – akár a színpadi gesztusok, akár a bemutatott társadalmi szerepek révén – a társadalom minden rétegét képes valamilyen formában megszólítani.

Ezzel a törekvéssel párhuzamba állítható az a – disszertációnkban többször is idézett – gondolat, mely szerint a festészet a felvilágosodás korában nem csak az arisztokrata körök, hanem a polgári rétegek számára is elérhetővé válik. A színházi művek, éppúgy mint a festészeti alkotások igyekeztek kielégíteni az átalakulóban lévő műkedvelő közönség igényeit. A drámai művekben is az igazság és a jó erkölcs kerül előtérbe, és a dráma műnemén belül,

⁴⁹⁴ „On doit considérer un tableau comme une scène, où chaque figure jou son rôle.” Roger de PILES, *Elemens de peinture pratique*, Amsterdam et Leipzig, 1766, 401. o.

⁴⁹⁵ FRIED, *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, i. m., 73-76. o.

⁴⁹⁶ Denis DIDEROT, *Beszélgetések a törvénytelen fiúról*, ford. Lőrinszky Ildikó, Máriabesnyő-Győr, Attraktor, 2005, 21. o.

⁴⁹⁷ Pierre FRANTZ, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Párizs, Presses Universitaires de France, 1998, 115-117. o.

éppúgy, mint a festészetben új műfajok jelennek meg. Ezek egymásba fonódnak, nincsenek közöttük éles határvonalak: a XVIII. században jön létre a tragikomédia, a történelmi dráma, a komikus opera, a melodráma.⁴⁹⁸ A színház világában végbement változások olyan, további kutatások felé irányíthatnak, melyek magyar nyelven még feltáratlan területek: vizsgálendő kérdés lehet, hogy a hétköznapi jelenetek megjelenése a drámában milyen mértékű a XVIII. században, párhuzamba állítható-e a zsánerfestészet történetével? A valóság-hű megjelenítés a drámában hogyan valósul meg? A díszletre, a rendezésre nagyobb gondot fordítanak ebben a korszakban, mint a XVII. században, azért, hogy a színpadon ábrázolt jelenet még inkább közeledjen valósághoz. A festészet és a színház története több ponton is összeköthető. Pierre Frantz találóan, egy szóval így jellemzi ezt a kapcsolatot: a XVIII. századi francia színpadi darabok a *látványosság* minél nagyobb mértékű fokozásra törekcszenek, ehhez pedig a festészetből merítenek ihletet, amikor a díszletek kidolgozásán, vagy a testbeszéd hatásos megvalósításán fáradoznak.⁴⁹⁹

Az értekezésünkben vizsgált másik, embert ábrázoló kis műfaj, a portré kapcsán megállapítottuk, hogy a XVIII. század második felétől az arcképfestők egyre inkább a természet-hű ábrázolásmódot részesítik előnyben az idealizációval szemben. A zsánerfestészettel ellentétben a portré műfaja elismertebb a korszakban, és megnevezését tekintve a különböző elméletírók és kritikusok körében nincs lényeges eltérés. Félibien a festészeti hierarchia elvének meghatározásakor úgy véli, hogy a legtökéletesebb teremteny a földön az ember, következésképpen az emberi alakokat ábrázoló művész nagyobb elismerésre méltó, mint a tájkép vagy a csendéletfestő. A műfajok rangsorolásakor a portrét a többi kis műfaj fölé helyezi, a több alakos történelmi festményeknél azonban alacsonyabb rendűnek tartja, hiszen az arckép csupán egyetlen személyt ábrázol.

Annak ellenére, hogy a portré definícióját és a festészeti hierarchiában elfoglalt helyét tekintve egyetértés volt az elméletírók között, írásaik az arckép kritériumait illetően jelentős eltéréseket mutatnak. A-portréfestésnek nem alakultak ki egységes szabályai a korszakban. A modellhez való hű ábrázolásmódot egyes művészek és teoretikusok lényegesnek tartják, mások azonban csak részben vannak ezen a véleményen. A meglehetősen heterogén álláspontok okát egyebek között Diderot portrékról szóló kritikai írásaiból ismerhettük meg, amelyekből kiderül, hogy a portréfestészet még a legtehetségesebb művészeknek is nehéz. Diderot véleménye szerint nem elég, ha az alkotás a modell pontos mása, egy jól megfestett

⁴⁹⁸ Uo., 257. o.

⁴⁹⁹ Uo., 115. o.

portréhoz ugyanis a testi hasonlóság mellett a lelki egyezés is szükséges, ennek szabályait viszont nem lehet, vagy túlságosan bonyolult meghatározni.

A testi-lelki azonosság vizsgálata a XVII–XVIII. századi portré műfajában további elemzések alapjául szolgálhat, hiszen a portréra nem csupán festészeti, hanem irodalmi műfajként is lehet tekinteni. Az irodalmi portré tulajdonképpen a festészeti portré műfajából alakul ki és válik önálló műfajjá a XVII. században, bár általában egy másik irodalmi műfaj keretein belül jelenik meg. A XVII. századi francia portré-meghatározások egyöntetűen a festészetből indulnak ki. A portré-szócikkek a festészeti portréra utalnak, az irodalmi portréről ekkor még nem esik szó.⁵⁰⁰ Félibien szócikkében másodlagos jelentésben már megjelenik ugyan, hogy a „portré” szó utal minden olyan dologra, ami az emberrel való hasonlóságra vezethető vissza, az elméletíró tehát nem csupán festészeti céllal definiálja a szót. A francia irodalmi portréra nem lehet a festészeti portrétól függetlenül tekinteni, meghatározásait, lexikáját elsősorban onnan veszi. A szakirodalom az irodalmi portré műfaj kialakulását Madeleine de Scudéry nevéhez köti, aki 1657-ben publikálja *Clélie* című tíz kötetes regényét, amelyben a szereplők portrészertő bemutatása, a jellemrajzok nagy szerephez jutnak. A század vége felé haladva egyre több irodalmi alkotásban fedezhető fel ez a fajta leírás, sőt egyes zenei művek is ihletet nyernek a festészeti portrétől.⁵⁰¹ Komédiáiban Molière – olykor a szereplő lelki tulajdonságainak túlzott kihangsúlyozásával – olyan karaktertípusokat mutat be, melyek egyetemes és időtlen jellemvonásokat sorakoztatnak fel (*A fősvény* vagy *A mizantróp*), de La Bruyère *Jellemek* című műve is az irodalmi portré fontos mérföldkövének tekinthető, ahol az író párhuzamot von a külső jegyek és a belső tulajdonságok között.⁵⁰²

Gyümölcsöző következtetések vonhatók le tehát az irodalmi szöveg és a festészet közötti kapcsolat elemzéseiből a portré műfaján belül is, hiszen ha még tovább vizsgálódunk, megtudhatjuk, hogy a XVII. és XVIII. századi kiadványokat a hitelesebb leírás céljából egyre gyakrabban illusztrálták különböző portré-metszetekkel, hogy az olvasó az írott jellemzést össze tudja vetni a képpel.⁵⁰³ A szövegalapú portré lehetőséget adott a belső jellemvonások

⁵⁰⁰ Utalunk itt César-Pierre Richelet meghatározására 1680-ból, Antoine Furetière „Portré” szócikkére 1690-ből és az *Akadémiai szótárban* [*Dictionnaire de l'Académie*] található, Félibien által írt definícióra 1694-ből. Karl COGARD, „Le portrait mondain, «un nouveau genre d'écrire». Le cas de Divers Portraits (1659)”, *Dix-septième siècle*, 232-es kötet, 3. szám, 2006, 411-432. o.

⁵⁰¹ Wolfgang Amadeus Mozart 1777-ben írt zongoraszonátáját tanítványa, Rose Cannabich karaktere nyomán írta.

⁵⁰² Karl COGARD, „Le portrait mondain, «un nouveau genre d'écrire». Le cas de Divers Portraits (1659)”, i.m., 411-432. o.

