Szegedi Tudományegyetem
Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar
Irodalomtudományi Doktori Iskola

A ROMOK POÉTIKÁJÁTÓL A ROMOK ESZTÉTIKÁJÁIG

A ROMSZEMLÉLET VÁLTOZÁSAI A 18. SZÁZAD MÁSODIK FELÉTŐL AZ 1820-AS ÉVEKIG A FRANCIA IRODALOMBAN

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

Írta: Szabolcs Enikő

Témavezető: dr. Kovács Katalin, habil. egyetemi docens

2020

TARTALOMJEGYZÉK

BEVEZETÉS **4**

I. A VIZSGÁLAT MEGKÖZELÍTÉSMÓDJA **9**

I. 1. Művészetelmélet, művészetpszichológia 9

I. 2. A kép és szöveg közötti kapcsolat 12

I. 2. 1. Diderot hieroglifa-elmélete 14

I. 3. Az elemzett művek „hibrid” műfajai 18

II. A ROMOK DIVATJA **20**

II. 1. A rom-fogalom változásai 20

II. 1. 1. Romok, omladékok, maradványok, várromok, fragmentumok, fordított romok 20

II. 1. 2. A rom fogalma a 17–18. századi szótárakban és enciklopédiákban 21

II. 1. 3. A romhoz kötődő konnotációk a festészetben és irodalomban 24

II. 2. A romok kategóriái 26

II. 2. 1. Valódi romok 27

II. 2. 2. Műromok 29

II. 2. 3. Ábrázolt romok 31

II. 2. 4. Apokaliptikus és utópisztikus romok 33

II. 3. Valódi romok: Pompeji és Herculaneum romjai 35

II. 4. Az irodalom és a művészet határmezsgyéjén: a „valódi rom” megjelenítései 37

III. A „ROMOK POÉTIKÁJÁNAK” MEGSZÜLETÉSE **42**

III. I. Romok és utazás 42

III. 2. Diderot és az „épületek festői” 47

III. 2. 1. Párizs Demachy szemszögéből 49

III. 2. 2. Demachy és Robert 51

III. 3. Hubert Robert az *1767-es Szalon*ban 53

III. 3. 1. Az Hubert Robert festményeiben tett séta 54

III. 3. 2. „Leírások vázlatai” 61

III. 4. „Oh e szép, e fenséges romok!” 65

III. 4. 1. A fenséges fogalmának alakváltozásai 65

III. 4. 2. A fenséges az 1767-es Szalon*ban* 71

IV. AZ APOKALIPTIKUS ÉS UTÓPIKUS ROM ... 77

IV. 1. Az apokaliptikus rom képe Diderot műkritikáiban és Hubert Robert festményein ... 77

IV. 1. 1. Apokaliptikus látvány az 1767-es Szalon*ban* ... 77

IV. 1. 2. Valós és elképzelt romok – a forradalom dokumentumai? ... 80

IV. 2. Versailles romjai – politikai vagy poétikus romok? ... 82

IV. 2. 1. A hétszázéves aggastyán és a 25. század társadalma ... 84

IV. 2. 2. Sírok és romok ... 86

IV. 3. Apokaliptikussá váló romok Volney-nál ... 89

IV. 3. 1. A valódi romoktól… ... 89

IV. 3. 2. … az elképzelt romokig ... 94

IV. 4. „Egy világ romjait vélem látni” ... 97

IV. 4. 1. Álmok és látomások ... 98

IV. 4. 2. Az elpusztult városok ... 100

IV. 5. A forradalom képei Volney és Grainville műveiben ... 104

V. A KORAI ROMANTIKA ROM-FOGALMA ... 111

V. 1. Rom-poétika vagy rom-esztétika? ... 111

V. 2. „A romok esztétikája” A kereszténység szelleme című műben ... 115

V. 3. Az utazás átalakulása. Az enciklopédikus tudástól a romantikus szemléletmódig ... 120

V. 4. Útinapló Párizstól Jeruzsálemig ... 124

V. 4. 1. Az útleírás mint önéletírás ... 124

V. 4. 2. „A romok helyének könyve” ... 128

V. 4. 3. Utazás Jeruzsálembe ... 134

V. 4. 4. Az Útinapló *fogadtatása* ... 137

ÖSSZEGZÉS ... 138

Romok és társadalomkép ... 139

Romok és álmok ... 140

BIBLIOGRÁFIA ... 143

BEVEZETÉS

Miért szeretjük a romokat? E kérdésre Diderot a következő választ adja: „A romok nagy eszméket ébresztenek bennem. Minden elpusztul, megsemmisül, elmúlik. Egyedül a Föld marad még meg. Egyedül az idő tart még. Hiszen mily öreg már a világ!”[1] Korántsem véletlen, hogy a romok iránti érdeklődés már a 16. század óta jelen van a francia irodalomban, aminek a 18. században Pompeji és Herculaneum maradványainak feltárása újabb lendületet adott. A romok poétikájának hatása egészen mostanáig érezhető. A várak, kastélyok napjainkban is megtekinthető romjai, kertjeikben található műromokról készített fényképek szemlélésére szintén hatással van a Diderot által megfogalmazott romok poétikája. Ez a gondolat továbbvezet munkánk egyik központi eleméhez, a kép és az írás közti mediális különbséghez és annak áthidalási lehetőségeihez, amelyet különféle műfajú irodalmi művekben fogunk vizsgálni.

A francia romszemlélők tekintetét a 18. század második felében először az itáliai romok ragadták meg: festményeikről és írásaikból ókori maradványokat ismerhetünk meg valós vagy elképzelt elrendezésben. Itáliát követően az utazók keletebbre is tekintettek, többek között Szíria, azon belül is főként Palmüra romjaira, amely az útleírások szinte kötelező elemévé vált, az utóbbi években pedig újra szomorú aktualitást nyert.[2]

Mivel e téma rendkívül tág időintervallumot ölel fel, ezért szükségesnek tartottuk, hogy vizsgálódásunk kereteit időben leszűkítsük: elsősorban a romok poétikájának megszületésétől, azaz Diderot *1767-es Szalon*jától az 1820-as évekig tartó időszakot fogjuk figyelembe venni, amikor a romokról szóló írásokban még erőteljesen jelen van a műkritikus hatása, ugyanakkor már a romantika stílusjegyei is felfedezhetők bennük. A Diderot *Szalon*ját megelőző korszakokban született írásokban a romok egyfajta közvetítő szerepet játszottak: lehetőséget teremtettek – és kontextust nyújtottak – történeti, filozófiai és erkölcsi elmélkedésekhez. Ezen funkciójuk egészen a 18. század végéig jelen van, amikor a romra már

---

[1] DIDEROT, Denis: *Salons III. Ruines et paysages. Salon de 1767*, szerk. E. M. Bukdahl, M. Delon, A. Loreceau, Paris, Hermann, 1995, 338. (A továbbiakban: DIDEROT: *Salon de 1767*). A fordítás megtalálható: BÖHME, Hartmut: „A romok esztétikája”, ford. Verebics Éva Petra, *Ókor,* 2016. XV. évf., 4. sz., 79.

[2] A témáról bővebben lásd: KALLA Gábor: „Ókori szent helyek pusztulása. A palmyrai templomok lerombolása”, *Vallástudományi Szemle*, 2015, XI. évf., 3-4. sz., 113-127.

olyan tárgyként tekintettek, amely önmagában is értéket képvisel, nem pusztán közvetítő szerepe a fontos. A rom azonban továbbra is kettősséget hordozott magában: egyrészt – azáltal, hogy folyamatosan emlékeztetett minden emberi dolog mulandóságára – erkölcsi tanulságul szolgált az utókor számára, másrészt a romok festőisége emelkedett érzelmeket váltott ki a szemlélőből.[3]

Célunk tehát annak bemutatása, hogy a romról való gondolkodás miként változott a 18. század második felétől kezdve a 19. század elejéig. A rom-fogalom a romok poétikájától a romantikus rom esztétikájáig mind referenciájában, mind jelentéstartalmában jelentős változáson ment keresztül. A romok poétikája kifejezést először Diderot használta Hubert Robert festményeiről írt kritikáiban, ugyanakkor már az apokaliptikus rom fogalomköre is feltűnik nála. Az 1789-ben kezdődő francia forradalom alatt az apokaliptikus – és utópikus – rom referenciája módosul Diderot *Szalon*jaihoz képest: egyrészt a korabeli, valódi romokra utal, másrészt az író személyiségére, saját életének „romjaira". A korai romantikus kor újabb fajta romszemléletet hoz magával: a romok esztétikáját. Ez esetben a tájban látható rom szemléletmódja változik meg: a szemlélt képről a szemlélőre helyeződik át a hangsúly.

Disszertációnk az alábbi gondolatmenetet követi: először az értekezésben alkalmazott szemléletmódot: a művészetelméleti megközelítésmódot mutatjuk be. A művészetelmélet fejlődését, valamint a kép és szöveg közti kapcsolatot elsősorban irodalmi és elméleti művek alapján elemezzük, kiemelve Diderot *Lettre sur les sourds et muets* [Levél a süketnémákról] című munkájában kifejtett hieroglifa-elméletét. Azt a napjainkig aktuális kérdést tesszük fel, hogy miként lehet írott formában a legmegfelelőbb módon bemutatni valamely művész képi világát. Ezt követően ismertetjük a romok általunk felállított kategóriáit. Több lehetőség is felmerült a kategorizálásra, de csak azokat tartottuk meg, amelyeket vizsgálatunk szempontjából fontosnak ítélünk. Ugyanakkor hangsúlyozzuk, hogy ebben az esetben nem esztétikai értékkategóriákról beszélünk, hanem ezek azok a „tengelyek", amelyek mentén a rom fogalmáról, annak különböző változásairól gondolkodunk. E kategóriák között nincs alá-fölérendeltségi viszony, mivel egymás mellett, gyakran egymással átfedésben léteznek. Fontosnak tartjuk emellett a történeti kontextus felvázolását, valamint annak az irodalmi közegnek a bemutatását is, amelyhez Diderot *Szalon*jai szervesen illeszkednek.

Disszertációnk alapja Diderot *Salon de 1767* [1767-es Szalon] című műve, az ott bemutatott romfestmények és azok fogalmi mezőjének elemzése. Már a *Szalon* ezen részében kiderül – és ez a gondolat végigkíséri értekezésünket –, hogy a romok mellett folyamatosan

[3] MORTIER, Roland: *La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Librairie Droz, 1974, 9-12.

jelen vannak a síremlékek is, amelyekkel a romok közös fogalmi mezőn osztoznak. E részben azokat a kulcsfontosságú témákat tárgyaljuk, amelyeket egészen a romantika koráig a romokhoz kapcsolhatunk: ilyenek a képzelőerő, az utazás, az apokalipszis és a fenséges tematikája. Továbbá olyan kérdéseket is felvetünk, hogy a rom jelenlétében, reprezentációjának megtekintése közben miként változik meg a tér- és az időszemlélet, hogyan válik lehetővé az, hogy a rom kitágítja a teret és az időt, sajátos idő- és térbeliséget hozva létre.

A romnak ez a sajátossága a későbbiekben az 1789-ben kezdődő francia forradalom alatt teljesedik ki: ekkor a rom nem kötődik többé sem időhöz, sem térhez; teljesen elveszíti korábbi referenciáit, s a múlt helyett egyre inkább a jövő felé mutat. Már Diderot *Szalon*jában megfigyelhetjük azt a tendenciát, hogy a rom a zsarnoksághoz kapcsolódik. Felvetődik ugyanakkor a kérdés, hogy ez a gondolat a forradalom előtt és alatt megjelent más művekben is megtalálható-e. Ennek vizsgálatához Louis-Sébastien Mercier francia író, költő és újságíró *L'An 2440. Rêve s'il en fut jamais* [A 2440. év. Álom volt valaha] című utópikus regényét hívjuk segítségül, amely ugyan még a forradalom előtt jelenik meg, de fellelhető benne azon társadalmi problémák felvázolása, amelyek a későbbiekben a forradalom kiváltó okává válnak. Ebben a részben tárgyaljuk még Volney gróf két nagy hatású művét is: *Voyage en Syrie et en Égypte* [Utazás Szíriába és Egyiptomba] című útleírását és a *Romok. Elmélkedés a birodalmak átalakulásáról és a természet törvényei* [Les Ruines, ou Méditations sur les révolutions des empires] című filozofikus írását. E két mű alapján elemezzük az író romszemléletét és többek között arra is választ keresünk, hogy rom- és társadalomszemlélete hogyan változott a forradalom hatására. Más szemszögből közelít a romok témájához Cousin de Grainville *Le dernier homme* [Az utolsó ember] című, 1805-ben publikált műve, amelyben a rom már nem az elnyomás szimbólumaként van jelen, hanem egyéni tragédiákhoz kötődik. Felmerülhet a kérdés, hogy a szerző személyes tragédiájának hatására hogyan változott meg a rombolás ábrázolása. Grainville munkája befejezetlen maradt, a szerző halála miatt a botanikus és író Bernardin de Saint-Pierre publikálta,[4] aki *Études de la nature* [Tanulmányok a természetről] című többkötetes munkája egy részét szintén a romoknak szentelte. 1784-ben megjelent műve már a Chateaubriand-féle romok esztétikáját vetíti előre. E francia írónak szintén két művét vesszük górcső alá: *A kereszténység szelleme* [Génie du christianisme] című apologetikus esszéjének vonatkozó fejezeteit, valamint az *Itinéraire de Paris à Jérusalem* [Útinapló Párizstól Jeruzsálemig] című útleírását vizsgáljuk. Chateaubriand már a romantika

[4] PETITIER, Paule: „Le dernier homme et la fin de l'histoire: Grainville, Shelley, Michelet", *Écrire l'histoire*, online, 2015/15, 149. URL: https://journals.openedition.org/elh/615, megtekintve: 2020. március 21-én.

irányzatához tartozik, ugyanakkor számos szállal kötődik a klasszicizmushoz is. Ez felveti annak elemzési lehetőségét, hogy említett műveiben miként jelenik meg ez a kettősség a romok vonatkozásában, valamint érzékelhető-e bennük a „romantikus érzékenység", vagy inkább tárgyilagosságra törekszik leírásai során.

Disszertációnkban a romok poétikájától a romok esztétikájáig vezető folyamatot szándékozzuk bemutatni. Hipotézisünk szerint a francia írók, filozófusok romszemléletében a forradalom hoz változást, és a romok poétikáját fokozatosan felváltja a romok esztétikája: a francia forradalom időszaka tehát nemcsak politikai és társadalmi szempontból, hanem a rombolás következményeinek bemutatása révén is egyfajta határnak bizonyul a két korszak között. Fontos szempontként jelöltük meg annak vizsgálatát, hogy mely romok – esetenként mely romok reprezentációi – lesznek a referenciái az elemzett művekben felvázolt romoknak. A korpusz kiválasztásakor változatosságra törekedtünk, hiszen a műkritikától az utópikus regényen és az útleíráson keresztül az apologetikus esszéig számos olyan mű létezik, amelyben a rom a központi téma vagy filozófiai elmélkedések kiindulópontja. E változatosságot azért tartottuk fontosnak, mivel azt is vizsgálni fogjuk, hogy a különféle irodalmi (mű)formák és stílusok miként tudják kifejezni a szerzők romhoz való viszonyulását.

E téma feldolgozását azért ítéljük lényegesnek, mert az idegen nyelvű kritikai irodalmakban az egyes szerzők romszemléletéről – Diderot-t és Volney-t leszámítva – igen keveset olvashatunk, magyarul pedig elenyésző a témával foglalkozó szakirodalmak száma.[5] Diderot romfestményekről való elmélkedéseivel számos kutató foglalkozott. Ez a kérdés disszertációnkban szintén hangsúlyos szerepet kap, mivel Diderot teremtette meg a romok poétikáját: még ha nem is használta következetesen az ezzel kapcsolatos fogalmakat, az ő 1767-es *Szalon*ját, s azon belül is elsősorban az Hubert Robert-rel foglalkozó részt tekintjük alapnak a romokról való gondolkodáshoz. Elmondható ugyanakkor, hogy a romok poétikájának változásait ebben az időintervallumban sem a magyar, sem a francia szakirodalom nem dolgozta még fel. Kiemelendő a témával kapcsolatban Roland Mortier *La poétique des ruines en France* című, 1974-ben megjelent monográfiája, amely egészen Victor Hugóig áttekinti a romok poétikájának történetét, viszont nem mélységében vizsgálja a témát, hanem inkább átfogó képet ad erről a fogalomról. Miként említettük, a romok poétikájával foglalkozó szakirodalmak elsősorban Diderot-ra, esetenként Volney-ra helyezik a hangsúlyt, disszertációnkban azonban nem csupán e két szerző nézeteinek ismertetésére szorítkozunk,

[5] A téma iránti növekvő érdeklődést mutatja ugyanakkor Kovács Katalin „A 'romok költészete'. Hubert Robert Diderot művészetkritikai írásainak tükrében" című tanulmánya (*Művészettörténeti értesítő*, 46. évf. 3-4. sz., 1997, 139-146), valamint Horváth Dániel *Mi romszemlélők* című, 2018-as DLA értekezése is (témavezető: dr. habil. Kicsiny Balázs DLA, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest).

hanem átfogóbb a célunk: magyar nyelven mutatjuk be a 18. század második felétől a 19. század elejéig tartó időszak romszemléletének változásait, és ezzel kapcsolatban a szövegek elemzésén túl elméleti megállapítások megfogalmazására is törekszünk.