⁵⁰³ A XVIII. századi francia irodalom és festészet kapcsolatáról, ezen belül is az útleírások és a tájképek párhuzamáról ld. PROHÁSZKA Erzsébet, *A tájbrázolás fejlődése a 18. századi francia festészetben és*

bemutatására, míg a képi a külső jegyeket tudta hűen ábrázolni. Ugyanis, ahogyan Bódi Katalin kiemeli *Látásgyakorlatok* című monográfiájában, a „[sz]öveg és metszet relációinak megfigyelése egyszerre fontos a könyv- és a sajtótörténet, a gazdaságtörténet és az olvasásszociológia szempontjából, amelyek belátásait szükségképpen kell összekapcsolni a poétikai”⁵⁰⁴ és művészeti elemzésekkel. Fontos megemlíteni a XVIII. század vonatkozásában Johann Caspar Lavater svájci író és teológus nevét is, aki vizsgálódásai nyomán az arc vonásaiból következtetéseket vont le a jellemre. Szerinte a kimondott szavakat az ember képes irányítani, következésképp azok lehetnek hamisak is, de az arckifejezés, a mimika nem hazudik, az utal igazán az ember jellemére, s tulajdonképpen vizuális nyelvként értelmezhető.⁵⁰⁵ A valósághű portréábrázolás igénye ugyanakkor teológiai kérdéseket is felvet, ami szintén a (bibliai) szöveg és a festészet kapcsolatára utal. Már a kora kereszténység idején meghatározó volt az arcábrázolás hitelessége, Jézus valódi arcának keresése. Hans Belting szerint Krisztus hiteles arcmása utáni vágy, és ennek kiteljesedési formái „a nyugati kultúrában tehertétellé váltak, mivel az emberi arcot általában véve nehezen megoldható rejtélynek láttatták, és mindennemű testiségtől olyan tökéletesen elszigetelték, hogy a test hátrányba került az archoz képest.”⁵⁰⁶ Az európai kultúrában Jézus hiteles arcmásának kutatása a festészetet is áthatja, hiszen a Biblia szerint minden ember Isten képére teremtett, azaz az ember arcképe Istenéhez hasonló. Az egyház képekkel – vagy épp azok rombolásával – igyekezett demonstrálni a túlvilági létet, hogy kielégítse az egyének igényét a „transzcendens valóság” érzéki megtapasztalása iránt.⁵⁰⁷

Az előzőekben említettük, hogy a XVII. század közepétől metszetekkel illusztrálják az irodalmi műveket. A fametszetek jelentősége számottevő a korszakban, voltaképpen egybeesik a könyvnyomtatás megjelenésével. A festménykereskedelem fellendüléséhez hasonlóan a reprodukciók iránti kereslet is megnőtt. Az eredeti festmények másolatait különböző céllal készítették: ez lehetett a nagy művészek által alkotott művek mintakövetése (tanulási céllal), vagy a művek megőrzése, terjesztése, és a kor előrehaladtával egyre inkább a megrendelésre készült metszetek száma nőtt meg. A másolatok praktikus célt szolgáltak, hiszen olcsóbbak és könnyebben hozzáférhetőek voltak, mint az eredeti alkotás. A reprodukciók elkészítése is nagyfokú szakértelmet igényelt, neves festők is

útleírásokban, i. m.

⁵⁰⁴ BÓDI, *Látásgyakorlatok*, i. m., 248. o.

⁵⁰⁵ KOCZISZKY Éva, „Az arc olvasása: Fiziognómia és vizuális kommunikáció”, *Vulgo* 5, 2. sz., 2003, 70–83. o.

⁵⁰⁶ Hans BELTING, *A hiteles kép. Képviták mint hitviták*, ford. Hidas Zoltán, Budapest, Atlantisz, 2009, 62. o.

⁵⁰⁷ BÓDI, *Látásgyakorlatok*, i. m., 250. o.

rendszeres másolók voltak (Rubens, Van Dyck, Poussin). Az írók (többek között Molière, La Fontaine, az *Enciklopédia* szerkesztői) irodalmi alkotásaik metszetekkel való illusztrálásához is elismert művészeket kértek fel.⁵⁰⁸

A festők megítélését illetően arra a következtetésre jutottunk, hogy ez a korszakban tulajdonképpen a festészeti hierarchiát tükrözi, hiszen őket is hasonló módon rangsorolták, mint az egyes műfajokat: az allegorikus és történeti festők jövedelmezőbb megbízásokra tehettek szert, mint az alacsonyabb rendűnek ítélt csendéletfestők. A királyi Festészeti és Szobrászati Akadémián folyó művészeti képzés szigorú szabályok szerint történt, amelyeket oktatási tevékenysége során minden akadémiai tagnak követnie kellett. Ennek elmulasztása mindenfajta támogatás megvonását vonhatta maga után. A képzés során nagy súlyt fektettek az antik kultúra elsajátítására, ugyanis a művészek számára azt tekintették követendő példának. Az Akadémia viszonylag merev elveit alapjaiban ingatta meg a században elterjedő zsenialitás filozófiája, miszerint az, akiben nincs jelen a zseni képessége, hiába tanul szorgalmasan hosszú évekig, sohasem lesz belőle kiváló művész. A XVIII. század közepétől kezdődően, a kis műfajok felértékelődésével párhuzamosan az e műfajokban alkotó festők társadalmi elismertsége is megnőtt. A király – és ezzel együtt az Akadémia – hatalmának meggyengülésével a művészek nagyobb szabadságra tehettek szert, a növekvő, polgári származású műkedvelő közönségnek köszönhetően a királyi udvar és az arisztokraták ekkor már nem egyedüli megrendelői az alkotásoknak.

Összegzésképpen elmondhatjuk, hogy az értekezésünkben feltett művészetelméleti kérdéseink megválaszolásához nem csupán művészetelméleti kutatást végeztünk, hanem – amikor szükségesnek ítéltük – a művészetszociológiai, irodalmi, művészettörténeti és történelmi háttérrel is megvizsgáltuk. További megválaszolendő kérdéseket vehet fel egyebek között a festményeken szereplő emberalakok által viselt ruházat – vagy épp annak hiányának – tanulmányozása, amire vizsgálódásaink nem tértek ki. A korabeli művészetelméletírók (többek közt Roger de Piles és Diderot) ugyanis részletesen leírták elképzeléseiket erről a témáról, például arra is kitértek, hogy a különböző nemű és korú modellek öltözéke milyen legyen a festményeken. Felvetődhet a kérdés, hogy a megfestett modellek ruhája milyen mértékben tükrözi a társadalomban elfoglalt helyüket? Hogyan vélekedtek a teoretikusok és a kritikusok a ruhátlan alakok ábrázolásáról a kis műfajok esetében? Megfelelnek-e a valóságnak a képeken megjelenített drapériák vagy csupán a modell megszépítését szolgáló

⁵⁰⁸ RADNÓTI Sándor, *Hamisítás*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 106-120. o.

illúzió részét képezik? A mimézis fogalma miképp érvényesül ezen a területen a korabeli írások alapján? Csupán érintőlegesen említettük ezt a témát Diderot-val kapcsolatban, amikor a Vanloo által festett portréján az általa viselt öltözéket is kritizálja, mely véleménye szerint távol áll a valóságtól, hiszen munka közben nem visel a festményen látható díszes ruhát. A neoklasszicista festő, Jacques Louis David ugyanakkor magasztalja az antik művészetre jellemző ruhátlan ábrázolást és ennek követésére buzdítja tanítványait is.⁵⁰⁹

Láthatjuk tehát, hogy a XVIII. századi francia festészet és az ahhoz kapcsolódó művészetelméleti és -kritikai írások számos kutatási témához szolgálhatnak kiindulópontként. Reményeink szerint témánk a magyar olvasóközönség érdeklődését is felkelti, és dolgozatunk hozzájárul a felvetett kérdések további vizsgálatához.

⁵⁰⁹ Kenneth CLARK, *Akt*, ford. Várady Szabolcs, Budapest, Corvina, 1986.