I. A VIZSGÁLAT MEGKÖZELÍTÉSMÓDJA

I. 1. Művészetelmélet, művészetpszichológia

A romok poétikája meglehetősen szerteágazó téma: feldolgozásához az irodalom- és eszmetörténész René Démoris által is alkalmazott művészetelmélet (*théorie de l'art*) megközelítésmódját vesszük alapul.[1] Ennek keretében a 18. század végén és a 19. század elején született francia nyelvű irodalmi szövegeket történeti kontextusukba visszahelyezve, a korabeli olvasó szemszögéből próbáljuk meg értelmezni.

A művészetelmélet alapját a – művészetszociológiához közel álló – társadalomtörténet képezi, ez a művészt abban a kontextusban vizsgálja, amely saját korában körülvette: az adott időszak társadalmában, irodalmi közegében.[2] E megközelítésmód alapvető jellemzője, hogy követői úgy vélik, egy műalkotás nem érthető meg annak a társadalomnak az ismerete nélkül, amely életre hívta.[3] A művészetelmélet azonban nem az alkotót körülvevő társadalmi tényezőkre helyezi a hangsúlyt, hanem a művekhez kapcsolódó irodalmi alkotásokra: miközben ugyanúgy megtartja az időbeli és térbeli határokat, azt is tekintetbe veszi, hogyan viszonyulnak egymáshoz az ugyanabban a korban létrehozott művek. A művészetelmélet korpuszát különböző műfajú írások alkotják, ide sorolhatók többek között Diderot *Szalon*jai, az *Értekezés a festőművészetről* [Essais sur la peinture], és a *Töredékes gondolatok a festészetről* [Pensées détachées sur la peinture] című művei, valamint Jean-Baptiste Du Bos

---

[1] René Démoris a művészetelmélet módszerét nem teoretizálja, hanem elemzésein keresztül ismerhetjük meg ezt a megközelítésmódot. Lásd többek között: DÉMORIS, René: „Les enjeux du paysage dans le *Salon de 1767* (Poussin, Vernet, Robert): Diderot et les théoriciens classiques.", *Fabula / Les colloques*, Littérature et arts à l'âge classique 1: Littérature et peinture au XVIIIe siècle, autour des *Salons* de Diderot, par R. Démoris, URL: http://www.fabula.org/colloques/document626.php, megtekintve: 2020. október 15-én; DÉMORIS, René: „Du texte au tableau: les avatars du lisible de Le Brun à Greuze", *Uo.*, URL: http://www.fabula.org/colloques/document608.php, megtekintve: 2020. október 15-én; DÉMORIS, René: „La Hiérarchie des genres en peinture de Félibien aux Lumières", *Uo.*, URL: http://www.fabula.org/colloques/document613.php, megtekintve: 2020. április 19-én.

[2] A művészet társadalomtörténetéről és a művészetszociológiáról lásd többek között: HAUSER, Arnold: *A művészet és irodalom társadalomtörténete 1-2*, ford. Nyilas Vera, Széll Jenő, Budapest, Arktisz, 2011; HAUSER, Arnold: *A művészet szociológiája*, ford. Görög Lívia, Budapest, Gondolat, 1982; HEINICH, Nathalie: *La sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, 2008.

[3] GLORIEUX, Guillaume: *L'histoire de l'art. Objet, sources et méthodes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, 108.

Kritikai elmélkedések [Réflexions critiques] című írása is. A művészetelméleti szövegek sajátossága, hogy elméleti megállapításaik révén hozzájárulnak a festészetről való gondolkodás fogalomrendszerének kialakulásához.[4]

Megközelítésmódunk a művészettörténettel komplementer viszonyban áll: kiegészítik, kölcsönösen feltételezik egymást, segítik egymás fejlődését. A művészetelmélet alapfogalmakat határoz meg, célja olyan fogalomrendszer létrehozása, amelynek segítségével bármely művészeti jelenség lényege megragadható. Bár a művészettörténettel szemben hiányzik belőle a történetiségre való törekvés, az általa felállított fogalmak – amennyiben a művészettörténeti korpuszt vizsgálják – mégis a tudományos megismerés eszközeivé válhatnak.[5] Erwin Panofsky német művészettörténész – aki meghatározta és rendszerbe foglalta a művészettudományi alapfogalmakat – úgy véli,

> ... a művészetelmélet által felállítandó fogalmak csak akkor lehetnek a valóban tudományos megismerés eszközei, ha kibontásuk a művészettörténet által nyújtott anyag közvetlen megfigyeléséből indul ki, ugyanúgy megfordítva: a művészettörténet feladatkörébe vágó megállapítások is csak akkor válhatnak a valóban tudományos megismerés tartalmaivá, ha a művészetelmélet által megfogalmazott művészeti problémákra vonatkoznak […].[6]

Mind az empirikus kutatáson alapuló művészettörténet, mind a művészetelmélet tehát az utóbbi által létrehozott alapfogalmakat használja. 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.[7]

Panofsky véleménye szerint minden műalkotásban valamilyen mértékben jelen van a „kitöltöttség” és a „forma” alapvető ontológiai ellentétpárja. Ennek módszertani megfelelője az „idő” és a „tér” kettőssége, amelyek a műalkotás befogadásakor kölcsönhatásba lépnek egymással és meghatározzák magát a művészeti alkotást, függetlenül attól, hogy azt melyik érzékszervünkkel fogadjuk be.[8] Ezzel kapcsolatban érdemes megemlíteni, hogy a 18. század második felében Johann Joachim Winckelmann már foglalkozott a műalkotás befogadóra

---

[4] BARTHA-KOVÁCS Katalin: „Hét arabeszk. Watteau-olvasatok, művészetelméleti megközelítésben”. In Bartha-Kovács K., Penke O., Szász G. (szerk.): *Programok és tanulmányok*, Szeged, JATEPress, 2017, 64-65.

[5] PANOFSKY, Erwin: „A művészettörténet viszonya a művészetelmélethez”. In Uő.: *A jelentés a vizuális művészetekben*. Szerk. Beke László, ford. Tellér Gyula, Budapest, ELTE BTK Művészettörténeti Intézet, 2011, 115-119.

[6] Uo. 119. Panofsky „művészeti problémák” kifejezés alatt valamilyen ellentétet ért, amelyet maga a műalkotás „egyenlít ki”. Véleménye szerint a legismertebb ilyen probléma a „kitöltöttség” és a „forma” ellentétpárja. Uo. 109.

[7] Panofsky úgy véli, a művészettudomány egyik feladata az Alois Riegl művészettörténész által bevezetett fogalom, a „Kunstwollen” – azaz a műalkotásban egységesen megvalósuló, formai és tartalmi „teremtő tényezők” – megragadása: ennek eszközei a művészetelmélet és a művészettörténet, tehát az elméleti és a történeti szemléletmód szoros együttműködése. Uo. 119; 128.

[8] Uo. 109-110.

gyakorolt hatásával. Véleménye szerint a művészetet nem „felülről", megrendelői szemszögből kell vizsgálni, hanem befogadásához egyfajta „megalázkodás" szükséges, így a szemlélő, „miközben kiszolgáltatja magát a mű által kiváltott hatásoknak, saját, eredeti érzéseit mozgósítja", ennek köszönhetően a befogadó eredetisége is felértékelődik.[9] Winckelmann úgy véli, egy mű értékét elsősorban az határozza meg, mekkora érzelmi hatást képes kiváltani a nézőből. Ez a gondolat azonban már a 18. század elején, Du Bos-nál is jelen van: az abbé amellett érvel, hogy a nézőt gyakran az érzelmei vezetik, mikor véleményt formál egy műről, ugyanis az alkotás azonnali befogadása az érzelmek révén történik; a művel kapcsolatos elmélkedések csak az első, affektív reakciót követően kezdődnek el, és úgymond alátámasztják az érzelmek által hozott „ítéletet".[10] Az alkotás befogadójának tehát megnő a szerepe, egyszersmind – amint már említettük – a befogadás módja, annak eredetisége is felértékelődik, ezáltal a befogadó maga is alkotóvá válik.[11]

A műalkotás befogadásával kapcsolatban fontosnak tartjuk megemlíteni a művészetpszichológia tudományágát is, amely többek között a mű befogadásának mechanizmusát kutatja, vagyis azt vizsgálja, miként alakul ki a „befogadói műélmény", miként válik „valóságossá" a műalkotás. Egy táj vagy festmény befogadása a jelenlétükben érzékelésnek tekinthető, ha pedig távollétükben idézzük fel ezeket, akkor emlékképekről beszélhetünk. Halász László művészetpszichológus a mű létrehozásában és befogadásában egyaránt kiemelt szerepet tulajdonít a fantáziának. Véleménye szerint az alkotás létrejötte és befogadása során a reproduktív képzelet és produktív elemek egyaránt közrejátszanak.[12] Lev Vigotszkij szovjet-orosz pszichológus szintén kutatta a művészet és az azáltal kiváltott érzelmek közti kapcsolatot. Úgy vélte, hogy a műalkotás struktúrájának elemzésével a műalkotás által kiváltott hatás struktúrája is rekonstruálható, így megismerhetővé válnak azon elemek, amelyek segítségével az alkotó nagyobb hatást tud gyakorolni, esztétikai élményt képes kiváltani műve befogadójából.[13] A művészetpszichológiai irányzat francia képviselői közül – a teljesség igénye nélkül – néhány jelentősebb szerző nevét emeljük ki: a filozófus és pszichológus Henri Delacroix publikált egy művet *Művészetpszichológia* [La psychologie de l'art] címmel. Ő szintén pszichológiai módszerekkel kísérelt meg műalkotásokat elemezni, az

---

[9] RADNÓTI Sándor, „Az eredetiség Winckelmann-nál", *Holmi*, 2005. február, 179-180. (A továbbiakban: RADNÓTI, „Az eredetiség Winckelmann-nál")

[10] BARTHA-KOVÁCS Katalin: „Esthétique du sentiment et langage affectif: quelques aspect de la réflexion esthétique de Du Bos", in *Archiwum Historii Filozofii Myśli Społecznej (Archive of the History of Philosophy and Social Though)*, 2012, vol. 57 (Supplement) szerk. R. Smoczyński – W. Starzyński, 167-168.

[11] RADNÓTI: „Az eredetiség Winckelmann-nál", 180; 183-184.

[12] A műalkotás létrejöttekor az érzékelt élmény átszűrődik a művész személyiségén. HALÁSZ László: A művészetpszichológia, *Korunk*, 27. évf. 10.sz. (1968.október), 1431-1434.

[13] VIGOTSZKIJ, Lev: *Művészetpszichológia*, Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1968.

esztétikai tevékenységet tanulmányozta konkrét példák alapján.[14] André Malraux háromkötetes művet írt a művészetpszichológiával kapcsolatban,[15] amelyben a 20. századi ember nézőpontját mutatja be, valamint René Huyghe filozófus munkásságát is meg kell említenünk, aki azt vallotta, hogy a művészet a művész belső világának a kifejeződése.[16]

I. 2. A kép és szöveg közötti kapcsolat

A művészetelmélet (és művészetpszichológia) által megfogalmazott kérdésfeltevés szorosan összefügg a kép és a szöveg kapcsolatának problémájával. A disszertációban bemutatott művekben kiemelt figyelmet fordítunk arra, hogy az adott szöveg által közvetített képi világot – legyen az festmény, álomkép vagy csupán egy gondolatban elénk vetített jövőkép – milyen nyelvi és formai eszközökkel jeleníti meg a szerző.

De mit is értünk „kép" alatt általában és konkrétan az elemzett művek esetében? A képeket alapvetően két fő csoportra oszthatjuk: mentális és érzékelhető képekre. A mentális képeken belül megkülönböztethetünk tudatos és tudatalatti képeket, az érzékelhető képeken belül pedig a vizuális érzékelés [*vision naturelle*] által közvetített képeket és reprezentációkat.[17] Nyilvánvalóan másfajta csoportosítás is elképzelhető[18], de a későbbiekben bemutatásra kerülő romok kategóriáinak megalkotásához ezeket a csoportokat vettük alapul.

Képalkotó tevékenységünk elsődleges forrása a vizuális érzékelés.[19] Az így alkotott kép a kiindulópontja a „valódi rom" kategóriájának, ami azt jelenti, hogy az utazó a valóságban szemléli a romokat, és ezek a valós romok lesznek végül valamely későbbi útleírás forrásai, ezeket a munkákat azonban már az „ábrázolt romok" kategóriájához sorolhatjuk.

---

[14] DELACROIX, Henri: *Psychologie de l'art. Essai sur l'activité artistique*, Paris, Alcan, 1927.

[15] MALRAUX, André: *La psychologie de l'art. Le musée imaginaire* (1. kötet), *La création artistique* (2. kötet), *La monnaie de l'absolu* (3. kötet), Genève, Albert Skira, 1947, 1948, 1950.

[16] GAGNON, Claude: „Interview avec René Huyghe". *Vie des Arts*, 32 (127), 1987, 57; 75. A filozófusnak a Collège de France-ban e témában tartott előadásait kötetben is kiadták: HUYGHE, René: *Psychologie de l'art. Résumé des cours du Collège de France*, 1951-1976, Monaco, Rocher, 1991. Disszertációnkban a pszichoanalitikus irányzat képviselőinek műveit nem vizsgáljuk, csupán a – hagyományos értelemben vett – művészetpszichológiai irányzatokat vesszük figyelembe.

[17] ACHARD, Jean Paul: „Qu'est-ce qu'une image?" in *Surlimage*, URL: http://www.surlimage.info/ecrits/image.html, megtekintve: 2020. április 18-án. A témával kapcsolatban lásd még: DIDI-HUBERMANN, Georges, *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990.; SEARLE, John R.: „A képi reprezentáció", ford. Rohonczi Katalin, in Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok*, Budapest, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1982. 140-157.

[18] Mitchell is felvázol egy csoportosítási lehetőséget, lásd: MITCHELL, William John Thomas: „Mi a kép?" Ford. Szécsényi Endre, in Szőnyi György Endre, Szauter Dóra (szerk.): *W.T.J. Mitchell válogatott írásai, A képek politikája*, Szeged, JATEPress, 2008, 15-50.

[19] ACHARD, *I. m.*

A materiális képek vagy reprezentációk a képek azon formái, amelyekre a „kép” szó hallatán először gondolunk, legyen az festmény, fénykép vagy mozgókép, de a műromokra is a rom reprezentációjának egyik sajátos formájaként tekinthetünk. A reprezentációk az „ábrázolt romok” kategóriájának másik forrásai, ilyenek például Hubert Robert és Pierre-Antoine Demachy festményei, vagy akár a párizsi Kommünt ábrázoló fotográfiák.

Mentális képeken elképzelt vagy memorizált reprezentációkat értünk, amelyek bármiféle közvetlen vizuális stimuláció nélkül jönnek létre. Azonban annak ellenére, hogy ezt a mentális képi világot nem közvetlen vizuális inger váltja ki, a korábban a szem által befogadott látvány a képzelőerővel összekapcsolódva új mentális képeket hoz létre, amelyek tudatosak vagy nem tudatosak lehetnek.[20] Diderot *Szalon*jaival kapcsolatban tudatos mentális képek létrehozásáról beszélhetünk, mivel műkritikai írásai papírra vetésekor már nem voltak szeme előtt az alkotások, és egyszerre mutatja be a már látott, valamint az általa elképzelt művet, de ugyancsak ez lesz az alapja az „utópisztikus és apokaliptikus romok” kategóriának is. Ez utóbbin belül a szándékos mentális reprezentáció többek között Volney *Romok. Elmélkedés a birodalmak átalakulásáról és a természet törvényei* című munkájában jelenik meg, a nem tudatos mentális kép pedig Mercier *A 2440. év* című művében kap helyet, amely a főhős álmát mutatja be, ugyanakkor – az író szempontjából – erre is szándékos mentális reprezentációként tekinthetünk.

A vizsgált szerzők ugyan nem fogalmaznak meg egységes látáselméletet, Diderot különféle műveiben azonban megtalálhatók annak mozaikjai, a filozófus többek között a *Levél a vakokról* című filozófiai esszéjében, a *Szalonok*ban, valamint *Értekezés a festőművészetről* című esszéje „Különös gondolataim a rajzról” címet viselő első fejezetében érinti ezt a kérdést.[21] Ez utóbbi a rajzról való elmélkedésből kiindulva átalakul a látásról szóló reflexióvá: ez a tevékenység mind a műalkotás befogadásában, mind létrehozásában kiemelt fontosságú. *Szalon*jaiban Diderot több alkalommal is felveti a tér érzékelésének lehetőségét, amikor a látás tevékenységét „a szem fiktív sétájával” kapcsolja össze. A Vernet-séta során, valamint Hubert Robert művei tárgyalásakor láthatjuk, hogy a műkritikus a kép eredetileg kétdimenziós terét gondolatban teremti újjá, így a festményben tett képzeletbeli séta révén jön létre a képleírás.[22]

---

[20] Uo.

[21] DIDEROT, Denis: *Értekezés a festőművészetről*, ford. Alexander Bernát, in *Diderot válogatott filozófiai művei*, II. kötet, Budapest, Franklin Társulat, 1915, 137. (A továbbiakban: DIDEROT: *Értekezés a festőművészetről*)

[22] BÓDI Katalin: „Jöjj, de hogyan láss? A látás mint tevékenység Diderot és Winckelmann teóriáiban”, *Irodalomtörténet*, 95. évf. 3. sz., 2014, 303-305.

Disszertációnkban azt vizsgáljuk meg, hogy a különböző rom-képek miként jelennek meg irodalmi szövegekben. Célunk annak bemutatása, hogy a fent említett mentális és érzékelhető képeket a szerzők hogyan öntik írott formába, és az elemzett rom-képek milyen konnotációkat vonnak maguk után. A következőkben arra igyekszünk választ találni, hogy az egyes szerzők miként próbálják meg áthidalni a kép és a szöveg közötti távolságot, valamint megjelenik-e náluk valamilyen formában az a törekvés, hogy a lehető leghitelesebben adják vissza az általuk érzékelt rom-képet.

I. 2. 1. Diderot hieroglifa-elmélete

A kép és a szöveg kapcsolatának vizsgálatakor érdemes megemlítenünk Joseph Addison 17-18. században élt brit esszéista *A képzelőerő gyönyörei* című művét. Ebben már felvetődött a leírások és a reprezentált dolgok közötti kapcsolat problematikája, amelyhez hasonló gondolat köszön majd vissza Diderot műveiben is. A szerző a leírás módjának fontosságát hangsúlyozza:

> A jól megválasztott szavak oly nagy erővel bírnak, hogy a leírások gyakran élénkebb ideákat idéznek föl, mint maguknak a dolgoknak a látványa. Az olvasó képzelőerejében a szavak nyomán erősebb színekkel és nagyobb élethűséggel festett tájkép jelenik meg, mintha magát a festményen ábrázolt tájat látnák. A költő ereje ebben az esetben mintha meghaladná a természetét; az ábrázolt tájat persze a természetből meríti, de fölerősíti annak a hatását, fokozza a szépségét, és oly élettelivé teszi a látvány egészét, hogy a magukból a tárgyakból származó képek erőtlennek és halványnak tűnnek a kifejezésük hatásához képest. Ennek föltehetően az lehet az oka, hogy ha egy tárgyat szemlélünk, abból egyszerre csupán annyi jelenhet meg a képzelőerőben, amennyit a pillantás át tud fogni, a költő azonban a leírás során úgy mutatja be a tárgyát, ahogy csak akarja, és számos olyan részletre irányíthatja rá a figyelmünket, amelyet észre sem vettünk, amikor láttuk, vagy kívül esett a látókörünkön.[23]

Addisonnál (mint ahogy később Diderot-nál) az olvasó képzelete is rendkívül fontos szerepet tölt be a mű befogadásában.

Mindezek fényében a következőkben Diderot hieroglifa-elméletét tekintjük át. A disszertációnkban vizsgált szerzők közül a műkritikus és filozófus műveiben érzékelhető a legegyértelműbben az elméletalkotás szándéka. Miután Grimm felkérte a *Szalonok* megírására – annak érdekében, hogy jobban megismerje a festményeket és a különféle festészeti technikákat[24] –, a filozófus a festőműhelyek rendszeres látogatója lett. Igyekezett alapos tudást szerezni a képek megalkotásának folyamatáról, hogy helyesen tudja elbírálni a kiállított

---

[23] ADDISON, Joseph: „A képzelőerő gyönyörei", ford. Gárdos Bálint, *Jelenkor,* 2007, 50. évf., 11. sz., 1198. Az – angol vagy francia nyelvű – szövegrészleteket abban az esetben közöljük eredetiben is, ha nem áll rendelkezésünkre kiadásban is megjelent magyar nyelvű fordítás. Azon idézeteket, amelyeknek nincs nyomtatásban megjelent fordítása, saját fordításunkban közöljük.

[24] Meg kell említenünk ugyanakkor, hogy *Szalon*jaiban Diderot nemcsak festményeket, hanem rajzokat, metszeteket és szobrokat is bemutat, de disszertációnkban elsősorban a festményeket és vázlatokat tárgyaló részekre összpontosítunk.

munkákat.[25] Mivel Diderot *Szalon*jai a *Correspondance littéraire* [Irodalmi Levelezés] című kéziratos folyóiratban jelentek meg, a műkritikus nem csupán leírni szerette volna a képeket, hanem azt szándékozott elérni, hogy az olvasó a leírás alapján maga elé tudja képzelni a festményeket. Kritikáival olyan irodalmi műforma létrehozására törekedett, amely lehetővé teszi, hogy az olvasók képzeletében az övéhez hasonló kép formálódjon a festményről, s az legyen az érzésük, mintha maguk is látták volna a Szalonon kiállított alkotásokat. Diderot már *1763-as Szalon*jának bevezetésében megfogalmazta: úgy szeretne írni a tárlaton szereplő festményekről, hogy az írás stílusa valamilyen módon tükrözze a kép stílusát. Bár az írás pillanatában nem voltak előtte a képek és kritikáit emlékezetből írta, mégis kísérletet tett rá, hogy a festményeknek leginkább megfelelő írásmódot válasszon:

> Tudja-e ön, barátom, hogy mi szükséges ahhoz, hogy úgy írjon le egy Szalont, hogy az Önnek is és nekem is tessen? Mindenfajta ízlés, minden bájra fogékony szív, a különböző fajta lelkesedések végtelenségének befogadására alkalmas lélek és különböző ecseteknek megfelelő különböző stílusok; Deshays-vel nagynak és kellemesnek, Chardinnel egyszerűnek és igaznak, Viennel kifinomultnak, Greuze-zel patetikusnak kell lenni, Vernet-vel pedig képesnek kell lenni mindenfajta illúzió keltésére.[26]

A műkritikus voltaképpen arra vállalkozott, hogy megpróbálja áthidalni a kép és az írás közötti mediális különbséget, és úgynevezett „hibrid" nyelvezetet hozott létre, amely segítségével képszerűen jeleníti meg a szövegben a bemutatott festményeket. Tanulmányában Isabelle Vissière ezt a sajátos írásmódot „szöveg-képnek" („*texte-image*") nevezi, azonban azt is megjegyzi, hogy művészetkritikai írásaiban Diderot nem tudta tökéletesen megvalósítani ezt a célkitűzést.[27]

A kép és a szöveg közötti távolság áthidalásának kérdése már viszonylag régebb óta foglalkoztatta Diderot-t. *Levél a süketnémákról* című művében a hieroglifa fogalmát vezeti be, amely mintegy összekötő kapocsként szolgál a nyelv és a képzőművészetek, így a festészet között.[28] A hieroglifa-fogalom lehetőséget nyújt a filozófusnak arra, hogy olyan költői nyelvet alkosson, amely összeköti a szót, a gondolatot, a képet és az érzetet; a filozófus ennek

---

[25] DÉAN, Philippe: *Diderot devant l'image*, Paris, L'Harmattan, 2000, 29.

[26] DIDEROT, Denis: *Salon de 1763*. In Uő.: *Essai sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*. Paris, Hermann, 2007, 181. A részlet magyar fordítása megtalálható: SZŰR Zsófia: „Diderot egyedülálló képleírási módszerei: az érzékletes *Szalon*-kritikák" in Oszetzky É., Bene K. (szerk.) *Újlatin nyelvek és kultúrák*, Pécs, MTA Pécsi Területi Bizottsága Romanisztikai Munkacsoport, Pécsi Tudományegyetem, Francia Tanszék, 2011, 208-209. (A továbbiakban: SZŰR: „Diderot egyedülálló képleírási módszerei") Az utolsó tagmondat fordítását módosítottuk (az eredeti francia szövegrészlet: „… pouvoir […] produire toutes les illusions possibles avec Vernet").

[27] VISSIÈRE, Isabelle: „Une originalité de Diderot: le Texte-Image", in Henri Coulet (szerk.), *Diderot, les Beaux-Arts et la musique, actes du colloque international tenu à Aix-en-Provence les 14, 15 et 16 décembre 1984*, Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence, 1986, 111.

[28] LAVEZZI, Elisabeth: „Remarques sur la peinture dans la *Lettre sur les sourds et muets*", *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 46. sz., 2011, 75. (A továbbiakban: LAVEZZI, „Remarques sur la peinture")

gyakorlati megvalósításával kísérletezik a *Szalonok*ban.[29] Úgy véli, a nyelv csak a hieroglifa segítségével válhat művészetté, költészetté.[30] Diderot a következőképpen fejti ki ezt a fogalmat:

> A költő beszédét ekkor átjárja a szellem, amely mozgásba hozza és élettel tölti meg a szótagokat. Mi ez a szellem? Néhányszor már éreztem a jelenlétét, de csak annyit tudok róla: jelenléte szükséges ahhoz, hogy a dolgok ne csak kimondva legyenek, hanem meg is jelenjenek; ugyanabban a pillanatban, amikor az értelem megragadja őket, a lélek felindul, a képzelet látja, a fül hallja, és az előadás nem pusztán energikus kifejezések láncolata lesz, amelyek erőteljesen és emelkedetten fejezik ki a gondolatot, hanem hieroglifák szövete is, amelyben az egyes részek összekapcsolódnak másokkal, amelyek lefestik a gondolatot.[31]

A hieroglifa fogalma arra a problémára kínál megoldást, amely szerint a gondolatok és az érzékletek egyidejűségét a beszéd linearitása nem tudja megfelelően kifejezni. Nem csupán a szavak sorrendjét cseréli fel, de a kiváltott hatást is megváltoztatja: egyfajta költői nyelvet hoz létre, amely nemcsak az értelemre, hanem az érzelmekre és a képzelőerőre is hatással van[32] és „a leghatékonyabban szól a lélekhez". Ily módon a hieroglifa „tömörített kifejezésmódként" értelmezhető, amely koncentrálja, egységes szövetté formálja a diszkurzus kifejezőelemeit.[33]

A hieroglifa a művészet születését jelzi: Diderot szerint minden művészeti ágnak megvannak azok a kifejezőeszközei, amelyek által valamely írás, beszéd vagy festmény művészivé válik: „[m]inden utánzó művészetnek megvannak a saját hieroglifái".[34] A különböző művészeti ágak a nézőben kiváltott hatásuk alapján rangsorolhatók, a festményhez képest – amely egy konkrét tárgyat ábrázol, és amelyet a látással, a „legfelszínesebb" érzékkel tudjuk befogadni – a költészet és a zene magasabb fokon helyezkedik el, mivel ezek jobban ösztönzik a képzelőerő működését.[35] Ezzel kapcsolatban érdemes megjegyeznünk, hogy a *Szalonok*ban Diderot azért mutat kitüntetett érdeklődést a vázlatok és a romokat ábrázoló

---

[29] PAVY-GUILBERT, Élise: *L'image et la langue : Diderot à l'épreuve du langage dans les* Salons, Paris, Classiques Garnier, 2014, 387-388. (A továbbiakban: PAVY-GUILBERT, *L'image et la langue*)

[30] LAVEZZI, „Remarques sur la peinture", 75.

[31] „Il passe alors dans le discours du poète un esprit qui en meut et vivifie toutes les syllabes. Qu'est-ce que cet esprit? j'en ai senti quelquefois la présence; mais tout ce que j'en sais, c'est que c'est lui qui fait que les choses sont dites et représentées tout à la fois; que dans le même temps que l'entendement les saisit, l'âme en est émue, l'imagination les voit, et l'oreille les entend, et que le discours n'est plus seulement un enchaînement de termes énergiques qui exposent la pensée avec force et noblesse, mais que c'est encore un tissu d'hiéroglyphes entassés les uns sur les autres qui la peignent." DIDEROT, Denis: *Lettre sur les sourds et muets*, in Uő: *Œuvres*, IV. kötet, 'Esthétique-Théâtre', szerk. Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1996, 116. (A továbbiakban: DIDEROT: *Lettre sur les sourds et muets*) A részlet magyar fordítása megtalálható: PRAZ, Mario: „Embléma, jelkép, epigramma, concetto" c. fejezet, ford. Kürtösi Katalin, in Pál József (szerk.): *Az ikonológia elmélete. Szöveggyűjtemény az irodalom és a képzőművészet szimbolizmusáról*, Szeged, JATEPress, 1997, 196. o. Az értekezésben a megjelent fordítás alapján készült saját fordításunkat közöljük.

[32] LAVEZZI: „Remarques sur la peinture", 75.

[33] SZÉKESI Dóra: *„Minden átalakul és elmúlik". Emberkép Diderot természetfilozófiájában*, Modern filozófiai füzetek 63, Budapest, Ráció Kiadó, 2016, 36-37.

[34] DIDEROT: *Lettre sur les sourds et muets*, 125. „Tout art d'imitation [a] ses hiéroglyphes particuliers."

[35] LAVEZZI: „Remarques sur la peinture", 76.

művek iránt, mert ezek szemlélésekor a néző vagy az olvasó – képzelete révén – passzív szemlélőből aktív befogadóvá válik.[36]

Bár Diderot Vernet képeiről írt kommentárjában kijelenti, hogy „[a] zseni megteremti a szépséget. A kritika észreveszi a hibákat. Az egyiknek képzelőerőre, a másiknak ítélőerőre van szüksége",[37] a *Szalonok* többi szöveghelyén azt a gondolatot fejti ki, hogy nemcsak a művésznek kell segítségül hívnia képzelőerejét a mű létrehozásakor, hanem a szemlélőnek és a kritikusnak is szükséges ez a képesség az alkotás befogadásához, annak helyes megítéléséhez. A képzelet azonban nem a semmiből teremt, hanem az emlékezetben már megőrzött benyomásokat rendezi újra. Diderot határozottan elkülöníti egymástól a képzelőerőt és a műalkotásokról alkotott ítéletet:

> A képzelet és az ítélőerő két közös, és majdhogynem ellentétes tulajdonság. A képzelet nem teremt semmit. Utánoz, összeállít, egymáshoz illeszt, túloz, felnagyít, kisebbít. Szüntelenül a hasonlósággal foglalkozik. Az ítélőerő megfigyel, összehasonlít, és csak a különbségeket keresi. Az ítélőerő a filozófus elsődleges tulajdonsága. A képzelet a költő fő jellemvonása.[38]

Amint említettük, *Szalonjai*ban Diderot a hieroglifa verbális megjelenítésével kísérletezik: nem magát a reprezentációt – az ábrázolt képet – írja le, hanem más – nyelvi – eszközökkel próbálja újraalkotni a művet.[39] A műkritikus tehát a gyakorlatban a nyelv segítségével kísérli meg áthidalni a mű és a befogadója közötti távolságot, s ennek eszköze a hieroglifa. Diderot nem csupán azt szeretné elérni, hogy az olvasó maga elé tudja képzelni, hol helyezkednek el az egyes elemek a képen, hanem a festmény lényegét, hangulatát is vissza akarja adni.[40] Diderot műkritikáira kétségkívül nagy hatást gyakorolt Edmund Burke francia fordításban 1765-ben megjelent *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről alkotott ideáink eredetét*

---

[36] „L'esquisse ne nous attache peut-être si fort que parce qu'étant indéterminée, elle laisse plus de liberté à notre imagination qui y voit tout ce qu'il lui plaît" [„A vázlat csak azért vonz minket ilyen erősen, mert befejezetlen lévén, nagyobb szabadságot hagy képzeletünknek, amely azt lát bele, ami neki tetszik."] DIDEROT: *Salon de 1767*, 359. A romok is töredékesek, befejezetlenek, a néző képzeletét használva egészíti ki azokat. A témáról bővebben lásd: KOVÁCS Katalin: „La question de l'inachèvement dans la critique d'art de Diderot", in Simonffy Zs. (szerk.): *L'un et le multiple*, Budapest, Tinta Kiadó, 2006.

[37] „Le génie crée les beautés. La critique remarque les défauts. Il faut de l'imagination pour l'un, du jugement pour l'autre." DIDEROT, *Salon de 1767*, 216.

[38] „L'imagination et le jugement sont deux qualités communes et presque opposées. L'imagination ne crée rien. Elle imite, elle compose, combine, exagère, agrandit, rapetisse. Elle s'occupe sans cesse de ressemblances. Le jugement observe, compare, et ne cherche que des différences. Le jugement est la qualité dominante du philosophe. L'imagination, la qualité dominante du poète." DIDEROT, *Salon de 1767*, 214. Edmund Burke hatása egyértelműen megmutatkozik a fenti idézetben. Burke a következőket mondja a képzeletről: „az emberi elme maga is rendelkezik egyfajta teremtő erővel, mely vagy abban nyilvánul meg, hogy tetszés szerint megjeleníti a dolgok képeit olyan rendben és módon, ahogyan az érzékek felfogták őket, vagy abban, hogy újszerű módon és egy másféle rend szerint kapcsolja össze ezeket a képeket. Ezt az erőt képzeletnek nevezik […]. Megjegyzendő azonban, hogy ez a képzeletnek nevezett erő képtelen létrehozni bármi abszolút újat, csakis az érzékektől kapott ideák elrendeződésének variálására képes." BURKE, Edmund: *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően*, ford. Fogarasi György, Budapest, Magvető, 2008, 18-19. (A továbbiakban: BURKE: *Filozófiai vizsgálódás*)

[39] PAVY-GUILBERT: *L'image et la langue*, 387-388.