7. Bibliográfia

Források

Főbb primer irodalmak

- ALBERTI, Leon Battista, *A festészetről*, ford. Hajnóczy Gábor, Budapest, Balassi, 1997.
- BURKE, Edmund, *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően*, ford. Fogarasi György, Budapest, Magvető, 2008.
- DIDEROT, Denis, *Értekezés a festőművészetről*, in *Diderot válogatott filozófiai művei II*, ford. Alexander Bernát, Budapest, Franklin Társulat, 1915, 137-191. o.
- DIDEROT, Denis, *Œuvres*, IV. kötet, Esthétique-Théâtre, Laurent Versini kritikai kiadása, Paris, Robert Laffont, 1996.
- DU BOS, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1993.
- FÉLIBIEN, André, „Préface” aux *Conférences de l’Académie royale de peinture et de sculpture pendant l’année 1667*, in *Les Conférences de l’Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, szerk. Alain Mérot, Paris, ENSB-A, 1996, 43-60. o.
- FÉLIBIEN, André, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes (Entretiens I et II)*, szerk. R. Démoris, Paris, Les Belles Lettres, 1987.
- LA FONT DE SAINT-YENNE, Étienne, *Réflexions sur quelques causes de l’état présent de la peinture en France (1747)*, Genève, Slatkine, 1970.
- LA FONT DE SAINT-YENNE, Étienne, *Sentiments sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure écrits à un particulier (1754)*, Genève, Slatkine, 1970.
- La Peinture – Textes Essentiels*, főszerk. Jacqueline LICHTENSTEIN, Paris, Larousse, 1995.
- LEONARDO da Vinci, *Tudomány és Művészet, Válogatás művészeti írásaiból*, ford. KARDOS Tibor, Budapest, Magyar Helikon, 1960.
- LEONARDO da Vinci, *Válogatott írásai*, ford. Krivácsi Anikó, szerk. Csorba F. László, Budapest, Typotex, 2002.
- MONTESQUIEU, Charles-Louis de Secondat de, *Esszé az ízlésről a természet és a művészet dolgaiban*, ford. Balázs Péter és Harkányi András, in *A tudom-is-én-micsoda fogalma*.

- Források és tanulmányok*, szerk. Bartha-Kovács Katalin és Szécsényi Endre, Budapest, L'Harmattan, 2010, 73-93. o.
- Œuvres Complètes de Diderot*, szerk. J. Assézat és M. Tourneux, Garnier, Paris, 1875.
- Œuvres complètes: édition chronologique / Denis Diderot*, V. kötet, Paris, CFL, 1969.
- PILES, Roger de, *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages, et un Traité du peintre parfait, de la connaissance des desseins & de l'utilité des estampes*, Paris, J. Estienne, 1715.
- PILES, Roger de, *Cours de peintures par principes* (1708), Paris, Gallimard, 1989.
- PILES, Roger de, *Dialogue sur le coloris* (2. kiadás), Paris, Nicolas Langlois, 1673.
- PILES, Roger de, *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres dédiée à Mgr le duc de Richelieu, La vie de Rubens*, Paris, Nicolas Langlois, 1681.
- PILES, Roger de, *Elemens de peinture pratique*, Amsterdam et Leipzig, Arkstée & Merkus, 1766.
- PLATÓN, *Az állam*, ford. Jánosy István, Budapest, Gondolat, 1988. URL: <http://mek.niif.hu/03600/03629/03629.htm#163> Megtekintés dátuma: 2021-05-25

Szalon-kritikák

- [Névtelen szerző], *Salon de 1777*, in *Les Salons des Mémoires secrets*, Bernadette FORT kritikai kiadása, Paris, ENSB-A, 1999, 158-191. o.
- CAYLUS (comte de), Anne-Claude Philippe, *Description d'un tableau représentant Le Sacrifice d'Iphigénie peint par Carle Vanloo, 1757* (Collection Deloynes, 7. kötet, 82. szám).
- DIDEROT, Denis, *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Hermann, 1984.
- DIDEROT, Denis, *Salon de 1765*, Paris, Hermann, 1984.
- DIDEROT, Denis, *Salon III. Ruines et paysages. Salon de 1767*, Paris, Hermann, 1995.
- DIDEROT, Denis, *Salons IV. Héros et martyrs. Salon de 1769, 1771, 1775, 1781, Pensées détachées sur la peinture*, Paris, Hermann, 1995.
- LAUGIER, Marc-Antoine, *Jugement d'un amateur sur l'exposition des Tableaux. Lettre à M. le Marquis de V*** (Vence)*, 1753 (Collection Deloynes, V. kötet, 59. szám).
- LA PORTE, Joseph de (abbé), *Sentimens sur plusieurs des Tableaux exposés cette année dans le grand Sallon du Louvre*, s. 1., 1755 (Collection Deloynes VI. kötet, 73. szám).

Egyéb primer irodalmak

- ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. Sarkady János, Szeged, Lazi Bt., 2004.
- BATTEUX, Charles, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746.
- BOUHOURS, Dominique, *A tudom-is-én-micsoda*, ford. Harkányi András, in *A tudom-is-én-micsoda fogalma. Források és tanulmányok*, szerk. BARTHA-KOVÁCS Katalin és SZÉCSÉNYI Endre, Budapest, L'Harmattan, 2010, 31-43. o.
- CHARMOIS, Martin de, „Requête au Roi et à nos seigneurs de son Conseil” (in L. Vitet, *L'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, Calmann-Lévy, 1861), in *La Peinture – Textes Essentiels*, főszerk. Jacqueline LICHTENSTEIN, Paris, Larousse, 1995, 750-753. o.
- COCHIN, Charles-Nicolas, *Discours prononcés à la séance publique de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen*, Rouen, Cellot, 1777.
- DELACROIX, Eugène, *Delacroix naplója*, ford. Bárdos Artúr, Budapest, Officina Kiadó, 1944.
- DAVID, Jacques-Louis, *Sur la nécessité de supprimer les Académies* (1793-i ülés, in A. JOUFFROY, *Aimer David*, Terrain vague, 1989), in *La Peinture – Textes Essentiels* főszerk. Jacqueline LICHTENSTEIN, Paris, Larousse, 1995, 769-770. o.
- DIDEROT, Denis, *A drámaköltészetéről*, ford. Görög Livia, utószó Benedek András, jegyz. Staud Géza; Budapest, Magyar Helikon, 1966, 99- 237. o.
- DIDEROT, Denis, *Beszélgetések A törvénytelen fiúról*, ford. Lőrinszky Ildikó, Máriabesnyő-Gödöllő, Attraktor, 2005.
- DIDEROT, Denis, *Színészparadoxon*, ford. Görög Livia, utószó Benedek András, jegyz. Staud Géza, Budapest, Magyar Helikon, 1966, 5-99. o.
- Estétikai Olvasókönyv* (szöveggyűjtemény), összeállította KIS Tamás, szerk. Aradi N., Fukász Gy., Kis T., Rév M., Sziklai L., Vitányi I., Zoltai D., Budapest, Kossuth, 1970.
- GRACIÁN, Baltasar, *Az életbölcesség kézikönyve* (1651-1657), ford. Gáspár Endre, Budapest, Phönix Kiadás, 1943.
- HORATIUS (Quintus Horatius Flaccus), *Ars poetica*, ford. Bede Anna, in *Horatius Összes Művei*, Európa, Budapest, 1989. URL:https://www.magyarulbabelben.net/works/la/Horatius_Flaccus%2C_Quintus/Ars_poetica Megtekintés dátuma: 2021-12-12

- LA ROCHEFOUCAULD, François de, *Az ízlésről*, ford. Kovács Eszter, in *Felvilágosodás – Lumières – Enlightenment – Aufklärung*, I. kötet („Képek, szövegek, olvasatok”), szerk. Bartha-Kovács K., Penke O., Szász G., Szeged, JATEPress, 2012, 153-155. o.
- LESSING, Gotthold Ephraim, „Laokoón vagy a festészet és a költészet határaitól (1766)”, ford. Vajda György Mihály, in *Uő., Válogatott esztétikai írásai*, vál., utószó Balázs István, Budapest, Gondolat, 1982, 191-319. o.

Szótárak, enciklopédiák

- Dictionnaire portatif des beaux-arts, ou abrégé de ce qui concerne l'architecture, la sculpture, la peinture, la gravure, la poésie et la musique*, Paris, chez la veuve Estienne & fils et chez Jean-Th. Herissant, 1752.
- Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société des gens de lettres*. Mis en ordre et publié par Diderot et par d'Alembert (1751-1780).
URL: http://portail.atilf.fr/cgi-bin/getobject_?a.97:149:1./var/artfla/encyclopedie/textdata/IMAGE/ Megtekintés dátuma: 2021-05-25.
- Esztétikai Kislexikon*, szerk. Szerdahelyi István és Zoltai Dénes, Budapest, Kossuth Kiadó, 1972.
- Grand Larousse encyclopédique*, V. kötet, Paris, Librairie Larousse, 1962.
- Művészeti Lexikon*, szerk. Zádor Anna és Genthon István, IV. kötet, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1983.
- Művészeti Szótár*, szerk. Végh János, Szekszárd, Corvina, 1997.
- PERNETY, Antoine-Joseph, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure...*, Paris, chez Bauche, 1757.
- WATELET, Claude-Henri, LEVESQUE Pierre-Charles, *Encyclopédie méthodique. Beaux-arts*, 2. kötet, Panckoucke, Paris, 1788-1791.