[40] SZŰR: „Diderot egyedülálló képleírási módszerei", 209.

illetően című műve[41], ebben olvasható az a gondolat, hogy a vizuális szépség akkor észlelhető a legteljesebben, ha nem csupán egyetlen érzékszervünkkel: a szemünkkel vizsgáljuk, hanem az összes érzékünkkel úgymond „megtapasztaljuk" a művet.[42] E távolság áthidalására való törekvés mellett a képek által elmesélt történet is lényeges. Az 1755-ben megjelent *L'histoire et le secret de la peinture en cire* [A viaszfestés története és csínja-bínja] című írásában Diderot azon szándékát fejezi ki, hogy szemével mintegy áthatoljon a vásznon és feltárja a festmény mögött rejtőző történetet.[43]

Bár Diderot maga is elismeri, hogy a kép és a szöveg közötti távolság áthidalását nem tudja teljes mértékben megvalósítani, a Robert festményeiben tett képzeletbeli séta mégis a nyelvvel való kísérletezésnek tekinthető, hasonlóképpen, mint a „Vernet-séta". Ez utóbbi során a kritikus Joseph Vernet tengeri látképeibe „belépve" csodálja meg az elé táruló tájakat.[44] Diderot szemében Vernet immár nem festő, hanem mágus[45]: a képek mágiája[46] a szemlélőből fenséges hatást vált ki, és a későbbiekben ez a hatás vezeti el Diderot-t ahhoz, hogy „megtapasztalja" Robert képeit.

A Diderot-t követő, disszertációnkban vizsgált többi írónak és filozófusnak is sajátos módszerei vannak a kép-szöveg közötti mediális távolság áthidalására, de ők ezeket a verbális kísérleteket nem támasztották alá explicit módon elmélettel. Az ezekben az írásokban felfedezhető módszert mindig az adott mű rom-felfogásának tárgyalásakor fogjuk bemutatni. Az elemzés során olyan műveket tanulmányozunk, amelyek közös vonása, hogy mindegyikben megfigyelhető bizonyos fajta töredékesség, vázlatosság, s ez az írások műfajában is tükröződik.

I. 3. Az elemzett művek „hibrid" műfajai

Az értekezésünkben vizsgált művek általában nem valamely egyértelműen behatárolt, hanem egy-egy, úgynevezett hibrid vagy „kevert" műfajhoz tartoznak. Diderot *Szalon*jai művészetkritikai írások, ugyanakkor művészetelméleti szövegek is, stílusuk erőteljesen függ a festőtől és a bemutatott műalkotástól; Volney *A romok: elmélkedések az államok*

[41] Uo., 210.
[42] BURKE: *Filozófiai vizsgálódás*, 149-150.
[43] DÉAN: *I. m.*, 29-30. A történetmesélés szándéka más festők esetében is jelen van, lásd többek között Diderot Greuze műveivel kapcsolatos Szalon-kritikáit.
[44] Lásd: CHOUILLET, Jacques: „Commentaire: "La promenade Vernet"", *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 2. sz., 1987.
[45] DÁNIEL Anna, *Diderot világa*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1988, 224.
[46] Uo. 201-226. A „mágia" szót Diderot és a korabeli kritikusok nemcsak Robert, hanem Chardin vagy Vernet képeivel kapcsolatban is használják.

pusztulásáról című munkája történetfilozófiai írás; Mercier *A 2440. év* című írása „anticipációs regény” [*roman d'anticipation*], Grainville *Az utolsó ember* című műve prózai eposz; Chateaubriand pedig útleírásaiban (*Voyage en Italie* [Utazás Itáliában], *Útinapló Párizstól Jeruzsálemig*), egy apologetikus esszében (*A kereszténység szelleme*) és egy önéletírásában (*Síron túli emlékiratok*) említi a romokat.

Hasonlóan a vázlathoz, a rom jellegéből fakadóan töredékes, nem teljes alkotás: a nézőnek lehetőséget nyújt arra, hogy képzeletében kiegészítse, és ezáltal passzív szemlélőből aktív befogadóvá váljon. Azonban felvetődik a kérdés: mit tekintünk romnak? Mely épületmaradványok érdemesek arra, hogy felkeltsék a filozófusok és írók figyelmét?

II. A ROMOK DIVATJA

II. 1. A rom-fogalom változásai

II. 1. 1. Romok, omladékok, maradványok, várromok, fragmentumok, fordított romok

Mai szóhasználatunkban a rom „(gyakran többes számban) [r]égen elpusztult vagy súlyosan megrongált építmény, épület többé-kevésbé megmaradt és gyakran a további romlás ellen műemlékként védett része” – olvashatjuk *A magyar nyelv értelmező szótárá*ban. A szótár a következő példákat sorolja: „Az egri, a visegrádi vár romjai. *Felhőbe hanyatlott a drégeli rom*. (Arany János) *Állok sírva, dalolva, árván | Az Akropolisz romjai alatt.* (Juhász Gyula) *Utazásaim közben egyszer … ismeretlen romokhoz vetődtem*. (Nagy Lajos)”[1].

A rom magán viseli az idő pusztításának nyomait: egyszerre tekinthető valamely megsemmisült műalkotás maradványának és letűnt idők tanújának. Történeti és esztétikai értékkel is rendelkezik: egyfelől korábbi civilizációkról tanúskodik, ily módon segíti a történész munkáját, másfelől esztétikai élményt nyújt szemlélőjének, anélkül, hogy bármilyen ismeretet közvetítene.[2] A francia nyelv számos lehetőséget kínál arra, hogy kifejezze valaminek a befejezetlen vagy töredékes jellegét, ezért a következőkben röviden áttekintjük a rom szinonimái közötti, sokszor csupán árnyalatnyi különbségeket, valamint ismertetünk néhány, a rom gondolatköréhez tartozó fogalmat. A „rom” kifejezéssel gyakran együtt emlegetett[3] *vestige*-re a következőkben maradvány, nyom jelentésében tekintünk, a *débris* kifejezés pedig valamely összetört vagy részben elpusztított tárgy vagy építmény maradványait takarja. A *décombres* szó jelentése közel áll a *ruines* jelentéséhez, viszont ezt a szót inkább a közelmúltban elpusztult, beomlott építmény jellemzésére alkalmazzák. Ehhez a fogalomkörhöz kapcsolódik még a *fragment* (töredék, fragmentum) is, amely „valamely

---

[1] „Rom” szócikk, in *A magyar nyelv értelmező szótára*, szerk. Magyar Tudományos Akadémia Nyelvtudományi Intézete, Budapest, Akadémiai Kiadó, V. kötet, 1057.

[2] FORERO-MENDOZA, Sabine: *Le temps des ruines. Le goût des ruines et les formes de la conscience historique à la renaissance*, Seyssel, Champ Vallon, 2002, 10. (A továbbiakban: FORERO-MENDOZA: *Le temps des ruines*)

[3] Lásd többek között: „Ruines et vestiges” konferencia, 2017. máj. 11-13, Mulhouse.

egészből letört, illetve leszakadt kisebb darab, rész."[4] Így nem csupán irodalmi alkotások, hanem például egy kőoszlop vonatkozásában is beszélhetünk töredékről.

A különböző szinonimákat tárgyalva a „fordított rom"[5] fogalmát is érdemes megemlítenünk. Építési területeket nevezhetünk fordított romnak, hiszen ez esetben nem egy „már nem teljes", hanem egy „még nem teljes" alkotásról van szó. Az építkezésnél ugyanis potenciálisan fennáll annak a lehetősége, hogy a néző még életében meglássa a kész építményt, míg a rom esetében csupán annak teljes megsemmisülését követheti figyelemmel. A két fogalom ugyanakkor elválaszthatatlan egymástól: e tekintetben elég, ha idősebb Pieter Bruegel *Bábel tornya* című festményére gondolunk, amelyen az építmény már azelőtt omladozik, mielőtt teljesen felépült volna.[6]

A fentieket összefoglalva kijelenthetjük, hogy mivel a romok nem teljes (*incomplet*) építmények, és szemlélőjüknek nincs meg a lehetőségük arra, hogy a jövőben a teljes épületet láthassák, ezért ezek nem befejezetlennek (*inachevé*), hanem fragmentumoknak tekinthetők.[7]

II. 1. 2. A rom fogalma a 17–18. századi szótárakban és enciklopédiákban

A rom-fogalom változásai tetten érhetők a 17. század vége és a 18. század második fele között megjelent francia nyelvű szótárakban, enciklopédiákban. A továbbiakban a Diderot és d'Alembert *Enciklopédiá*jában szereplő „Rom" és „Romok" kifejezések mellett Antoine Furetière *Dictionnaire universel* című szótárának első két kiadásában (1690 és 1701), az 1694-ben megjelent *Le dictionnaire de l'Académie française*-ben és a J.-M. Gandouin által kiadott, 1732-ben megjelent *Dictionnaire universel*-ben szereplő „Rom" szócikkeket tekintjük át.

A fent említett szótárak szócikkei között jelentős hasonlóságokat fedezhetünk fel: előfordul, hogy szerzőik egész bekezdéseket vesznek át egymástól, amelyeket néha csupán egy-egy példával vagy néhány latin mondattal egészítenek ki. Ezekben a művekben az a közös, hogy minden esetben valamely ismert épület vagy híres ókori városok romjait említik, és általában a „rom" szó átvitt, erkölcsi vonatkozású jelentése („romba dönt" értelemben) is jelen van bennük.[8]

---

[4] „Töredék" szócikk, in *A magyar nyelv értelmező szótára*, VI. kötet, 777.
[5] A „fordított romokról" [„ruines à l'envers"] lásd: SCHEFER, Olivier: „Ruines à l'envers. Robert Smithson et quelques fantômes contemporains", in M. Egaña és O. Schefer (szerk.): *Esthétique des ruines. Poïétique de la destruction*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, 39-50.
[6] FORERO-MENDOZA: *Le temps des ruines*, 124.
[7] Uo., 9.
[8] „Ruiner un homme" (tönkretenni egy embert) „la ruine de l'État" (az állam összeomlása), „Ruine" szócikk, in *Dictionnaire de l'Académie française*, 2. kötet, Paris, chez Jean Baptiste Coignard, 1694, 426.

A szócikkek szerzői szinte kizárólag jól ismert ókori példákat sorolnak fel. Furetière olyan történelmi példákra hivatkozik szótáraiban, mint a „Római Birodalom", „Cato" római történetíró vagy „Ragusa" szicíliai város, de Corneille *Cid* című művét is említi,[9] amellyel kapcsolatban a kritikusok a drámaíró szemére vetették, hogy témáját nem az antikvitásból merítette. A Francia Akadémia szótára szintén ókori példákra hivatkozik: „*Láthatunk még ott régi romokat, Trója romjait, a Colosseum romjait, szép romokat, egy kastély romjait, ezt a várost egy másik romjaira építették. A romok alatt eltemetve"*.[10] Meg kell jegyeznünk, hogy a szerzők néha ugyanazon szócikken belül megkülönböztetik e szó egyes és többes számú alakját. Az Akadémia szótárában a többes számú alak jelöli a lerombolt építmény romjait, a szó többi jelentése viszont az egyes számú „Rom" alcímszó alatt olvasható.[11]

A Gandouin által kiadott *Dictonnaire universel* „Bábel tornyának romjait", „Belusz síremlékét" és „Perzsiában, közel Sirázhoz, egy híres templom vagy palota romjait" említi. A szócikk szerzője hozzáteszi, hogy ez utóbbi maradványok alapján a néző képet alkothat „az ókori építészet pompájáról és nagyságáról"[12], azaz a romok az ókori birodalmak fényét tükrözik.

Nemcsak az Akadémia szótárában, hanem Diderot és d'Alembert *Enciklopédiá*jában is megjelenik a „Rom" mellett a „Romok" alcímszó, ám e két szócikk különböző szerzőktől származik. Jaucourt lovag a többes számú „Romok" alcímszó kapcsán ugyancsak ókori példákat sorol fel: a romnak ez a fajta, alapvetően építészeti jellegű megközelítése alkotja a „Romok" alcímszó jelentős részét, míg a szó irodalmi, erkölcsi jelentéstartalma csupán néhány sorban van megfogalmazva a címszó bevezető részében. Ezzel szemben Diderot egyes számot használ („Rom" alcímszó).[13] A vizsgált szótárak, enciklopédiák szerzői közül ő az első, aki explicit módon megfogalmazza, hogy csak akkor beszélhetünk romról, ha

---

[9] FURETIÈRE, Antoine: „Ruine", in *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts,* La Haye, A. és R. Leers, 1690, 1846; FURETIÈRE, Antoine: „Ruine", in B. de Bauval (szerk.): *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, les termes des sciences et des arts*, 3. kötet, La Haye, A. és R. Leers, 1701, 618.

[10] „RUINES au pluriel, signifie Les debris d'un bastiment abbattu. *On y voit encore des vieilles ruines, les ruines de Troye, les ruines du Collisée, de belles ruines. les ruines d'un chasteau. on a basti cette ville des ruines d'une autre. enseveli sous les ruines.*" *Le dictionnaire de l'Académie française*, 2. kötet, 426.

[11] „Hélène a été la ruine de Troie" [„Heléna volt az okozója Trója pusztulásának"], Uo.

[12] „les ruines d'un fameux Temple ou Palais […] font connaître la grandeur et la magnificence de l'Architecture antique". Sz. n.: „Ruine", in *Dictionnaire universel françois et latin : contenant la signification et la définition... des mots de l'une et de l'autre langue... la description de toutes les choses naturelles... l'explication de tout ce que renferment les sciences et les arts...*, 4. kötet, Paris, J.-M. Gandouin, 1732, 1679.

[13] Az egyes számú „Rom" [Ruine] és a többes számú „Romok" [Ruines] között a jelenlegi francia nyelv is különbséget tesz, mint ahogyan a Robert-féle szótárban olvashatjuk: míg az egyes számú alak teljesen vagy részlegesen beomlott építményt jelöl, addig a többes számú alak a régi, és elsősorban az ókori romokat jelöli. ROBERT, Paul, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, 6. kötet, Paris, Société du Nouveau Littré / Le Robert, 1981, 92-93.

valamilyen hajdan fontos szerepet betöltő, de az idők folyamán romba dőlt építményről van szó:

> A *rom* szó a festészetben a csaknem teljesen lerombolt épületek ábrázolását jelöli: szép *romok*. *Rom* névvel illetik magát a festményt is, amely e romokat ábrázolja. A *rom* szót csak paloták, fényűző síremlékek vagy középületek megjelölésére használják. Nem használható viszont a *rom* elnevezés, ha parasztok vagy polgárok házáról beszélünk; ez esetben a *lerombolt épület* kifejezés használatos."[14]

A rom a dicső múltat idézi fel, esztétikai értéke ugyanakkor az eredeti építmény történelmi jelentőségétől is függ.[15] A rom értelemszerűen a történelemhez kötődik, valószínűleg a romfestményeknek ez az aspektusa ösztönzi arra Diderot-t, hogy a festészeti hierarchia csúcsán elhelyezkedő történeti festészethez közelítse ezeket a romokat ábrázoló képeket.[16] Emellett a szótárakban is megtalálható a rom és a sír képének összekapcsolása, amelyek – amint az előzőekben láthattuk – hasonló konnotációkat vonnak maguk után.

Az idézett szócikkekben közös elem, hogy mindegyikben megjelenik a romok képi ábrázolása. A Furetière-szótár már első kiadásában említést tesz róla, hogy „a lefestett régi romok szép hatást keltenek a tájban".[17] Az Akadémia szótára csupán „szép romokat" említ, míg Grandouin kiadványa átveszi Furetière definícióját – mint ahogyan szócikkének nagy részét is. Diderot és d'Alembert *Enciklopédiá*jában is erőteljesen jelen van a romoknak ez a fajta megközelítése. A vizsgált szócikkek szerzői közül Diderot jelenti ki elsőként, hogy „rom névvel illetik magát a festményt, amely e romokat ábrázolja".[18]

A fenti példák alapján megállapíthatjuk, hogy a rom a 17. és a 18. században is a letűnt nagyság jelképe, valamint azt is láthatjuk, hogy a romfestészet egyre hangsúlyosabb szerepet kap a szótárakban. A rom fogalmához ekkoriban már hozzákapcsolódik az időbeli és térbeli távolság képzete, amely lehetőséget teremt a néző/olvasó számára, hogy – gondolatban – időben és térben „utazzon", és a festővel/íróval együtt fedezhesse fel a távoli tájakat. A rom immár nem csak háttérként van jelen a képeken, hanem maga válik a festmény tárgyává, az irodalmi művekben pedig a letűnt nagyság képzete mellett – utópisztikus vagy apokaliptikus formában – a jövő gondolata is feltűnik.

---

[14] DIDEROT, Denis: „Ruine", in D. Diderot és d'Alembert (szerk.) *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers... (1751-1780)*, új fac-simile kiadás, Stuttgart-Bad Cannstatt, Friedrich Frommann Verlag, XIV. kötet, 1966, 433, Az idézet magyar fordítása megtalálható: BARTHA-KOVÁCS Katalin: *A csend alakzatai a festészetben*, Budapest, L'Harmattan, 2010, 123. (A továbbiakban: BARTHA-KOVÁCS: *A csend alakzatai a festészetben*)

[15] FORERO-MENDOZA: *Le temps des ruines*, 12.

[16] BARTHA-KOVÁCS: *A csend alakzatai a festészetben*, 123.

[17] „[l]es vieilles ruines sont belles à peindre dans un paysage". FURETIÈRE: „Ruine", in *Dictionnaire universel*, 1690, 1846.

[18] DIDEROT: „Ruine", in *Encyclopédie*, 14. kötet, 433, Az idézet magyar fordítása megtalálható: BARTHA-KOVÁCS: *A csend alakzatai a festészetben*, 123.

II. 1. 3. A romhoz kötődő konnotációk a festészetben és irodalomban

A rom mint a letűnt idők tanúja már a késő középkor óta – Itáliától egészen Angliáig – arra ösztönözte a költőket és írókat, hogy az idő múlásáról, a régmúlt korok nagyságáról elmélkedjenek. A klasszicizmustól egészen a romantika koráig hajdani civilizációk tanújaként, egyfajta emlékhelyként tekintettek a romra, ahol a szemlélő megfeledkezik a történelem visszafordíthatatlanságáról, és elmerül az idő sodrásában. Az írásokban és a képeken megjelenő romok szinte minden esetben paloták, kastélyok vagy más nevezetes épület romjai, régi városok maradványai, egykori paraszti lakhelyek viszont szinte soha nem keltik fel a művészek érdeklődését. E tekintetben a 18. század végén következik be változás, amikor a rom már nem csupán a múltat közvetítő szerepben tűnik fel, hanem maga a leomlott építmény kerül a műalkotás középpontjába.[19]

Amint azt korábban említettük, az ókori, romba dőlt építmények nemcsak az irodalmi alkotásokra, hanem a festészetre is hatást gyakoroltak. A 17. század során a romot többféleképpen ábrázolták: otthonos, meghitt háttérként (Benedetto Castiglione Genovese: *Temporalis Aeternitas,* 1645) vagy az idilli táj megalkotását elősegítő, geometrikus kompozícióba rendezett építészeti eszmeként (Nicolas Poussin: *Tájkép Szent Mátéval és az angyallal,* 1640). Jakob van Ruisdael *Zsidó temető* című festményén romokat és sírokat helyez egymás mellé, így a rom a halál és a feltámadás szimbólumává válik; ez utóbbi asszociáció Diderot-t is megihleti *Értekezés a festőművészetről* című műve írásakor: „Mert a romok a veszély helyei, a sírok meg inkább menedékhelyek; mert az élet utazás és a sír pihenő; mert az ember leül oda, ahol az ember hamva pihen."[20] Az említett festmények – és Diderot elmélkedése – rámutatnak arra, hogy a rom és a sír a hozzájuk fűződő asszociációkat tekintve közel áll egymáshoz. Amint látni fogjuk, ez a gondolat a többi vizsgált szerzőnél is erőteljesen jelen van.

Romfestményeiken már a 17. századi flamand festők – például Andries Both, Jan Miel és Johannes Lingelbach – is ábrázoltak alacsonyabb társadalmi rétegekhez tartozó alakokat a tájban: képeiken koldusok, vándorcigányok és prostituáltak is feltűnnek; a történeti konnotációjuktól megfosztott romok menedéket nyújtanak az arra rászorulóknak.[21] Ez szintén olyan elem, amely a későbbiekben, többek között Diderot *1767-es Szalon*jában is megjelenik.

A rom ábrázolása tekintetében a képzőművészeti alkotásoknál egységesebb képet mutatnak az irodalmi művek. Míg a festményeken a rom általában a táj részeként jelenik meg,

---

[19] MORTIER: *I. m.,* 9-10.
[20] DIDEROT, Denis: *Értekezés a festőművészetről*, 167-168. MAKARIUS, Michel: *Ruines. Représentations dans l'art de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, 2011, 78-92.
[21] MAKARIUS: *I. m.,* 88.

amelynek adott esetben dokumentumértéke is lehet,[22] addig az irodalmi művekben felbukkanó rom-motívum elsősorban az olvasó „érzékenységéhez" (*sensibilité*) szól és a romhoz kötődő asszociációkat kelt.[23]

A reneszánsz költők művei alapján ezek az épületmaradványok a letűnt nagyságot jelképezik, s ez a gondolat általában erkölcsi és vallási kérdésekről való elmélkedéshez vezetett. Ezen a felfogáson a herculaneumi és pompeji ásatások, valamint az utazások számának megsokszorozódása változtatott. Míg korábban a romok csupán referenciaként szolgáltak a dicső múlt felidézéséhez, addig a 18. század második felében már maga a leomlott építmény lett fontos. A felvilágosodás korában a rom-téma népszerűsége szorosan összekapcsolódott az egzotizmussal és a fenséges (*sublime*) fogalmának elvilágiasodásával.[24] Az ebben az időszakban született írásokban a rom elsősorban mint esztétikai tárgy van jelen.[25] A romok poétikájának megszületése is összefügg az esztétika tudományágának létrejöttével.[26] A francia nyelvű irodalmi szövegekből kibontakozó rom-fogalom azonban ekkor még leginkább protoesztétikai minőségnek tekinthető – a 18. század első fele pedig e kifejezés szempontjából preteoretikus korszaknak –, amely előkészíti a német romantikus filozófusok és írók elméletalkotási törekvéseiből kibontakozó rom-esztétikát.

Ebben a preteoretikus korszakban a rom mind a képzőművészetekben (elsősorban a festészetben és az építészetben), mind pedig az irodalomban kiemelt helyet kap. A művészek előtt mintaként a valódi, nagyrészt itáliai romok állnak, ezek ábrázolásaival találkozhatunk az irodalmi alkotásokban és ezek hatására születnek a műromok is, amelyekre szintén egyfajta reprezentációként tekinthetünk. A rom-reprezentációk sokszínűsége ugyanakkor felveti a romok kategóriákra bontásának lehetőségét.

---

[22] Hubert Robert festményein dokumentálta a korabeli tűzvészek puszítását és más rombolásokat, többek között a francia forradalom rombolásait is (*L'incendie de l'opéra du Palais-Royal* (1781), *La Démolition des maisons sur le pont au Change* (1786), *La violation des caveaux des rois dans la basilique Saint-Denis, en Octobre 1793, La Bastille, dans les premiers jours de sa démolition* stb). Demachy a korabeli Párizst festette meg, műveit a dokumentum és a műalkotás közé sorolhatjuk. GLORIEUX, Guillaume: „La peinture de vues urbaines au XVIIIe siècle", in F. Roussel-Leriche, M. Pętkowska Le Roux (szerk.): *Le Témoin méconnu – Pierre-Antoine Demachy*, Paris, Magellan & Cie, 2014, 12-27.

[23] MORTIER: *I. m.*, 11.

[24] Uo., 90-91.

[25] MAKARIUS: *I. m.*, 95.

[26] Az esztétika mint tudományág kifejezés modern értelemben való használatának bevezetése Baumgarten *Aesthetica* című, 1750-ban megjelent latin nyelvű munkájához köthető. Lásd magyarul: BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb: *Esztétika*, ford. Bolonyai Gábor, Budapest, Atlantisz, 1999.

II. 2. A romok kategóriái

Kiindulópontként négy rom-kategóriát különítünk el egymástól, amelyek kutatásaink alapjául szolgáltak, ezek a következők: valódi rom, műrom, ábrázolt rom és apokaliptikus vagy utópisztikus rom. Jelentéstartalmuk azonban korántsem állandó, hanem elemzéseink során állandóan változik: új jelentéseket vesznek magukra és értelmezésük át is fedheti egymást. A rom-kategóriák – melyeket, hangsúlyozzuk, nem esztétikai értékkategóriaként fogunk fel – szorosan összefüggnek egymással, viszont különböző művészeti vagy tudományágakhoz kapcsolódnak. Miként azt a későbbiekben látni fogjuk, a rom különböző megjelenési formáinak kutatása interdiszciplináris megközelítésmódot tételez fel. Szempontunkból nemcsak a romok mint régészeti leletek felfedezése lényeges, hanem festészeti, építészeti feldolgozásaik, valamint a róluk szóló, disszertációnk alapját képező irodalmi alkotások is fontosak. Úgy véljük, az említett kategóriáknak ugyanaz a kiindulópontjuk, egymás mellett léteznek és szervesen egymásba fonódnak, viszont mégis külön kategóriáknak tekinthetők: mivel más-más irányból közelítenek a rom témájához, ezért a kategóriák bemutatása során történeti, művészettörténeti és irodalmi szempontokat egyaránt figyelembe veszünk.

Pompeji és Herculaneum romjainak felfedezése a 18. századi közvélemény figyelmét a romokra irányítja, s ennek következtében nemcsak az említett két település, hanem Itália többi római kori építménye iránt is felélénkül az érdeklődés. Az ásatások a kertművészetre is hatással vannak – elég, ha csak a schönbrunni kastély kertjében található műromokra gondolunk. Akárcsak a műromok, az épületmaradványokról készített festmények is a következő kategóriába: az ábrázolt romokhoz tartoznak. Az ebben a korban keletkezett számos művészeti – festészeti, szobrászati, építészeti – alkotás közül a későbbiekben az „épületek festőjének” (*peintre d’architecture*) tartott Hubert Robert mellett a hazánkban kevésbé ismert Pierre-Antoine Demachy képeit fogjuk vizsgálni a korabeli művészetkritikai írások szemszögéből. Néhány Szalon-kritika a festett romok által a nézőben kiváltott hatást elemzi: ezekben a civilizációk mulandósága mellett – apokaliptikus vagy utópisztikus víziók formájában – a jövőbe tekintés témája is megjelenik, így nemcsak a festők tárhatnak elénk apokaliptikus romokat, hanem – áttételesen – irodalmi alkotások is képesek ezeket az olvasó szeme elé varázsolni.

II. 2. 1. Valódi romok

Valódi romnak nevezzük azon épületmaradványokat, amelyeket a romfestők és az útleírások szerzői referenciaként használnak, ide sorolhatjuk többek között Herculaneum és Pompeji romjait. A pompeji ásatásokat megelőzően a romoknak nem tulajdonítottak nagy jelentőséget, az onnan elhordott köveket gyakran újra felhasználták. A 18. század második felétől kezdve azonban megélénkült az érdeklődés az ókori romok iránt, a nyugat-európai ember romokhoz való viszonyulása alapvetően megváltozott. A romok immár érzelmileg hatottak a kor emberére, ennek részét képezte a rombolás miatt érzett bűntudat, valamint a 18. század közepétől fogva a *memento mori*, az elmúlás elkerülhetetlenségének tudata. A romok jelenléte a civilizációk mulandóságával szembesítette a korabeli szemlélőket, és ráébresztette őket arra, hogy a rom érték, amelyet meg kell őrizni.[27] Bár a romok alapvetően referenciális funkciót töltenek be az irodalmi és képzőművészeti alkotásokban, a neoklasszicizmus stílusirányzatával jelölt időszakban már egyre inkább maga a rom vált ki érzelmeket az olvasóból és a nézőből, és nem csupán az, amit képvisel. A korszakban kétségkívül ez volt a rom fogalmáról való gondolkodás legmarkánsabb iránya, de emellett egy másik irányzat, a jövőbe tekintés, valamint az apokaliptikus és az utópisztikus rom gondolata is megjelent, amelyre disszertációnkban még visszatérünk.

18. századi franciaországi kontextusban a „rom" szón általában a római romokat értjük. Itália hagyományosan része a *grand tour*nak,[28] és nem csupán az arisztokraták, hanem a művészek is fontos utazási célpontnak tekintették. Mesterségük tökéletesítésén túl a művészek azért utaztak Itáliába – elsősorban Rómába –, hogy megtanulják, hogyan kell „látni" az ókori alkotásokat. Amint Winckelmann megfogalmazta, rendkívül fontos, hogy személyesen szerezzenek tapasztalatot a jelentős műalkotásokról.[29] *Grand tour*juk során a fiatal arisztokraták rendszerint művészek kíséretében utaztak, Vandière márkit például a rézmetsző Charles-Nicolas Cochin kísérte el útjára 1749-1751 között.[30] Mivel az utazók az

---

[27] LACROIX, Sophie: *Ce que nous disent les ruines. La fonction critique des ruines*, Paris, L'Harmattan, 2007, 15-16.

[28] A *grand tour* a 17-18. században nyugat-európai (kezdetben elsősorban angol) fiatal arisztokraták európai körutazása volt. Az út során a fiatalok gyarapították műveltségüket, szélesítették látókörüket, megismerhették más népek nyelvét, kultúráját, művészetét. A témáról bővebben lásd: BERTRAND, Gilles: *Le Grand Tour revisité. Pour une archéologie du tourisme: le voyage des Français en Italie, milieu XVIII*e *siècle – début XIX*e *siècle*, Rome École Française, 2008; ROCHE, Daniel: *Humeurs vagabondes: de la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*, Paris, Fayard, 2003, IX-X. fejezetek.

[29] RADNÓTI Sándor: *Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése. Winckelmann és a következmények*, Budapest, Atlantisz, 2010, 94. (A továbbiakban: RADNÓTI: *Jöjj és láss!*)

[30] Lásd: COCHIN, Charles-Nicolas: *Voyage d'Italie, ou Recueil de notes sur les ouvrages de peinture & de sculpture, qu'on voit dans les principales villes d'Italie*, Paris, Ch. Ant. Jombert, 1758.

Itáliában dolgozó művészek képeit gyakran magukkal vitték hazájukba, ezért a *grand tour* szervesen összefonódik az európai esztétikai ízlés fejlődésével.[31]

Általános vélekedés volt a korban, hogy annak a festőnek, aki igazán nagy műveket szeretne alkotni, feltétlenül el kell utaznia Rómába. Az ókori alkotások romjai azonban nem csupán a festészetben, hanem az építészetben és a szobrászatban is fontos szerephez jutottak a 18. század második felében. Az építészek gyakran tekintették példaértékűnek az ókori építmények nemes egyszerűségét, miként az Giovanni Battista Piranesi[32] *Le antichità romane* [Római régiségek][33] című összefoglaló művében megjelenik. E kiadványban Piranesi azokat a metszeteket mutatja be, amelyeket ő maga készített Róma ókori és barokk épületeiről, abból a célból, hogy a metszeteken megfigyelhető építészeti elveket a korabeli művészek is felhasználhassák. A metszetkiadványok mellett ebben a korban az ásatásokon feltárt antik szobrokról készített gipszmásolatok is nagy népszerűségnek örvendtek és egész Európában elterjedtek.[34] Gotthold Ephraim Lessing német drámaíró és esztéta ezeket a másolatokat részesítette előnyben az eredetiekkel szemben, ugyanis ezeket múzeumi körülmények között helyezték el, az eredetieket viszont gyakran nehéz volt fellelni, és lelőhelyük nem „muzealizálódott". Winckelmann azonban fenntartással kezelte a másolatokat, mivel azok nem hordozzák eredetijük sorsát és történetét, valamint elkészítésük körülményeit sem képesek közvetíteni.[35]

Amint már említettük, a 18. század második felében megváltozik a rom szerepe: ekkor az a felfogás terjed el, hogy maga a rom közvetít érzelmeket, és ezáltal újfajta érzékenység (*sensibilité*) megjelenéséhez járul hozzá. A valódi romokat leginkább valósághűen visszatükröző alkotások a műromok: annak ellenére, hogy csak az 1770-es években terjedtek el Franciaországban, az ábrázolt rom előtt tárgyaljuk ezt a kategóriát, mert ugyan a műromok időben nem előzik meg a romokról készült festmények divatját, az általuk közvetített gondolatok mégis közelebb állnak ahhoz a felfogáshoz, amely a valódi romokhoz kapcsolható.

---

[31] BERTRAND, Gilles: „Les artistes et le Grand Tour", in *TDC – Textes et documents pour la classe, L'art et le voyage*, 1035. sz., 2012. május 1, 20-21.
[32] Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), itáliai rézmetsző, építész, és művészetelmélettel is foglalkozott.
[33] PIRANESI, Giovanni Battista: *Le antichità romane*, Roma, A. Rotili, 1756.
[34] PÁL József: *A neoklasszicizmus poétikája*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1988, 83-85.
[35] RADNÓTI: *Jöjj és láss!* 111-113.