Egyéb hivatkozott szakirodalom

- ALPERS, Svetlana, *Hű képet alkotni: holland művészet a XVII. században*, ford. Várady Szabolcs, Budapest, Corvina, 2000.

- ARASSE, Daniel, „L'échec du *Caracalla*: Greuze et l'étiquette du regard”, in *Diderot et Greuze*, Clermont, Adosa, 1986, 107-120. o.
- ARASSE, Daniel, „Sept réflexions sur la préhistoire de la peinture de genre”, in *Majeur ou mineur? Les hiérarchies en art*, szerk. G. Roque, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2000, 33-53. o.
- ARASSE, Daniel, *Le Détail*, Paris, Flammarion, 1996.
- ARIÈS, Philippe, *Gyermek, család, halál*, ford. Csákó Mihály és Szapor Judit, Budapest, 1987.
- BADINTER, Elisabeth, *A szerető anya. Az anyai érzés története a 17-20. században*, ford. Szekeres András, Debrecen, Csokonai Kiadó, 1999.
- BAEUMLER, Alfred, *Az irracionális problémája a XVIII. századi esztétikában és logikában* Az ítélőerő kritikájáig, ford. V. Horváth Károly, Budapest, Enciklopédia, 2002.
- BARÁTH Béla – ÉBER László – FELVINCZI TAKÁCS Zoltán, *A művészet története*, Debrecen, Tóth Könyvkereskedés és Kiadó Kft, 2008.
- BARTHA-KOVÁCS Katalin, „Esthétique du sentiment et langage affectif: quelques aspects de la réflexion esthétique de Du Bos”, in *Archiwum Historii Filozofii Myśli Społecznej (Archive of the History of Philosophy and Social Thought)*, szerk. Rafal Smoczyński és Wojciech Starzyński, 57. szám (Supplement), 2012, 165-178. o.
- BARTHA-KOVÁCS Katalin, „Hét arabeszk, Watteau-olvasatok, művészetelméleti megközelítésben”, in *Felvilágosodás – Lumières – Enlightenment – Aufklärung*, 6. kötet („Programok és tanulmányok”), szerk. Bartha-Kovács K., Penke O., Szász G., Szeged, JATEPress, 2017, 61-69. o.
- BARTHA-KOVÁCS Katalin, „Loupe à la main: la construction médiatique de l'amateur, littérateur d'un genre nouveau au XVIII^e siècle”, in *La médiatisation du littéraire dans l'Europe des XVII^e et XVIII^e siècles*, szerk. Florence Boulerie, Centre de recherches sur l'Europe classique (XVII^e et XVIII^e siècles), Tübingen, Narr Verlag, 2013, 187-203. o.
- BARTHA-KOVÁCS Katalin, *A csend alakzatai a festészetben. Francia festészetelmélet a XVII–XVIII. században*, Budapest, L'Harmattan, 2010.
- BARTHA-KOVÁCS Katalin, *Hét arabeszk. Watteau-olvasatok*, Budapest, Martin Opitz Kiadó, 2021.
- BARTHA-KOVÁCS Katalin, *Visszaadható-e Diderot stílusa magyarul?*, *Magyar Tudomány* (Diderot 300, vendégszerkesztő: Ludassy Mária), 2013/11, 1349-1357. o. URL: <http://www.matud.iif.hu/2013/11/11.htm> Megtekintés dátuma: 2021-05-25

- BÄTSCHMANN, Oskar, *Kiállító művészek – Kultusz és karrier a modern művészet rendszerében*, ford. Nagy Edina, Budapest, L'Harmattan, 2015.
- BAXANDALL, Michael, *L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, ford. Y. Delsault, Paris, Gallimard, 1985.
- BECQ, Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la Raison classique à l'imagination créatrice 1680-1814*, Paris, Albin Michel, 1994.
- BELTING, Hans *A hiteles kép. Képviták mint hitviták*, ford. Hidas Zoltán, Budapest, Atlantisz, 2009.
- BELTING, Hans, *A művészettörténet vége*, ford. Teller Katalin, Budapest, Atlantisz, 2006.
- BELTING, Hans, *Faces. Az arc története*, ford. Horváth Károly, Budapest, Atlantisz, 2013.
- BÓDI Katalin, „Jöjj, de hogyan láss? A látás, mint tevékenység Diderot és Winckelmann teóriáiban”, *Irodalomtörténet*, 95. szám, 2014, 293-311. o. URL: http://www.epa.hu/02500/02518/00345/pdf/EPA02518_irodalomtortenet_2014_3.pdf
Megtekintés dátuma: 2021-05-25.
- BÓDI Katalin, *Látásgyakorlatok. Kontextusok Kazinczy Ferenc képzőművészeti tárgyú írásaihoz*, Budapest, Reciti, 2021.
- BOROS Judit, „Édes Istenem, milyen megható – A festészeti zsánerektől a zsánerfestészetig”, *Új Művészet*, XV. évfolyam, 5. szám, 2004. május, 4-7. o.
- BRIL, Damien, „À la croisée des genres. Louis XIV et le portrait Équestre”, in *Artibus Et Historiae*, 35. kötet, 69. szám, 2014, 213–231.o. URL: www.jstor.org/stable/24595740.
Megtekintés dátuma: 2021-06-06.
- CAMMAGARE, Geneviève és GAILLIARD, Michel, „Explication de texte”, in Geneviève CAMMAGARE – Carole TALON-HUGON, *Diderot, l'expérience de l'art. Salon de 1759, 1761, 1763 et Essai sur la peinture*, Paris, Presses Universitaire de France, 2007, 123-135. o.
- CHATELUS, Jean, *Peindre à Paris au XVIII^e siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1991.
- CLARK, Andrew Herrick, *Diderot's Part Aesthetics and Physiology*, Burlington, Ashgate, 2008.
- COGARD, Karl, „Le portrait mondain, »un nouveau genre d'écrire«. Le cas de Divers Portraits (1659)”, *Dix-septième siècle*, 232, 3. szám, 2006, 411-432. o.
- COQUERY, Emmanuel, BONFAIT Olivier, BRÊME Dominique et alii, *Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV, 1660-1715*, Nantes – Toulouse, Musées des Beaux-arts, Musées des Augustins – Somogy, 1997.

- COUDREUSE, Anne, *Le goût des larmes au XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1999.
- CROW, Thomas, *La Peinture et son public à Paris au XVIII^e siècle*, ford. André Jacquesson, Paris, Macula, 2000.
- CSEPPENTŐ István, „A felvilágosodás századának irodalma”, in *A francia irodalom története*, szerk. Maár Judit, Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 327-440. o.
- DÁNIEL Anna, *Diderot világa*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1988.
- DEBRECZENI Attila, *Tudós hazafiak és érzékeny emberek. Integráció és elkülönülés a XVIII. század végének magyar irodalmában*, Budapest, Universitas Kiadó, 2009.
- DÉMORIS, René – FERRAN, Florence, *La peinture en procès l'invention de la critique d'art au siècle des Lumières*, Paris, Presse de la Sorbonne nouvelle, 2001.
- DÉMORIS, René, „La hiérarchie des genres en peinture de Félibien aux Lumières”, in *Majeur ou mineur? Les hiérarchies en art*, szerk. G. Roque, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2000, 53-66. o.
- DÉMORIS, René, „Peinture, sens, et violence au siècle des Lumières : Fénelon, Du Bos, Rousseau”, in *La pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, szerk. Gisèle Mathieu-Castellani, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 1994, 145-157. o.
- DÉMORIS, René, *Chardin, la chair et l'objet*, Paris, Adam Biro, 1991.
- DÉMORIS, René, *Diderot et Chardin: la voie du silence*, in *Diderot, les Beaux-Arts et la musique*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1986, 43-54. o.
- DENK, Claudia, „Chardin n'est pas un peintre d'histoire mais c'est un grand homme”, in *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, szerk. Thomas W. Gaethgens, Christian Michel, Daniel Rabreau, Martin Schieder, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, 279-297. o.
- DUFLO, Colas, „Le système du dégoût. Diderot critique de Boucher”, *RDE*, 2000, 29. szám, 85-101. o.
- DUFLO, Colas, *Diderot philosophe*, Honoré Champion, Paris, 2013.
- DUMOUCHEL, Daniel, „Sentiment, cœur, raison: l'évaluation esthétique selon Du Bos”, in *Vers l'esthétique. Penser avec les Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture (1719) de Jean-Baptiste Du Bos*, szerk. Daniel Dauvois és Daniel Dumouchel, Paris, Hermann, 2015, 85-108. o.