II. 2. 2. Műromok

Az antik romok népszerűségéhez nagyban hozzájárult a korábban már említett *grand tour*, s azon belül is elsősorban az itáliai utazás.[36] A tájban megjelenő várromok már a 16. századtól kezdve megszokottnak számítottak, azonban csak a 18. század második felétől lesznek az elmúlás és a halál metaforái[37] – nagyjából ugyanabban az időszakban, amikor a romok alkalmazása a kertművészetben általánossá válik. Az ebben az időben készült műromok közül több máig népszerű turistacélpont.[38] Ennek az is az oka, hogy készítőik tudatosan alkalmaztak egyebek között olyan környezetpszichológiai hatásokat, mint a vízesés megnyugtató hangja vagy a hely szellemének megfelelő növényzet kialakítása.[39]

A franciaországi – és európai – műromokat említve érdemes kiemelni az angolkertek hatását. A 18. századi angol *gentleman*re is mély benyomást tettek a *grand tour*juk során megtekintett római romok, és az angolkertekben megférték egymás mellett a középkori, gótikus, valamint a klasszicizáló épületromok.[40] A 18. század első felében ezt a tájképi kertet (*landscape*) – a francia barokk kerttel ellentétben – a változatosság és szabálytalanság jellemzi, és egyfajta politikai-társadalmi üzenetet hordoz. A század vége felé ezt a többletjelentést a tájképi kert hangulatkeltő hatása váltotta fel, ami a tulajdonosa egyéni ízlését tükrözte.[41]

A francia rokokó kertet ezzel szemben a geometrikus, szabályos formák jellemezték. Rousseau természetfelfogása hozott változást a francia kertművészetbe, ennek során nagyobb teret engedtek a természetnek – ugyanakkor korántsem akkorát, mint az angolkertekben; a természetet ugyanúgy kontroll alatt tartották, de nem abban a formában, mint a francia rokokó kert esetében. Bár jelentős volt az angol hatás, a francia kertek nem csupán átvették az angolkert sajátosságait, hanem a kor franciaországi szociokulturális sajátosságait is tükrözték.[42]

A kert a 18. században amellett, hogy díszítőelem, egyúttal egy sajátos szimbolika része. Ez a kertet olyan mikrokozmoszként fogja fel, amely magában foglalja a táj földrajzát

---

[36] HAJDU NAGY Gergely: *Rusztikus építmények a magyar kertművészetben. Romok, grották, remeteségek*. Doktori értekezés. Témavezető: Dr. Fatsar Kristóf. Budapesti Corvinus Egyetem, Budapest, 2011, 20.
[37] Uo., 14-15.
[38] A legismertebb magyar műromok Tatán láthatók, az Angolkertben megtekinthető műromokat Charles Moreau francia építész tervei alapján építették az 1800-as évek elején. URL: http://www.muemlekem.hu/muemlek?id=6453, megtekintve: 2020. március 21-én.
[39] HAJDU NAGY: *I. m.*, 31.
[40] Uo. 20-24. A gótikus és az antik romok együttes egymás jelenlétére példaként a Buckinghamshire-ben található Stowe parkját említhetjük.
[41] DREXLER Dóra: *Táj és tájértelmezés*, [Digitális kiadás], Budapest, Akadémiai Kiadó, 2018, 4.2.1. és 4.2.2. fejezetek.
[42] Uo., 4.3.4. fejezet.

és történelmét.[43] Michel Foucault szavaival a kert „a világ legkisebb darabja, s egyben a világ teljessége is”.[44] Művészeti alkotás, hiszen a benne található építmények szellemi tartalmakat közvetítenek.[45] A műkertészek illúziót keltő világok létrehozására törekednek, ennek eszközeként gyakran kis építményeket helyeznek el a kert mikrokozmoszában. Ezek közül kitüntetett szerephez jutnak a romok: ebben az időszakban leginkább festményeken tűnnek fel, azonban az angolkertek divatjával visszakerülnek természetes környezetükbe, ahol az idő múlására emlékeztetnek és a hely elhagyatottságát fejezik ki. Nem véletlen, hogy az angolkertek divatja 1770 körül érte el Franciaországot,[46] hiszen a francia polgárság ekkor már követendő példaként tekintett az angol polgári társadalomra, így a tájképi kert is egyre gyakrabban volt látható a francia polgárok birtokokain.[47] A francia kertekben elhelyezett műromok létező, vagy feltételezhetően valaha létezett romok másolatai, amelyek a kert valós terén belül képzeletbeli világot hoznak létre, így egyfajta képzeletbeli múlttal ruházzák fel a teret.[48] Az uralkodók palotáinak kertjeiben is megtalálható műromokhoz azonban már nem a melankólia és a mulandóság képei társíthatók (miként a valódi romok esetében), hanem ekkor a romok a hatalmi diskurzus alkotóelemeiként jelennek meg.[49]

Az angolkert elméletével kapcsolatosan érdemes megemlíteni, hogy *Observations on Modern Gardening* [Feljegyzések a modern kertművészetről][50] című művében (1770) Thomas Whately angol író is különleges szerepet szán a kertekben található romoknak.[51] Véleménye szerint nem minden romnak van esztétikai értéke: csak azokat az építményeket tekinti romoknak, amelyek valamilyen különleges értékkel rendelkeznek. Ez a felfogás lényegében megegyezik azzal, amelyet a jezsuiták a római középületek és templomok romjaival kapcsolatban már a 16. században megfogalmaztak,[52] valamint a Diderot és D’Alembert *Enciklopédiá*jában található „Rom” szócikk definíciójában is hasonló gondolatot olvashatunk.[53] Whately attól sem zárkózik el, hogy a kertekben valódi romok helyett műromokat helyezzenek el, mivel azok is képesek szemlélőjükben érzelmeket kiváltani, még

---

[43] MORTIER: *I. m.,* 107.
[44] „Le jardin, c’est la plus petite parcelle du monde et puis c’est la totalité du monde.” FOUCAULT, Michel: „Des espaces autres”, in *Empan* 2004/2, n° 54, 17. A szöveg magyar fordítása megtalálható: FOUCAULT, Michel: *Más terekről (1967). Heterotípiák, exindex*, képzőművészeti folyóirat, ford. Erhardt Miklós. URL: http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253, megtekintve: 2020. március 21-én. A fordítás pontatlansága miatt közöljük a francia eredetit is („A szőnyeg a világ legkisebb darabja, ezért egyben a világ teljessége is”).
[45] HAJDU NAGY: *I. m.,* 3.
[46] MAKARIUS: *I. m.,* 139-140.
[47] DREXLER: *I. m.,* 4.3.5. fejezet.
[48] FORERO-MENDOZA: *I. m.,* 12.
[49] BÖHME: *I. m.,* 82.
[50] WHATELY, Thomas: *Observations on Modern Gardening*, London, T. Payne and Son, 1770.
[51] MORTIER: *I. m.,* 107-108.
[52] Uo., 108.
[53] DIDEROT: „Ruine”, in *Encyclopédie,* 14. kötet, 433.

akkor is, ha ezek nem olyan intenzitásúak, mint a valódi romok által keltett érzelmek. Az angol író azzal érvel, hogy bár a műromok semmilyen emléket nem idéznek fel, azért gyakorolnak mégis erőteljes hatást a szemlélőre, mert befogadásuk során fontos szerepet tölt be a képzelőerő[54] – ennek szerepe az ábrázolt romok esetében is hangsúlyos. A festőket – a valódi romokhoz hasonlóan – a műromok befejezetlensége is megragadta: az angolkerteket az itáliai tájakhoz hasonlóan előszeretettel látogatták és ábrázolták.[55]

Az angolkertekkel kapcsolatosan a későbbiekben tárgyalt szép és fenséges kategóriái mellett a pittoreszk fogalmát is meg kell említenünk. E kifejezés először a tájfestészettel kapcsolatban jelenik meg, és a 18. század második felében William Gilpin angol művész és író egyértelműsíti a fogalmat és emeli a szép és a fenséges kategóriái mellé. Gilpin olyan esztétikai kategóriaként írja le, mely a szabályos, szimmetrikus formákkal szemben egyfajta szabálytalanságot hordoz magában.[56] Sir Uvedale Price a 18. század végén született *Essay on the Picturesque* [Esszé a pittoreszkről][57] című művében szintén a szép és fenséges kategóriája mellett említi a pittoreszket. Számára a tájképi kerttel kapcsolatban pittoreszknek nevezhetjük azt az érzést, ami a szép és a fenséges kategóriáival nem megfogalmazható: a pittoreszk *landscape* szabálytalanságával, nyersességével inspirálóan hat a szellemre, a kifejezés tehát az angolkertek kontextusában nem csupán annyit jelent, hogy a táj megfestésre érdemes.[58] Azonban míg Angliában a pittoreszk egyszerre van hatással az érzékszervekre és a szellemre, francia kontextusban csupán a látásra hat a pittoreszk táj látványa.[59] A 18. század második felétől a „pittoreszk utazás" címmel ellátott útleírások is egyre divatosabbá válnak, ebben az esetben a pittoreszk kifejezés azt jelzi, hogy a táj az utazó számára teljesen ismeretlen, ami rémületet, meglepődést is kiválthat benne, és egyúttal felkelti az olvasó érdeklődését.[60]

II. 2. 3. Ábrázolt romok

E kategóriába tartoznak mindazon alkotások – metszetek, festmények vagy irodalmi alkotások –, amelyeket valódi romok ihlettek. Ilyen irodalmi mű Chateaubriand *Utazás Párizsból*

---

[54] WHATELY: *I. m.*, 131-132.
[55] MAKARIUS: *I. m.*, 138-141.
[56] SOURIAU, Anne: „Pittoresque", in SOURIAU, Étienne (szerk.): *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, 1136.
[57] PRICE, Uvedale Sir: *An Essay on the Picturesque: As Compared with the Sublime and the Beautiful; And, on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape*, London, J. Robson, 1796.
[58] DREXLER: *I. m.*, 4.2.3. fejezet.
[59] MOSSET, Monique: „Pittoresque", in *Encyclopædia Universalis: Thesaurus-index*, 25. kötet, Paris, Encyclopædia Universalis France, 1990, 2733-2734.
[60] A pittoreszk utazásokról bővebben lásd: JEANJEAN-BECKER, Caroline: „Les récits illustrés de Voyages pittoresques: une mode éditoriale", in Béatrice Bouvier, Jean-Michel Leniaud (szerk.): *Le livre d'architecture, XVe-XXe siècle. Édition, représentations et bibliothèques*, Paris, Publications de l'École nationale des chartes, 2002, 23-51.

Jeruzsálembe című útleírása, valamint ugyancsak ebbe a kategóriába soroljuk az ikonográfiai forrásokat bemutató gyűjteményes köteteket is, mint például Caylus gróf *Egyiptomi, etruszk, görög, római és gall régiségek gyűjteménye* című munkáját. Ezzel a kategóriával kapcsolatban az alábbi kérdések merülhetnek fel: milyen funkcióban, önmagában vagy referenciaként jelenik meg a szövegekben a rom? Ha önmagában szerepel, akkor milyen esztétikai kategóriák lehetnek segítségünkre a romok bemutatásakor? Ha pedig referenciaként jelenik meg, akkor mi a referencia alapja: az író a dicső múlthoz nyúl vissza, saját múltját idézi fel, vagy esetleg az egész emberiség jövőjét vetíti előre?

Pontosítanunk kell, hogy a romok festészeti megközelítése több szempontból lehetséges: milyen típusú romok a festmény tárgyai? Mennyire valósághű az ábrázolásuk? Valódi vagy elképzelt romok szolgáltak a kép modelljéül? Végezetül fontos még feltennünk azt a kérdést is, hogy milyen hatást képes kiváltani a műalkotás, mennyire tud belemélyedni a képbe a néző a mű szemlélése közben. A 18. századi romfestők közül disszertációnkban két művész munkásságát emeljük ki: Hubert Robert és Pierre-Antoine Demachy alkotásait fogjuk részletesebben vizsgálni. Demachy a perspektivikus ábrázolás mestere, ezért korántsem meglepő, hogy építészként tekint a rom témájára. A festők a perspektívát már a 15. század óta alkalmazzák térbeli és időbeli távolság kifejezésére.[61] Ezzel kapcsolatban Diderot véleményét idézzük, aki 1763-as *Szalon*jában kifejti, hogy nem kedveli a szabályokra épülő perspektivikus ábrázolást, ehelyett azt a festményt méltatja, amely leginkább képes közvetíteni az ábrázolt táj atmoszféráját és a hely szellemét.[62] Egy másik, kevésbé ismert Szalon-kritikus, Mathon de La Cour ridegnek találja Demachy építészeti jellegű megközelítését: véleménye szerint a festő nem képes visszaadni az ábrázolt építmények valódi nagyságát. A művész romfestményein azonban szerencsére nem tükröződik ez a hiányosság, a kritikus szerint ugyanis Demachy érdekesen és ízlésesen festette meg a romokat.[63]

A másik vizsgált romfestő, Hubert Robert műveivel kapcsolatban több írásban, egyebek között a Louis Petit de Bachaumont francia írónak tulajdonított *Mémoires secrets* [Titkos emlékiratok] 13. kötetében is megjelenik az a gondolat, hogy a művész romfestményei az idő pusztító hatásáról való elmélkedésre ösztönzik a nézőt.[64] Ez a gondolat

---

[61] MAKARIUS: *I. m.*, 26.
[62] DIDEROT: *Salon de 1763*, i. m., 242.
[63] MATHON DE LA COUR, Charles-Joseph: *Lettre à Madame ** sur les Peintures, les Sculptures & les Gravures, exposées dans le Sallon du Louvre en 1763*. Guillaume Desprez, Paris, 1763, 53-55.
[64] [BACHAUMONT, Louis Petit de]: *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France, depuis MDCCLXII, ou Journal d'un observateur, contenant les analyses des pièces de théâtre qui ont*

Diderot-nál is megtalálható, és voltaképpen ez vezeti el a műkritikust a romok poétikája és az apokaliptikus rom fogalma felé.

A pusztulás képe, a jövőbeli romos táj megjelenítése szorosan összefügg a kor egyik kulcsfogalmának, a romok poétikájának megjelenésével Diderot *1767-es Szalon*jában:

> Tekintetünket valamely diadalív, oszlopcsarnok, piramis, templom vagy palota romjaira szegezzük, és magunkba szállunk. Megelőlegezzük az idő pusztítását; s képzeletünk még azokat az épületeket is romba dönti, amelyekben lakunk. Magány és csend honol körülöttünk. Egyedül vagyunk az egész nemzetből, amely nincs többé. Íme a romok poétikájának első sora.[65]

A romok poétikája a képzelőerőhöz is kapcsolódik. A néző képzelete ugyanis kiegészíti a romokat, és egyszersmind időbeli utazásra készteti a szemlélőt: visszarepíti a múltba, de előre is mutathat a jövőbe.

II. 2. 4. Apokaliptikus és utópisztikus romok

Diderot *1767-es Szalon*jának Hubert Robert alkotásairól szóló részben végig jelen van az alábbi gondolat: a romok látványa melankolikus érzést kelt a szemlélőben, aki ennek hatására önmagába fordul, előrevetíti az ismert építmények romba dőlését, míg végül annyira egyedül marad, hogy csak a magány és a csönd veszi körül. Azonban az emberi lét elmúlása ellenére a természet nem pusztul el, csak változik az idővel: „Minden megsemmisül, minden elpusztul, minden tovatűnik. Csak a világ marad meg. Csak az idő örökkévaló”.[66] Hubert Robert festményeinek hatására Diderot olyan képet vázol fel írásában, melyben nemzetének egyedüli túlélőjeként szemléli az őt körülvevő világot. A műkritikus ezzel a gondolattal egyrészt saját halálára, másrészt a nemzetek pusztulására utal, mindkét eshetőség jelen van az *1767-es Szalon*ban. Ez a determinizmus válik végül a romok poétikájának forrásává.[67]

Diderot kortársára, Louis-Sébastien Mercier-re is nagy hatást gyakorolt, akinek *A 2440. év* című műve a romos versailles-i kastély képével zárul. Az 1771-ben publikált mű olyan utópisztikus víziót fest az olvasó szeme elé, amelyben az író alteregója mint aggastyán ismeri meg a 25. századi Párizst, ahol a lerombolt kastély egyrészt a zsarnokság végét jelenti, másrészt eszköz Mercier számára ahhoz, hogy kritikával forduljon saját korának társadalma és politikai berendezkedése felé.

---

paru durant cet intervalle, les relations des assemblée littéraires...., 13. kötet, [London], John Adamson, 1784, 50.

[65] DIDEROT: *Salon de 1767*, 335. A részlet magyar fordítása megtalálható: BARTHA-KOVÁCS: *A csend alakzatai a festészetben*, 124. Az szövegrészlet utolsó mondatának fordítását pontosítottuk („Et voilà la première ligne de la poétique des ruines”). Az idézett mondatban a „költészet” szó helyett a „poétika” kifejezést megfelelőbbnek tartjuk.

[66] DIDEROT: *Salon de 1767*, 338. A részlet magyar fordítása megtalálható: BARTHA-KOVÁCS: *A csend alakzatai a festészetben*, 127.

[67] MORTIER: *I. m.*, 91-95.

Amint láthatjuk, az apokaliptikus és utópisztikus rom kifejezés jelentéstartalma nem feltétlenül ugyanazt a víziót fedi le. Míg Diderot-nál mindkettő jelen van, addig a romok Mercier művében inkább utópisztikus, néhány évtizeddel később, *Az utolsó ember* című regény szerzője, Cousin de Grainville esetében pedig posztapokaliptikus képként hatnak az olvasóra.