- EHRARD, Jean, „Tableaux de famille: *La Lecture de la Bible*”, in *Diderot et Greuze, Actes du Colloque de Clermont-Ferrand* [1984], szerk. Antoinette és Jean Ehrard, Clermont-Ferrand, Adosa, 1986, 77-90. o
- ELIAS, Norbert, *A civilizáció folyamata*, ford. Berényi Gábor, Budapest, Gondolat, 1987.
- ELIAS, Norbert, *Az udvari társadalom. A királyság és az udvari arisztokrácia szociológiai jellemzőinek vizsgálata*, ford. Gelléri Gábor, Gellériné Lázár Márta, Harmathy Veronika, Németh Zsuzsa, N. Kiss Zsuzsa, Budapest, Napvilág, 2005.
- FENYVESINÉ PROHÁSZKA Erzsébet, „Greuze moralitása és Chardin nyugalma a francia festészetben”, *Tudományos Mozaik*, Tomori Pál Főiskola, 8. kötet (Gazdaság és társadalom a globális térben), Kalocsa, 2012, 73-83.o. URL: <https://adoc.pub/tudomanyos-mozaik-8-ktet.htm>, Megtekintés dátuma: 2022-10-04
- FERNANDES, Ana, „Les Salons de Diderot: une chronique de la création artistique”, *Carnets* [online], *Revue Électronique d'études Française*, deuxième série, URL : <http://journals.openedition.org/carnets/1295>, Megtekintés dátuma: 2021-06-30
- FRANCASTEL, Pierre, *Histoire de la peinture française*, Paris, Denoël, 1990.
- FRANTZ, Pierre, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- FRIED, Michael, *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, ford. Claire Brunet, Paris, Gallimard, 1990.
- GARAS Klára, *Chardin*, Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1963.
- GLORIEUX, Guillaume, *L'histoire de l'art. Objet, sources et méthodes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- GONDA Zsuzsa, „Kép a képben”, *Artmagazin* online, 2013/13, 47-48. o. URL : <https://www.artmagazin.hu/articles/archivum/f89bf149e77bef4a7aa7d74f35163df4>
Megtekintés dátuma: 2022-09-21
- GUICHARD, Charlotte, *Les Amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2008.
- HABERMAS, Jürgen, *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása Vizsgálódások a polgári társadalom egy kategóriájával kapcsolatban*, ford. Endreffy Zoltán, Budapest, Gondolat, 1971.
- HAHNER Péter, *Franciaország története*, Budapest, Műszaki Könyvkiadó, 2002.
- HAUSER Arnold, *A művészet és az irodalom társadalomtörténete*, 2. kötet, Budapest, Gondolat, 1969.

- HAUSER Arnold, *A művészet szociológiája*, ford. Görög Livia, Budapest, Gondolat, 1982.
- HEINICH, Nathalie, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1993.
- HEINICH, Nathalie, *La sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, 2004.
- HORKAY HÖRCHER Ferenc, *Eszztétikai gondolkodás a felvilágosodás korában 1650–1800. Az ízlésetesztétika paradigmája*, Budapest, Gondolat, 2013.
- HOWELLS, Robert, „Patriarchy, Pathos, Power: The Figure of the Father in Later French Enlightenment Literature and Painting”, *Journal for Eighteenth-Century Studies*, vol. 31, n° 1, 2008, 47-62. o.
- JERNYEI Kiss János. *Barokk művészet Európában* (egyetemi jegyzet), Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi kar, Piliscsaba 2011, URL : [https://btk.ppke.hu/uploads/articles/4090/file/jernyei_kiss_janos-barokk_muveszet_europaban\(1\).pdf](https://btk.ppke.hu/uploads/articles/4090/file/jernyei_kiss_janos-barokk_muveszet_europaban(1).pdf) Megtekintés dátuma : 2022-09-22
- KIRCHNER, Thomas, „La nécessité d'une hiérarchie des genres”, *Revue d'esthétique*, 31/32. szám, 1997, 186-196. o.
- KISBALI László, *Sapere Aude!*, szerk. Szécsényi Endre, Budapest, L'Harmattan, 2009.
- KOCZISZKY Éva, „Az arc olvasása: Fiziognómia és vizuális kommunikáció”, *Vulgo* 5, 2. sz., 2003, 70–83. o.
- KOCZISZKY Éva, „Laokoón. Vita az antik művészetről a XVIII–XIX. század fordulóján”, *Holmi*, 1995/7, 641-662. o.
- KOVÁCS Eszter, „Előszó”, in Denis Diderot, *„Esz­tétika – filozófia – politika*, szerk. Kovács Eszter, Penke Olga, Szász Géza, Budapest, L'Harmattan Kiadó – Szegedi Tudományegyetem Filozófia Tanszék, 2013, 7-15. o.
- KOVÁCS Katalin, *A szenvedélyek kifejezése és a műfajok hierarchiája. A francia festésetelméleti gondolkodás kezdetei*, Budapest, Eötvös Kiadó, 2004.
- LAGARDE, André és MICHARD, Laurent, *XVIII^e siècle. Les grands auteurs français du programme*, IV. kötet, Paris, Bordas, 1966.
- LAJER-BURCHART, Ewa, *The painter's touch*, Princeton, Princeton University Press, 2018.
- LAMBLIN, Bernard, *Peinture et temps*, Paris, Klincksieck, 1983.
- LAVEZZI, Élisabeth, „Remarques sur la critique d'art au XVIII^e siècle”, *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2011/2 (vol. 111), 269-282. o. URL: <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2011-2-page-269.htm> Megtekintés dátuma: 2021-07-13

- LAVEZZI, Élisabeth, *La scène de genre dans les Salons de Diderot*, Paris, Hermann, 2009.
- LEE, Rensselaer W., *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture: XV^e et XVIII^e siècle*, trad. Maurice Bock, Paris, Macula, 1988.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1983.
- LICHTESTEIN, Jacqueline, DÉCULTOT Élisabeth, „Mimésis”, in *Dictionnaire Le Robert*, Párizs, Le Seuil, 2003, URL: http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/MIMESIS.HTM.
Megtekintés dátuma: 2021-05-25.
- LOJKINE, Stéphane, *L'Œil révolté. Les Salons de Diderot*, Paris, Jacqueline Chambon ("Actes Sud"), 2007.
- MAROSI Ernő, *Művészettörténet – az emlékezés tudománya ?*, URL: <http://real-eod.mtak.hu/1023/> Megtekintés dátuma: 2022-05-25.
- MÁTAY Mónika, „Történészek Habermasról”, *Szociológiai Figyelő*, 1999, URL: <http://www.c3.hu/~szf/Szofi99/07/Szemezes-Fr.htm> Megtekintés dátuma: 2022-09-21
- MAUZI, Robert, *L'idée du bonheur au XVIII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1969.
- MAY, Gita, „Diderot et Roger de Piles”, *PMLA*, vol. 85, 3. szám (May 1970), Modern Language Association, URL: <http://www.jstor.org/stable/1261446> Megtekintés dátuma: 2021-05-25.
- MCCULLAGH, Suzanne Folds, ROSENBERG Pierre, „»The Supreme Triumph of the Old Painter«: Chardin's Final Work in Pastel”, *Art Institute of Chicago Museum Studies*, vol. 12, n° 1, 1985, 47-59. o. URL: www.jstor.org/stable/4108789 Megtekintés dátuma : 2021-05-25
- MICHEL, Patrick, *Peinture et Plaisir. Les goûts picturaux des collectionneurs parisiens au XVIII^e siècle*, Rennes, PUR, 2010.
- MIRZOEFF, Nicholas. „Revolution, Representation, Equality: Gender, Genre, and Emulation in the Académie Royale de Peinture et Sculpture, 1785-93”, *Eighteenth-Century Studies*, 31. kötet, 2. szám, Johns Hopkins University Press, American Society for Eighteenth-Century Studies (ASECS)], 1997, 153–74. o. URL: <http://www.jstor.org/stable/30053297>.
Megtekintés dátuma: 2021-12-19
- MOLNÁR Luca, „Néma festmények, beszélő költemények – csend és hang Jean-Antoine Watteau festészetének költészeti fogadtatásában”, in *Felvilágosodás – Lumières –*

- Enlightenment – Aufklärung*, 6. kötet („Programok és tanulmányok”), szerk. Bartha-Kovács K., Penke O., Szász G., Szeged, JATEPress, 2017, 81-89. o.
- NANCY, Jean-Luc, *A portré tekintete*, ford. Seregi Tamás, Budapest, Műcsarnok, 2010.
- NÉMETH István, *Az élet csalfa tükrői: holland életképfestészet Rembrandt korában*, Budapest, Typotex, 2008.
- NOLHAC, Pierre de, *Madame Vigée-Le Brun, peintre de la reine Marie-Antoinette 1755-1842*, Paris, Goupil, 1908.
- PÁL József, *1790 – Határ és szabadság az irodalomban*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2012.
- PEREZ, Stanis, „Les rides d’Apollon: l’évolution des portraits de Louis XIV”, *Revue d’histoire moderne & contemporaine*, 2003/3, n° 50, 62-95. o. URL: <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2003-3-page-62.htm>. Megtekintés dátuma: 2021-06-25.
- PETY, Dominique, *Les Goncourt et la collection: De l’objet d’art à l’art de décrire*, Genève, Droz, 2003.
- PICHET, Isabelle, *Le Salon de l’Académie royale de peinture et sculpture, Archéologie d’une institution*, Paris, Hermann, 2014.
- PRIGENT, Hélène – ROSENBERG, Pierre, *Chardin. La nature silencieuse*, Paris, Gallimard, 1999.
- PROHÁSZKA Erzsébet, „A tájbrázolás fejlődése a 18. századi francia festészetben és útleírásokban”, *Holdkatlan – Szépirodalmi és Művészeti folyóirat*, „Acta Romanica”, 2021. URL: <https://holdkatlan.hu/index.php/rovatok/acta-romanica/10359-acta-romanica-prohaszka-erzsebet-a-tajabrazolas-fejlolese-a-18-szazadi-francia-festeszetben-es-utleirasokban>. Megtekintés dátuma: 2022-07-11
- PROHÁSZKA Erzsébet, „Az embert ábrázoló kis műfajok megítélése a 18. századi Franciaországban”, *Szövegek között*, Szeged, 2015, 89-110. o. URL: http://acta.bibl.u-szeged.hu/36099/1/szovegek_019_089-110.pdf. Megtekintés dátuma: 2022-10-03
- PROHÁSZKA Erzsébet, „La représentation du naturel dans les scènes de genre au XVIII^e siècle en France”, in *Nature(s)*, actes de la XXII^{ème} Université d’été de l’Association Jan Hus, szerk. Kateřina Drsková, České Budějovice, *Opera Romanica*, 15. szám, 2015, 105-119. o.
- PROHÁSZKA Erzsébet, „Magszépítés vagy valóságghű ábrázolás? A portré a 18. századi francia festészetben Diderot művészetkritikai írásai alapján”, *Holdkatlan – Szépirodalmi és Művészeti folyóirat*, online, 2022, URL: [https://holdkatlan.hu/index.php/rovatok/acta-](https://holdkatlan.hu/index.php/rovatok/acta-romanica/10359-acta-romanica-prohaszka-erzsebet-a-tajabrazolas-fejlolese-a-18-szazadi-francia-festeszetben-es-utleirasokban)

romanica/11447-acta-romanica-prohaszka-erzsebet-megszepites-vagy-valosaghu-abrazolas-a-portre-a-18-szazadi-francia-festeszetben-diderot-muveszetkritikai-irasai-alapjan, Megtekintés dátuma: 2022-10-04

PROUST, Jacques, „Diderot et la physiognomie”, *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 13, juin 1961, 317-329. o.

PUKÁNSZKY Béla, *A gyermekkor története* (kézirat), URL: http://www.pukanszky.hu/Gyermekkor_2001/3_K%C3%B6z%C3%A9pkor%20_%C3%A9s_renesz%C3%A1nsz.pdf Megtekintés dátuma: 2022-09-21

QUINTILI, Paolo, „Sur quelques sources de Diderot critique d'art”, *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 2002/3 (n° 33), 98-99. o.

RADISICH, Paula Rea, „Qui peut définir les Femmes? Vigée-Lebrun's Portraits of an Artist”, *Eighteenth-Century Studies*, vol. 25, n° 4, 1992, 441-467. o. URL: www.jstor.org/stable/2739307. Megtekintés dátuma: 2021-07-15.

RADNÓTI Sándor, *Hamisítás*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1995.

RADNÓTI Sándor, *Jó ízlés, rossz ízlés*, URL: www.filozofia.bme.hu > Esztetika > Radnoti Sándor, Jo izles, rossz izles. Megtekintés dátuma: 2021-05-25

RADNÓTI Sándor, *Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése. Winckelmann és a következmények*, Budapest, Atlantisz, 2010.

RAJKÓ Andrea – S. NAGY Katalin, *Művészettörténet I-II*, Budapest, Typotex, 2010.

REX, Walter E., „On the Van Loo portrait of Diderot”, in *Ici et ailleurs: le dix-huitième siècle au présent* (Mélanges offerts à Jacques Proust), Tokyo, Le Comité Coordinateur des Mélanges Jacques Proust, 1996, 11-121. o.

ROSSO, Jeanette Geffriaud, *Diderot et le portrait*, Pisa, Golliardica, 1998.

SCHIEDER, Martin, „Le discours esthétique sur le portrait”, in Christian MICHEL és Carl MAGNUSSON, *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle: théorie, critique, philosophie, histoire*, Rome/Paris, Académie de France à Rome – Villa Médicis, Somogy, 2013, 41-61. o.

SCHNEIDER, Marlen, „»Vous avez fait de moi un chef-d'œuvre« : le portrait et sa présentation publique aux Salons de l'Académie royale”, in Isabelle PICHET, *Le Salon de L'Académie royale de peinture et sculpture. Archéologie d'une institution*, Paris, Hermann, 2014, 153-172. o.

SOFIO, Séverine, „L'art ne s'apprend pas aux dépens des mœurs”. *Construction du champ de l'art, genre et professionnalisation des artistes (1789-1848)*, Sociologie. École des Hautes

- Études en Sciences Sociales (EHESS), 2009. URL: https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00924488/file/SOFIO_these_sans_annexe-2009.pdf. Megtekintés dátuma : 2022-09-27
- STAROBINSKI, Jean, *A megálmódott áldozat*, ford. Lőrinszky Ildikó, in *Poppea fátyla, Válogatott irodalmi tanulmányok*, szerk. Szávai Dorottya, Budapest, Kijárat Kiadó, 2006, 135-153. o.
- STAROBINSKI, Jean, *Diderot dans l'espace des peintres, suivi de Le sacrifice en rêve*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1991.
- SZABOLCS Enikő, *A romok poétikájától a romok esztétikájáig. A romszemlélet változásai a 18. század második felétől az 1820-as évekig*, Doktori értekezés, Szeged, 2020.
- SZÁSZ Géza, „Ki fog itt segíteni?” *A reformkori Magyarország képe a francia útleírásokban*, in *Felvilágosodás – Lumières – Enlightenment – Aufklärung 5*, Szeged, JATE Press, 2016, 14-25. o.
- SZÉKESI Dóra, „Minden átalakul és elmúlik”. *Emberkép Diderot természetfilozófiájában*, Budapest, Ráció Kiadó, 2016.
- SZIGETHI Ágnes, *Régi francia festmények XV–XVIII. század*, Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2004.
- SZŰR Zsófia, „La querelle du coloris en France au XVIII^e siècle”, in *Acta Romanica*, tomus XXVII, „Studia Iuvenum”, Szeged, JATE Press, 2010, 65-72. o
- TALON-HUGON, Carole, „Diderot et la question de la critique éthique de la peinture”, in Geneviève CAMMAGARE – Carole TALON-HUGON, *Diderot, l'expérience de l'art. Salon de 1759, 1761, 1763 et Essai sur la peinture*, Paris, Presses Universitaire de France, 2007, 66-86. o.
- TATARKIEWICZ, Władislaw, *Az esztétika alapfogalmai. Hat fogalom története*, ford. Sajó Sándor, Budapest, Kossuth Kiadó, 2000.
- TEMPERINI, Renaud – ROSENBERG, Pierre, *Chardin*, Paris, Flammarion, 1999.
- TODOROV, Tzvetan, *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVII^e siècle*, Paris, Adam Biro, 2004.
- UGRY Bálint, „Jean-Luc Nancy, A portré tekintete”, *Ráció: Szépirodalmi figyelő Alapítvány*, 2011, 88-89. o. URL: <http://www.szepirodalmifigyelo.hu/pdf/2011/11-02-029-nancy-ugry.pdf> Megtekintés dátuma: 2022-09-26
- VANPÉE, Janie, „Jean-Baptiste Greuze: The Drama of Looking”, *L'Esprit Créateur*, 28. kötet, 4. szám, 1988, 46–68. o. URL: www.jstor.org/stable/26285834. Megtekintés dátuma: 2021-07-12