Az apokaliptikus rom jelentéstartalma az 1789-ben kezdődő francia forradalom hatására nagy mértékben megváltozik: az ókori romok helyett ekkor a korabeli romokra helyeződik a hangsúly. Képeivel Hubert Robert a forradalom történetírójává is válhatott volna,[68] azonban a terror idején bebörtönözték, ahonnan csak 1794 augusztusában szabadult. Két évvel később készült el egyik legismertebb alkotása, a *Louvre Nagy Galériája romjainak képzeletbeli látképe* [Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines].[69] A festményen a Louvre épülete jelenik meg romos állapotban egy távolabbi jövőben: az elképzelt alkotás arról tanúskodik, mennyire felkavarta Robert életét a forradalom. A képen szereplő, sétáló és ülő alakok már nem emlékeznek a pusztulásra, mert az élet újrakezdődött a romok között. A festmény középpontja az épen maradt belvederei Apolló-szobor, amely a 19. században a „szép" fogalmát testesíti meg. A képen látható rajzoló, aki megörökíti a szobrot, minden bizonnyal a forradalom rombolásait követően a múlt példájából építkezve szándékozik újraformálni a jelent.[70]

Robert-hez hasonlóan a filozófus és költő Cousin de Grainville életét és műveit is jelentősen befolyásolta a forradalom. Őt is bebörtönözték, és szabadulása érdekében meg kellett házasodnia, ami kettétörte egyházi karrierjét. *Az utolsó ember* című, prózai formában megírt eposzában – a melankólia és a magány képe mellett – a rettenet (*terreur*) és a borzalom (*horreur*) kifejezése kerül előtérbe, ezek végigkísérik az egész művet. Művében Grainville nemcsak egy nép, hanem az egész emberi faj kihalásának vízióját jeleníti meg egy kihűlő és elsivatagosodó Földön, ahol már alig vannak nyomai az emberi civilizációknak.[71] Az író „apokaliptikus katasztrófát" tár elénk egy jövő nélküli világban, melyben a rom teljesen

---

[68] Ezt a törekvését mutatják a festő *Bastille, lerombolásának első napjaiban* (La Bastille, dans les premiers jours de sa démolition, 1789, Musée Carnavalet) és a *Királyok sírboltjainak megbecstelenítése a Saint-Denis bazilikában 1793 októberében* (La violation des cavaux des rois dans la basilique de Saint-Denis en octobre 1793, 1793, Musée Carnavelet) című művei is.

[69] Hubert ROBERT: *Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines*, 1796, jelenleg a Louvre-ban látható.

[70] ELOY, Sophie: „Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines", *Louvre*. URL : http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/vue-imaginaire-de-la-grande-galerie-du-louvre-en-ruines, megtekintve 2020. március 21-én; AULNAS, Patrich : „Hubert Robert", *Rivage de Bohème*. URL : http://www.rivagedeboheme.fr/pages/arts/peinture-18e-siecle/hubert-robert.html, megtekintve 2020. március 21-én.

[71] COUSIN DE GRAINVILLE, Jean-Baptiste-François-Xavier: *Le Dernier homme*, Paris, Vve Barthe, 1859, 16-17.

elveszíti a régmúltra visszautaló funkcióját.[72] Grainville végül sosem fejezte be eposzát, mert 1805-ben a Somme-csatornába vetette magát.[73]

A forradalommal az apokaliptikus rom referenciája változik meg alapvetően: ekkor már nem csupán a romok látványa váltja ki az apokaliptikus rom képzetét, hanem ez a vízió személyes, emberi tragédiákhoz kötődik.

Amint azt korábban is hangsúlyoztuk, a vizsgált romkategóriák nem különíthetők el élesen, hanem szorosan összefüggnek egymással. A műalkotások, a különféle romábrázolások szinte minden esetben ugyanolyan érzelmeket képesek kiváltani a szemlélőből és az olvasóból, aki – azáltal, hogy kapcsolatba kerül a látvány befejezetlenségével – aktívan részt vesz a műalkotás létrejöttében. Képzeletben kiegészítheti a romokat, a múltat segítségül hívva felidézheti az épület egészét, vagy gondolatban az időben utazva maga elé vetítheti azt a romokkal teli tájat, amivé jelen környezete válhat a jövőben. A festmények szemlélői és a róluk szóló írások olvasói nemcsak térben, hanem időben is utazhatnak, s ily módon ők is utazóvá válnak. Utazásuk során a magány és a mulandóság érzése kíséri őket, azonban folyamatosan jelen van annak reménye, hogy az élet újrakezdődik a romok között.

Azon utazók figyelmét, akik valódi romokat kívántak látni, elsősorban Pompeji és Herculaneum romjai vonták magukra, ahol a 18. század közepe táján kezdődtek el a szisztematikus ásatások.

II. 3. Valódi romok: Pompeji és Herculaneum romjai

A romok iránti érdeklődés felélénkülésének hátterében kétségkívül Herculaneum és Pompeji romjainak feltárása állhatott. 1738-tól kezdve az egykori Herculaneum területén történtek ásatások, a vastag kő- és hamuréteg alatt rejtőző pompeji leletek feltárásának pedig 1748 áprilisában fogtak neki. Az ásatások legfőbb hajtóereje azonban nem annyira a kíváncsiság volt, mint inkább a régi műalkotások keresése. Kezdetben csupán azokat a tárgyakat őrizték meg gondosan, amelyeknek művészi értéket tulajdonítottak, majd 1860-tól Giuseppe Fiorelli felügyelte a pompeji ásatásokat: neki köszönhető egyfelől az a felfogás, hogy a leletek legnagyobb részét helyükön kell hagyni, másfelől ő készített elsőként gipszöntvényeket az ásatások során feltárt, a vulkánkitöréskor elpusztult emberekről és állatokról.[74] Emellett az ókori műalkotásokat gyakran restaurálták és gipszmásolatok is készültek róluk. Valóságos

[72] MORTIER: *I. m.*, 162.
[73] PETITIER, Paule: *I. m.*, 149.
[74] KAYSER, Hans: *A régészet rövid története*, Budapest, Gondolat, 1966, 82-83.

divattá vált ekkor az előkerült töredékek kiegészítése, amelyeket aztán – elsősorban angol utazóknak – jó áron tudtak eladni.[75]

Caylus grófot a modern régiségtudomány megalkotása szempontjából Winckelmann legfontosabb előfutárának tekinti a művészettörténeti szakirodalom. 1714-1715-ben tett útját követően megírt *Voyage d'Italie*-ban [Itáliai utazás] azonban Caylus még nem elsősorban a mesterművek iránt érdeklődött, hanem azon töredékek keltették fel a figyelmét, amelyek az elkészítés technikáját és az ebben való fejlődést mutatták be,[76] Winckelmann azonban később, a század közepén utazott Rómába, és kiemelt figyelemmel követte az ásatásokat, különösen a Tivoliban fellelt Villa d'Este, Villa Hadriana, valamint a campaniai városok feltárását. Ezekre a területekre a 18. században még nem tekintettek egységes lelőhelyként, csupán a művek stílusbeli hasonlóságát vették tekintetbe. A gyűjtők és főleg a műkereskedők a régészek ellenfeleivé váltak, mivel ők a régészeti leleteket elválasztották a lelőhelyüktől. A magángyűjtemények és a nyilvános múzeumok ugyanakkor újabb tárgyakkal gazdagodtak: a tivoli villák műkincsei Albani bíboros gyűjteményébe, a Herculaneumban és Pompejiben fellelt művek pedig a nápolyi király porticii kastélyába kerültek. A bíboros pártfogoltja, Winckelmann szintén dekontextualizálva szemlélte a műveket, ezek vizsgálatakor a nem-művészeti környezetüket nem vette figyelembe. Ugyanakkor úgy vélte, hogy az eredeti műkincsek kultúrtörténeti és szellemi többletértékkel bírnak a gipszmásolatokkal és metszetekkel szemben; hangsúlyozta, hogy saját szemmel kell látni az eredeti tárgyakat.[77] A már idézett Lessing azonban ennek épp az ellenkezőjét állította, azaz szerinte nem feltétlenül kell látni az eredeti alkotásokat ahhoz, hogy véleményt lehessen formálni róluk. Ezzel a nézetével – amit főleg gyakorlati okok magyaráztak – nem volt egyedül, míg ugyanis a különféle másolatokat muzeális körülmények között helyezték el, addig az eredeti műveket nem lehetett könnyen megtalálni, mivel ezek eredeti lelőhelye gyakran nehezen megközelíthető volt.[78]

---

[75] PÁL: *I. m.*, 83.
[76] RADNÓTI: *Jöjj és láss!* 143.
[77] Uo., 269-271; 273.
[78] Uo., 111.

II. 4. Az irodalom és a művészet határmezsgyéjén: a „valódi rom” megjelenítései

Bár az ásatásoknak köszönhetően a 18. század közepe táján jelentősen megnőtt az érdeklődés a romok iránt, azt is meg kell jegyeznünk, hogy a romok az irodalmi és más művészeti alkotásokra már korábban is hatást gyakoroltak.

Francia nyelven először Joachim Du Bellay verselt a római romokról az itáliai útját követően írt *Róma régiségei* (1553-1557) című versciklusában. A francia költő sokat merített a latin nyelven író Janus Vitalis epigrammájából,[79] és számos olyan elem jelen van már nála, amely a 18. század végi íróknál, filozófusoknál is visszaköszön majd:

Fürkész utas, Rómát kutatsz Rómában,
És Róma már Rómából mit sem ad,
Vén paloták ódon ív alatt
És vén falak, ez Róma mostanában.

Lásd, mennyi gőg s romlás: ki hajdanában
Törvényt adott e föld lakóinak,
Megtörve mást, megtört, s lett áldozat
A vasfogú idő vad áramában.

Így Róma lett a sír Róma felett,
És végzete Rómának Róma lett.
S mi messze fut, a Tiberisz csupán

A régi még. Ó földi bús enyészet!
Elhull, mi áll, dúló idők során,
S ellenszegül, mi fut, a kor dühének.[80]

A szonettben felbukkan az utazás, az utazó képe, és a romok az egykori birodalom nagyságát, az idő múlásának elkerülhetetlenségét, valamint a zsarnoki uralom végét tükrözik. A rom és a sír képe már Du Bellay művében összeolvad, aki a 15. szonettben Róma egykori lakóit szellemként idézi meg.[81] Érdemes megjegyezni, hogy Roland Mortier Du Bellay művének bemutatásakor a „romok költészetéről” (*poésie des ruines*) beszél, ami azonban nem bontakozik ki teljesen a költőnél, ugyanis versciklusában Du Bellay az ókori Róma nagyságát és nem a romok szépségét méltatja. A költő művében a romok még csupán a letűnt idők tanúiként vannak jelen, és a későbbiekben hozzájuk köthető poétika *(poétique des ruines)* még nem bukkan fel nála.[82]

A romok költészetének megszületéséhez hozzájárult a méltatlanul elfeledett Jacques Grévin, aki már személyes, önéletrajzi elemekkel gazdagította a romok leírását, valamint a

[79] MORTIER, *I. m.*, 46-47.
[80] DU BELLAY, Joachim: *Róma régiségeinek első könyve*, in Uő: *Panaszok. Róma régiségei*, ford. Jeney Zoltán, Budapest, Palimpszeszt Kulturális Alapítvány, 2000, 18. (3. szonett)
[81] Uo., 24.
[82] MORTIER, *I. m.*, 62, 66.

romok fölötti elmélkedés közben levonta a tanulságot: „Memento mori”, azaz „Emlékezz a halálra”. Az ő szonettjei romszemléletükben már közelebb állnak Diderot írásaihoz, mint Du Bellay verseihez, azonban el is térnek tőlük: a romok látványa által kiváltott melankolikus vagy fenséges érzést még hiába keressük bennük.[83]

A 16. századot követően ritkábban születnek a romok inspirálta költészeti alkotások, s a 17. században a rom gyakrabban tűnik fel festészeti motívumként, mint irodalmi témaként.[84] Az összes, Itáliában járt romfestő közül csupán néhány, disszertációnk szempontjából jelentős művészt emelünk ki. Általánosságban elmondható, hogy származásukat tekintve a nem itáliai művészek emelkedtek ki római romfestményeikkel. Kivételt képez ez alól a genovai születésű Giovanni Benedetto Castiglione festő és rézmetsző, aki – Henri Focillon művészettörténész szavaival élve – a festészetben teremtette meg a romok költészetét (*poésie des ruines*). Alkotásain ugyanis a romok már nem csupán nagyszabású háttérként, történeti kontextusként vannak jelen, hanem hétköznapi, ismerős keretet nyújtanak a közöttük ábrázolt alakok számára.[85] A poussin-i romok ezzel szemben időtlenek: képein a festő nem valósághű ábrázolást igyekszik megvalósítani, számára az ideális táj létrehozása az elsődleges. Festményein a romok geometrikusan megtervezettek, a természet és a civilizáció harmóniában van egymással. A szintén 17. századi tájképfestő Claude Lorrain ezzel szemben valósághűségre törekedett, még akkor is, ha képein valós és fiktív elemeket egyaránt ábrázolt: művei a korban újszerűnek számító *capriccio* műfajához tartoznak.[86]

A 18. századi romfestők közül még Paolo Panini[87] munkásságát érdemes megemlítenünk, aki kiemelte a romokat természetes környezetükből és önálló entitásokként kezelte őket, amelyeknek a helyét kedvére változtathatta. Giovanni Battista Piranesi ugyancsak kitűnt a kortárs alkotók közül azzal, hogy elsősorban építészként tekintett a romokra: rézmetszetein a romoknak nem csupán felszínük, hanem kiterjedésük is van, valamint az egykori építmény romos állapota lehetővé teszi számára, hogy felmérje a korábbi épület rétegződését és építési módját. Paninitől eltérően, aki számára a romok csupán „díszletet” jelentettek, Piranesi szinte pozitivista módon elemzi és gondolatban újraépíti a romokat.[88] E művészek közé illeszkedik Hubert Robert is, akivel disszertációnkban részletesebben foglalkozunk. Mielőtt „a király kertjeinek tervezőjévé” (*dessinateur des*

[83] Uo., 71-72., 75., 82.
[84] Uo., 90.
[85] Lásd: Giovanni Benedetto CASTIGLIONE: *Deux hommes et un jeune garçon parmi les ruines* [Két férfi és egy fiatal fiú a romok között], 1655, metszet, Paris, Bibliothèque nationale de France.
[86] A *capriccio*, amely a természet egyszerű utánzásánál nagyobb teret engedett a teremtő képzeletnek, csak a 18. század közepén vált elismert műfajjá. MAKARIUS, *I. m.*, 78-84.
[87] Giovanni Paolo Panini (1691-1765), itáliai barokk festő.
[88] MAKARIUS, *I. m.*, 107; 114-115.

Jardins du Roi) nevezték volna ki, Robert számos vázlatot és festményt készített az itáliai romokról. Munkássága szerteágazó, többek között ő volt a megálmodója az Ermenonville-i parkban található *Temple de la Philosophie*-nak, egy szándékosan befejezetlenül hagyott műromnak, amelyet a filozófia nagy alakjainak: Newtonnak, Descartes-nak, Voltaire-nek, Rousseau-nak, William Penn-nek és Montesquieu-nek szentelt.[89]

A képzőművészetek és az irodalom a királyi Festészeti és Szobrászati Akadémia által szervezett, Szalonoknak[90] nevezett tárlatokon került a legszorosabb kapcsolatba egymással. Az évente, majd kétévente rendezett kiállításokon festők, rézmetszők és szobrászok mutatták be alkotásaikat a közönségnek. A párizsi Szalon a korban a legfőbb kortárs művészeti kiállításnak számított, amelyről számos kritikai írást publikáltak. Az 1747-es Szalonról megjelenő kritikák hatására a következő évtől kezdve a műveket az Akadémia tagjaiból álló zsűri bírálta el.[91] A művek kiválasztásakor figyelembe vették egyrészt a festészeti művek hierarchiáját,[92] másrészt fontos szempont volt a mű egyedisége, hatása, újfajta megközelítésmódja, ezek gyakran lényegesebbnek bizonyultak annál, mint hogy élethű ábrázolást nyújt-e az alkotás. A tárlatokon a művek zsúfoltan helyezkedtek el egymás mellett, elhelyezésük külön feladatkörnek számított: 1761-1773 között ezt a posztot Chardin töltötte be. A művek befogadása szempontjából azért volt fontos az elhelyezésük, mivel egy-egy alkotás könnyen semlegesítheti, vagy épp ellenkezőleg, erősítheti valamely másik mű hatását. A kritikusok számára is lényeges támpont volt az alkotások megítélésekor, hogy gyakran összevetették egymással a szomszédos, hasonló tematikát feldolgozó műveket,[93] így a már korábban említett Demachy és Robert képeit is.

A kiállítás látogatói könyvecskével *(livret)* a kezükben járták végig a tárlatot, a műkritikusok általában ennek sorrendjét követték az alkotások bemutatásakor. A hivatalos katalógus mellett azonban nem hivatalos, gyakran pamfletszerű brosúrák is keringtek, és a forradalom előtti időszakban szerzőik nem kritikusoknak, hanem műkedvelőknek (*amateur*)

---

[89] Uo., 139-143. Ermenonville tulajdonosa, René-Louis de Girardin márki alakította ki az ermenonville-i parkot. Girardin márki a tájkertekről írt elméleti munkát *De la composition des paysages* címmel [(Genève) Paris, chez P. M. Delaguette, 1777].

[90] A tárlat nevét a Louvre-ban található Salon Carré-ről (a Louvre képtárának főterme) kapta. BÄTSCHMANN, Oskar: *Kiállító művészek. Kultusz és karrier a modern művészet rendszerében,* Paris, L'Harmattan, 2012, 14.

[91] Uo., 14.