- VERNIÈRE, Paul, „Introduction”, *Sur le génie*, in *Œuvres esthétiques de Diderot*, Paris, Garnier Frères, 1964, 5-8. o.
- VERSCHAFFEL, Bart, *Essais sur les genres en peinture. Nature morte, Portrait, Paysage*, Bruxelles, La lettre volée, 2007.
- WALL, Anthony, „Le temps du portrait chez Fragonard et Diderot”, *Littérature*, 2013/3, n°171, URL: <https://www.cairn.info/revue-litterature-2013-3-page-88.htm>, Megtekintés dátuma: 2020-06-30
- WILLIAMS, Hannah, *Academie Royale: A History in Portraits*, Ashgate, Farnham, 2015. URL: <https://ebin.pub/academie-royale-a-history-in-portraits-9781409457428-9781138295599.html> Megtekintés dátuma: 2022-09-27
- WOLF, Laurent, „Les beautés flatteuses de Vigée Le Brun”, *Études*, 2015/11, URL: <https://www.cairn.info/revue-etudes-2015-11-page-105>. Megtekintés dátuma : 2022-09-25
- ZOLTAI Dénes, *Az esztétika rövid története*, Budapest, Kossuth, 1987.

Az értekezésben szereplő illusztrációk adatai:

1. Illusztráció: Jean-Baptiste Greuze, *Falusi menyasszony* [L'Accordée de village], 1761, Párizs, Louvre. A digitalizált kép forrása: *Liste des tableaux de Jean-Baptiste Greuze*, URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_tableaux_de_Jean-Baptiste_Greuze
2. Illusztráció: Jean-Baptiste Greuze, *Gyermeki hála* [La Piété filiale], 1763, Szentpétervár, Ermitázs. A digitalizált kép forrása: *Liste des tableaux de Jean-Baptiste Greuze*, URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_tableaux_de_Jean-Baptiste_Greuze
3. Illusztráció: Jean-Baptiste Greuze, *Gyermekeinek Bibliát magyarázó családapa* vagy *A Biblia olvasása* [Père de famille expliquant la Bible à ses enfants ou La Lecture de la Bible], 1755, Párizs Louvre. A digitalizált kép forrása: *Liste des tableaux de Jean-Baptiste Greuze*, URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_tableaux_deJean-Baptiste_Greuze
4. Illusztráció: Jean-Baptiste Greuze, *A gyermeki hála* vagy *A Béna ember* [La Piété filiale ou Le paralytique], 1763, Szentpétervár, Ermitázs. A digitalizált kép forrása: *Liste des tableaux de Jean-Baptiste Greuze*, URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_tableaux_deJean-Baptiste_Greuze
5. Illusztráció: Jean-Baptiste Greuze, *A hálátlan fiú* vagy *Apai átok* [Le Fils ingrat ou La Malédiction paternelle], 1777, Párizs, Louvre. A digitalizált kép forrása: *Liste des tableaux de Jean-Baptiste Greuze*, URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_tableaux_de_Jean-Baptiste_Greuze
6. Illusztráció: Jean-Baptiste Greuze, *A megbüntetett fiú* [Le Fils puni], 1778, Párizs, Louvre. A digitalizált kép forrása: *Liste des tableaux de Jean-Baptiste Greuze*, URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_tableaux_de_Jean-Baptiste_Greuze
7. Illusztráció: Jean Siméon Chardin, *Asztali áldás* [Le Bénédicité], 1744, Szentpétervár, Ermitázs. A digitalizált kép forrása: *Liste des tableaux de Jean Siméon Chardin*, URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Sim%C3%A9on_Chardin_-_The_Prayer_before_Meal_-_WGA04770.jpg
8. Illusztráció: François Boucher, *A Reggeli* [Le Déjeuner], 1739, Párizs, Louvre. A digitalizált kép forrása: *Liste de peintures de François Boucher*, URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_de_peintures_de_Fran%C3%A7ois_Boucher

9. Illusztráció: Jean Siméon Chardin, *Teázó hölgy* [Femme prenant le thé], 1735, Glasgow, Hunterian Művészeti Galéria. A digitalizált kép forrása: *Liste des tableaux de Jean Siméon Chardin*, URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Sim%C3%A9on_Chardin_-_The_Prayer_before_Meal_-_WGA04770.jpg
10. Illusztráció: Jean Siméon Chardin, *A Gazdasszony* [La Pourvoyeuse], 1739, Párizs, Louvre. A digitalizált kép forrása: *Liste des tableaux de Jean Siméon Chardin*, URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Sim%C3%A9on_Chardin_-_The_Prayer_before_Meal_-_WGA04770.jpg
11. Illusztráció: Jean Siméon Chardin, *Tartályból vizet eresztő nő* [Femme tirant de l'eau à la fontaine], 1733-1739, Toledo Museum of Art. A digitalizált kép forrása: *Liste des tableaux de Jean Siméon Chardin*, URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Sim%C3%A9on_Chardin_-_The_Prayer_before_Meal_-_WGA04770.jpg
12. Illusztráció: Jean Siméon Chardin, *A mosónő* [La Blanchisseuse], 1730, Szentpétervár, Ermitázs. A digitalizált kép forrása: *Liste des tableaux de Jean Siméon Chardin*, URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Sim%C3%A9on_Chardin_-_The_Prayer_before_Meal_-_WGA04770.jpg
13. Illusztráció: Jean Siméon Chardin, *A fiatal tanítónő* [Petite maîtresse d'école], 1740, Washington, National Gallery. A digitalizált kép forrása: *Liste des tableaux de Jean Siméon Chardin*, URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Sim%C3%A9on_Chardin_-_The_Prayer_before_Meal_-_WGA04770.jpg
14. Illusztráció: Jean-Baptiste Greuze, *Halott madarát sirató kislány* [Une jeune fille qui pleure son oiseau mort], 1765, Edinburgh, Scottish National Gallery. A digitalizált kép forrása: *Liste des tableaux de Jean-Baptiste Greuze*, URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_tableaux_de_Jean-Baptiste_Greuze
15. Illusztráció: Jean-Baptiste Greuze, *Elkényeztetett gyermek* [L'enfant gâté], 1760-as évek eleje, Szentpétervár, Ermitázs. A digitalizált kép forrása: *Liste des tableaux de Jean-Baptiste Greuze*, URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_tableaux_de_Jean-Baptiste_Greuze
16. Illusztráció: Jean Siméon Chardin, *Olvasó filozófus* [Philosophe occupé de sa lecture] vagy *Joseph Aved portréja* [Portrait de Joseph Aved], 1734, Párizs, Louvre. A

- digitalizált kép forrása: *Liste des tableaux de Jean Siméon Chardin*, URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Sim%C3%A9on_Chardin_-_The_Prayer_before_Meal_-_WGA04770.jpg
17. Illusztráció: Louis-Michel van Loo, *Denis Diderot arcképe* [Portrait de Denis Diderot], 1767, Párizs, Louvre. A digitalizált kép forrása: *Wikimedia Commons*, URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Louis-Michel_van_Loo_-_Portrait_of_Denis_Diderot_-_WGA13440.jpg
18. Illusztráció: Pierre Chenou metszete Jean-Baptiste Garand rajza alapján, *Diderot portréja* [Portrait de Diderot], 1760 körül, Langres, Maison des Lumières Denis Diderot. A digitalizált kép forrása: *Wikimedia Commons*, URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Denis_Diderot_by_Jean-Baptiste_Garand.jpg
19. Illusztráció: Jean-Baptiste Greuze, *Georges Wille rézmetsző portréja* [Portrait du graveur Georges Wille], 1763, Párizs, Musée Jacquemart-André. A digitalizált kép forrása: *Liste des tableaux de Jean-Baptiste Greuze*, URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_tableaux_de_Jean-Baptiste_Greuze
20. Illusztráció: Jean Siméon Chardin, *Önarckép* [Autoportrait], 1771, Párizs, Louvre. A digitalizált kép forrása: *Wikimedia Commons*, URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chardin_pastel_selfportrait.jpg
21. Illusztráció: Hyacinthe Rigaud, *XIV. Lajosnak, Franciaország királyának arcképe* [Portrait de Louis XIV, roi de France], 1701, Versailles, Château de Versailles. A digitalizált kép forrása: *Wikimedia Commons*, URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ch%C3%A2teau_de_Chantilly,_Hyacinthe_Rigaud,_portrait_Louis_XIV_of_France.JPG
22. Illusztráció: Élisabeth Louise Vigée-Le Brun, *Hubert Robert arcképe* [Portrait de Hubert Robert], 1788, Párizs, Louvre. A digitalizált kép forrása: *Liste de tableaux d'Élisabeth Vigée Le Brun*, URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_de_tableaux_d%27%C3%89lisabeth_Vig%C3%A9e_Le_Brun
23. Illusztráció: Élisabeth Louise Vigée-Le Brun, *Marie Antoinette gyermekeivel* [Marie-Antoinette de Lorraine-Habsbourg, reine de France et ses enfants], 1787, Versailles, Versailles-i kastély. A digitalizált kép forrása: *Liste de tableaux d'Élisabeth Vigée Le Brun*, URL:

https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_de_tableaux_d%27%C3%89lisabeth_Vig%C3%A9e_Le_Brun

24. Illusztráció: Élisabeth Louise Vigée-Le Brun, *Madame Vigée-Le Brun et sa fille*, 1789, Párizs, Louvre. A digitalizált kép forrása: *Wikimedia Commons*, URL: https://hu.wikipedia.org/wiki/F%C3%A1jl:Self-portrait_with_Her_Daughter_by_Elisabeth-Louise_Vig%C3%A9e_Le_Brun.jpg

9. Illusztrációk

1. illusztráció



Jean-Baptiste Greuze, *Falusi menyasszony* [L'Accordée de village], 1761, Párizs, Louvre

2. illusztráció



Jean-Baptiste Greuze, *Gyermei hála* [La Piété filiale], 1763, Szentpétervár, Ermitázs

3. illusztráció



Jean-Baptiste Greuze, *Gyermekeinek Bibliát magyarázó családapa vagy A Biblia olvasása* [Père de famille expliquant la Bible à ses enfants ou La Lecture de la Bible], 1755, Párizs, Louvre

4. illusztráció



Jean-Baptiste Greuze, *A gyermeki hála vagy A Béna ember* [La Piété filiale ou Le paralytique] 1763, Szentpétervár, Ermitázs

5. illusztráció



Jean-Baptiste Greuze, *A hálátlan fiú vagy Apai átok* [Le Fils ingrat ou La Malédiction paternelle], 1777, Párizs, Louvre

6. illusztráció



Jean-Baptiste Greuze, *A megbüntetett fiú* [Le Fils puni], 1778, Párizs, Louvre

7. illusztráció

Jean Siméon Chardin, *Asztali áldás* [Le Bénédicité], 1744, Szentpétervár, Ermitázs

8. illusztráció

François Boucher, *A Reggeli* [Le Déjeuner], 1739, Párizs, Louvre

9. illusztráció



Jean Siméon Chardin, *Teázó hölgy* [Femme prenant le thé], 1735, Glasgow, Hunterian Művészeti Galéria

10. illusztráció



Jean Siméon Chardin, *A Gazdasszony* [La Pourvoyeuse], 1739, Párizs, Louvre

11. illusztráció



Jean Siméon Chardin, *Tartályból vizet eresztő nő* [Femme tirant de l'eau à la fontaine], 1733-1739, Toledo Museum of Art

12. illusztráció



Jean Siméon Chardin, *A mosónő* [La Blanchisseuse], 1730, Szentpétervár, Ermitázs

13. illusztráció



Jean Siméon Chardin, *A fiatal tanítónő* [Petite maîtresse d'école], 1740, Washington, National Gallery

14. illusztráció



Jean-Baptiste Greuze, *Halott madarát sirató kislány* [Une jeune fille qui pleure son oiseau mort], 1765, Edinburgh, Scottish National Gallery

15. illusztráció



Jean- Baptiste Greuze, *Elkényeztetett gyermek* [L'enfant gâté], 1760-as évek eleje, Szentpétervár, Ermitázs

16. illusztráció



Jean Siméon Chardin, *Olvasó filozófus* [Philosophe occupé de sa lecture] vagy *Joseph Aved portréja* [Portrait de Joseph Aved], 1734, Párizs, Louvre

17. illusztráció



Louis-Michel van Loo, *Denis Diderot arcképe* [Portrait de Denis Diderot], 1767, Párizs, Louvre

18. illusztráció



Pierre Chenou metszete Jean-Baptiste Garand rajza alapján, *Diderot portréja* [Portrait de Diderot], 1760 körül, Langres, Maison des Lumières Denis Diderot

19. illusztráció



Jean-Baptiste Greuze, *Georges Wille rézmetsző portréja* [Portrait du graveur Georges Wille], 1763, Párizs, Musée Jacquemart-André

20. illusztráció



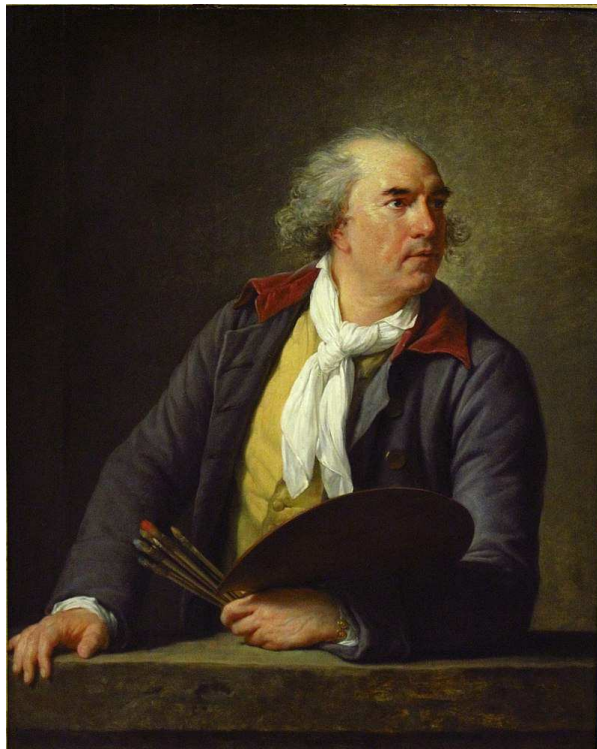
Jean Siméon Chardin, *Önarckép* [Autoportrait], 1771, Párizs, Louvre

21. illusztráció



Hyacinthe Rigaud, *XIV. Lajos, Franciaország királyának arcképe* [Portrait de Louis XIV, roi de France], 1701, Versailles, Château de Versailles

22. illusztráció



Élisabeth Louise Vigée-Le Brun, *Hubert Robert arcképe* [Portrait de Hubert Robert], 1788, Párizs, Louvre

23. illusztráció



Élisabeth Louise Vigée-Le Brun, *Marie Antoinette gyermekeivel* [Marie-Antoinette de Lorraine-Habsbourg, reine de France et ses enfants], 1787, Versailles, Versailles-i kastély

24. illusztráció



Élisabeth Louise Vigée-Le Brun, *Madame Vigée-Le Brun et sa fille*, 1789, Párizs, Louvre