[92] A műfajok hierarchiájáról lásd: FÉLIBIEN, André: „Préface", in A. Félibien et alii, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667*, Paris, F. Léonard, 1668; KOVÁCS Katalin: *A szenvedélyek kifejezése és a műfajok hierarchiája. A francia festészetelméleti gondolkodás kezdetei*, Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 2004; DÉMORIS, René: „La Hiérarchie des genres en peinture de Félibien aux Lumières", *i. m.*

[93] JOBERT, Barthélemy: „Diderot dans son cadre: le Salon au XVIIIe siècle", in P. Frantz, É. Lavezzi (szerk.): *Les Salons de Diderot. Théorie et écriture*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, 23.

nevezték magukat,[94] ugyanis kezdetben nem fogalmaztak meg valódi bírálatot, csupán a művek pozitív jellemzőit méltatták.[95] 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 okairól] című írását nevezhetjük az első műkritikának, amely nagy visszhangot váltott ki művészi körökben.[96] Charles Nicolas Cochin, az Akadémia titkára igyekezett megállítani a pamfletek áradatát, mivel úgy vélte, ezek ártanak a Szalonok hírnevének, és amellett érvelt, hogy a műkedvelők szerezzenek művészeti ismereteket, mielőtt bírálnák a kiállított alkotásokat.[97]

Mindezek ellenére a műkedvelők és kritikusok fontos közvetítő szerepet játszanak a művész és a nagyközönség, valamint a művész és alkotása között.[98] A műkritika műfajának létrejöttével a Szalonok hozzájárultak a francia nyelvű művészetelmélet fogalomrendszerének kialakulásához: a művek bemutatásakor a kritikusok sajátos nyelvezetet hoztak létre.[99] Egy-egy Szalonról rendszerint több műkritika is született, ezeket szerzőjüknek viszonylag gyorsan kellett megírnia, mivel a nyomtatásban megjelent brosúrákat csupán a kiállítás ideje alatt árusították a Louvre udvarában. Több idejük volt azoknak, akik valamelyik folyóiratba publikáltak, így Diderot-nak is, ő a *Correspondance Littéraire* című, Friedrich Melchior Grimm által szerkesztett kéziratos lap számára írta kritikáit. Kis számú olvasóközönsége az arisztokrácia köréből került ki, legtöbb olvasója nem látta élőben a kiállított műveket, csupán Diderot leírásai alapján képzelhette azokat maga elé.[100]

A műkritikus által leginkább megbecsült romfestő Hubert Robert volt, aki itáliai útja során tökéletesítette festészetét. A 18. században a romokat az európai ember a festmények mellett elsősorban útleírásokon keresztül ismerte meg, amelyek nagyban hozzájárultak földrajzi ismereteinek bővítéséhez. Míg a század első felében főleg tudósok, diplomaták, hittérítők és kereskedők járták a világot, addig a század második felében már a turisták, filozófusok és műkedvelők is megjelentek, ők – ellentétben az előző csoporttal –

---

[94] Ezt bizonyítják a következő címek: *Lettres sur la peinture à un amateur, Jugement d'un amateur sur l'exposition des tableaux etc.*

[95] GUICHARD, Charlotte: „L'amateur dans la polémique sur la critique d'art au XVIIIe siècle", in Christian Michel, Carl Magnusson (szerk.): *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIIIe siècle: thème, critique, philosophie, histoire*, Rome, Paris, Académie de France, Somogy, 2013, 113-114.

[96] DÉMORIS, René: „Le coup d'État du connaisseur délicat et sévère: les *Réflexions* de 1747", in R. Démoris, F. Ferran (szerk.): *La peinture en procès. L'invention de la critique d'art au siècle des Lumières*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, 65-66.

[97] Példaként említhetjük a szobrász Falconet-t, aki irodalmárok véleményét nem, de más művészek – mint Caylus gróf vagy Watelet – kritikáját elfogadja. GUICHARD: *I. m.*, 115-117.

[98] Uo., 123.

[99] Lásd: BOULERIE, Florence: „Diderot et le vocabulaire technique de l'art: des premiers *Salons* aux *Essais sur la peinture*", *Diderot Studies*, 30. kötet, szerk. Thierry Belleguic, Genève, Droz, 2007, 89-111.

[100] JOBERT: *I. m.*, 25.

kíváncsiságtól hajtva, saját kedvükre utazhattak.[101] Az európaiak az 1750-es évektől kezdve indultak tömegesen Róma felé a *grand tour* részeként, amely ekkorra már a műveltség elengedhetetlen feltételévé vált.[102] Itália kitüntetett helyet foglalt el ezen utazások során, szinte kötelező úti cél volt mindazoknak, akik művészi karrierről álmodtak; ezekről az utazásokról gyakran útleírások is születtek.[103]

Chateaubriand több művében is megjelenik Itália, azon belül is elsősorban Róma, elég csak *A kereszténység szelleme* (1802) vagy az *Útinapló Párizstól Jeruzsálemig* (1811) című írásaira gondolni. Az előbbi műben Chateaubriand egy egész fejezetet szentel a romoknak, annak ellenére, hogy 1803-ig nem járt Itáliában.[104] Ezt követően 1806-ban kel ismét útra, immár Kelet felé: ez az utazás ihleti majd a későbbiekben az *Útinapló Párizstól Jeruzsálemig* című munkát, amelyben szintén kiemelt szerepet kapnak a romok.

---

[101] BROC, Numa: „Voyages et géographie au XVIIIe siècle", *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, 22. kötet, 2. sz., 1969, 137.
[102] PÁL: *I. m.*, 81.
[103] Lásd többek között: COCHIN*: I. m.*, CAYLUS, Anne Claude Philippe de: *Voyage d'Italie, 1714-1715*, Paris, 1914; CHATEAUBRIAND, François-René de: *Voyage en Italie*, J. Rey, 1921 stb. SZÁSZ Géza: *Le récit de voyage en France et les voyages en Hongrie (XVIIIe- XIXe siècles)*, 2005, 8.
[104] ANTOINE, Philippe, „Le premier séjour de Chateaubriand en Italie", online előadás, 2009. 05. 04. URL: http://www.crlv.org/conference/le-premier-s%C3%A9jour-de-chateaubriand-en-italie, megtekintve: 2020. március 22-én.

III. A „ROMOK POÉTIKÁJÁNAK” MEGSZÜLETÉSE

III. I. Romok és utazás

Az utazás és a romok fogalma elválaszthatatlan egymástól. A valóságban és a festményeken a néző szeme elé tárúló romok látványa térbeli és időbeli utazásra készteti a szemlélőt. A romok különleges helyek; lehetővé teszi szemlélőjük számára, hogy képzelete segítségével teljessé egészítse ki az egykori építményeket, ezáltal az utazó a múltba – gyakran saját múltjába – képzeli magát és elmélyed önmagában. Ez a gondolat többek között Charles Duclos *Considérations sur l'Italie* című művében is megjelenik.[1]

Az utazás a 17-18. században gyakran – az Angliában a 17. századtól fogva elterjedő – *grand tour*t jelentette, amelynek szerves részét képezte az itáliai tartózkodás. Ennek során az utazók a Pompejiben és Herculaneumban folyó legfrissebb ásatásokat is megtekinthették.[2] Feltehetően hatással lehetett erre a folyamatra Winckelmann-nak az – a korszakban újdonságnak ható – kijelentése is, hogy saját szemmel kell látni az eredeti műalkotásokat, nem elegendő csupán a gipszmásolatokat, reprodukciókat ismerni, mivel „az eredeti mű materiális jelenlétének többletértéke van”.[3] Mindazonáltal Winckelmann úgy vélte, hogy az ifjú utazóknak, akik európai körútjuk során útba ejtették az itáliai romokat, szükséges egyfajta előzetesen megszerzett tudás; a könyvekből elsajátított ismeretek és a valós tájak, romok látványa így kölcsönösen korrigálhatja egymást.[4] Winckelmann a thébai festőre, Nikomakhoszra hivatkozik, amikor azt fejtegeti, hogy – mivel a szem „metaforikusan vak” – akkor észlelhetjük csupán a műalkotások valódi értékét, ha már rendelkezünk róluk korábban megszerzett tudással.[5]

A korban az angolok kedvelt festője volt az élete nagy részét Rómában töltő tájképfestő Claude Lorrain, művei már a 18. század első felétől kezdve angol gyűjtemények

---

[1] MORTIER: *I. m.*, 144-145.
[2] FORD, Brinsley: „Angolok Itáliában. A Grand Tour a XVIII. században”, ford. Mészáros F. István, *Café Bábel*, 22. szám (Utazás), 38.
[3] RADNÓTI: „Az eredetiség Winckelmann-nál”, 190-191.
[4] Uő: *Jöjj és láss!* 139-140.
[5] BÓDI Katalin: „Jöjj, de hogyan láss? A látás mint tevékenység Diderot és Winckelmann teóriáiban”, *Irodalomtörténet*, 95. évf., 3. sz., 2014, 298.

részét képezték,[6] de a Diderot által különösen nagyra becsült, elsősorban tengeri látképeket ábrázoló Joseph Vernet és a romfestő Hubert Robert is hosszabb ideig tartózkodott Rómában.

Az utazásokat illetően két fő irányzat figyelhető meg az európai gondolkodásban: az egyik kritikusan tekint az utazásokra és az útleírásokra, míg a másik álláspont ezek hasznosságát hangsúlyozza a pusztán elméleti tudással szemben.[7] Ezt a kettősséget tükrözi az *Enciklopédia* két, Jaucourt lovag nevéhez fűződő szócikke, az „Utazás" és az „Utazók". Az „Utazás" szócikk e tevékenység hasznosságára világít rá, kiemeli annak nevelő hatását:

> ... az ókor nagy emberei úgy vélték, az életnek nincs jobb iskolája, mint az *utazás*é; ez olyan iskola, ahol megtanulhatjuk annyi más élet különbözőségét, ahol szüntelenül találhatunk néhány új leckét a világ eme nagy könyvében; és ahol a gyakorlással párosított levegőváltozás hasznos a testnek és a léleknek.[8]

Jaucourt az utazás módjára az ókori Görögországból és Rómából hoz pozitív példákat. Amellett érvel, hogy az utazás olyan gyakorlati tudást ad, amit valamely, pusztán elméleti képzés nem tud nyújtani, az utazás ugyanis „szélesebb látókörűvé teszi a szellemet, felemeli és ismeretekkel gazdagítja, és kigyógyítja a nemzeti előítéletekből".[9] Az utazás ezen kívül az ítélőképesség megszilárdításához is hozzájárul: Jaucourt azt sugallja, hogy az utazó ne bízzon az útleírásokban, hanem az a legjobb, ha ő maga ítéli meg az embereket és a távoli helyeket.[10] Jaucourt lovag egyfajta „tudós utazást" javasol, melynek során az utazó az erkölcsök, szokások, műalkotások mellett az ipart és a kereskedelmet is tanulmányozhatja. Úgy véli, elsősorban Itáliába érdemes utazni a nagyszámú ókori képzőművészeti alkotás miatt.

Az idézett szócikkben Jaucourt kizárólag az utazás pozitív hatásait emeli ki, az „Utazók" címűben azonban az utazókkal, közülük is elsősorban az útleírások szerzőivel szemben éles kritikát fogalmaz meg. Hangsúlyozza, hogy ezek a szerzők gyakran más útleírásokból vesznek át információkat, sokszor nem látták saját szemükkel a leírtakat, és az olvasó figyelmét felhívja arra, hogy ezek a leírások nem feltétlenül hitelesek.[11] 1787-ben kiadott útleírásában Volney hasonlóképpen fogalmaz: egy teljes fejezetet szentel az utazók

---

[6] FORD: *I. m.*, 40-41.

[7] KOVÁCS Eszter: „Az utazás szerepe és kritikája Diderot műveiben", *Tiszatáj*, 62. évf., 3. sz., 2008. március, 66. (A továbbiakban: KOVÁCS: „Az utazás szerepe és kritikája Diderot műveiben")

[8] „… les grands hommes de l'antiquité ont jugé qu'il n'y avoit de meilleure école de la vie que celle des *voyages;* école où l'on apprend la diversité de tant d'autres vies, où l'on trouve sans cesse quelque nouvelle leçon dans ce grand livre du monde; & où le changement d'air avec l'exercice sont profitables au corps & à l'esprit." JAUCOURT, Louis de: „Voyage", in *Encyclopédie*, 17. kötet, 476.

[9] „Les *voyages* étendent l'esprit, l'élevent, l'enrichissent de connoissances, & le guérissent des préjugés nationaux" Uo.

[10] Uo.

[11] Uo., 477.

túlzásainak.[12] Óvatosságra int az útleírásokkal kapcsolatban, mivel úgy véli, az utazók gyakran „kiszínezik" a látottakat, elsődleges céljuk a szórakoztatás. Előszeretettel túloznak annak érdekében, hogy fenntartsák olvasóik érdeklődését, és a leírás érzelmeket váltson ki belőlük, viszont gyakran nem adnak át valódi tudást.

Az *Enciklopédia* szócikkeiben megfogalmazott gondolatok Diderot *1767-es Szalon*jában is visszaköszönnek. A rom és az utazás képe a műkritikus írásaiban szorosan összefonódik, amit az is érzékeltet, hogy Hubert Robert műveinek bemutatását az utazásról és az utazóról szóló elmélkedéssel vezeti be. Diderot esetében azonban nincs szó valódi utazásról. Bár a filozófus tudatában van Itália fontosságának az irodalomban és a képzőművészetekben, sőt ő is tervezte, hogy egyszer eljut oda, mégis lemond az útról, mert hiába jelentős Róma történelme és művészete, ha a város az Egyház központja, amely iránt ő maga ellenszenvvel viseltetett.[13] Ennek ellenére meg van győződve az itáliai út fontosságáról, ezért is kezdi az *1767-es Szalon*t azzal, hogy megkéri olvasóit, tekintsenek úgy rá, mintha ő is saját szemével látta volna az itáliai remekműveket:

> Tételezzék fel, hogy Itáliából jöttem meg, s képzeletem színültig telve a régi festészet remekműveivel. Tegyék lehetővé, hogy a németalföldi és a francia művészeti irányok alkotásait jól megismerjem. A dúsgazdagoktól, akiknek beszámolóim készülnek, szerezzenek engedélyt, hogy vázlatot készíthessek minden egyes alkotásról, amelyről szólni szándékozom, és kezeskedem, hogy teljesen új Szalonban lesz részük.[14]

A kritikus a Robert-ről szóló rész elején kissé ironikusabb hangnemben tér vissza az utazás témájához: „Szép dolog, barátom, az utazás. De aki szüntelenül a földgolyón bolyong, bizonyára elvesztette apját, anyját, gyermekeit és barátait vagy soha nem is volt neki."[15] Az utazókkal szemben táplált ellenszenvét Diderot azon kijelentése is tükrözi, hogy aki nyughatatlanul utazik „ahelyett, hogy megpihenne családja körében […], [annak] az embernek nincs erkölcse".[16] A műkritikus felettébb szkeptikusnak mutatkozik az utazókkal szemben: úgy véli, megfelelően erős indok kell ahhoz, hogy valaki egy távoli országba útra keljen.[17] Bár Diderot nagyra becsül néhány tudós utazót – mint például Abraham Hyacinthe Anquetil-Duperron orientalistát,[18] „aki Indosztán legmélyére megy, hogy a brahmanák szent

---

[12] Lásd Volney útleírásának alábbi fejezetét: „Les exagérations des Voyageurs", in VOLNEY, Constantin-François de Chasseboeuf, comte de: *Voyage en Syrie et en Égypte, pendant les années 1783, 1784 et 1785*, 1. kötet, Paris, 1787, 240-243. (A továbbiakban: VOLNEY: *Voyage en Syrie et en Égypte*, 1. kötet)
[13] KOVÁCS: „Az utazás szerepe és kritikája Diderot műveiben", 68.
[14] DIDEROT: *Salon de 1767*, 55. Fordítás: DÁNIEL: *I. m.*, 204.
[15] DIDEROT: *Salon de 1767, 325*. A fordítás megtalálható: DIDEROT: „1767-es Szalon, Robert", ford. Kovács Eszter, in Kovács E., Penke O., Szász G. (szerk.): *Denis Diderot. Esztétika, filozófia, politika*, Budapest, L'Harmattan, Szegedi Tudományegyetem Filozófia Tanszék, 2013, 95.
[16] Uo.
[17] KOVÁCS Eszter: „De la méfiance à une critique raisonnée: considérations sur les voyageurs et les voyages chez Diderot", in *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 2010/1, 45. sz., 41.
[18] KOVÁCS: „Az utazás szerepe és kritikája Diderot műveiben", 71.

nyelvét tanulmányozza”[19] –, mégis amellett érvel, hogy a hivatásos utazót káros és „kegyetlen” energia hajtja.[20] Ez az energia többféle természetű lehet: előfordul, hogy „az ember mindaddig unatkozik, amíg meg nem látja szenvedélye vagy tetszése tárgyát. Néha gondterhelten, nyugtalanul bolyong, körbetekint, mindent megragad, mindenről lemond, […] amíg nem találkozik azzal, amit keres, és amit a természetes és titkos energia, vak lévén, nem mutathat meg számára.”[21] Mások egy számukra kedves ember elvesztése után érzik ezt a pusztító energiát: „Ilyenkor az ember elindul, és addig megy, amíg csak viszi a lába. A föld bármely szeglete ugyanolyan számára. Helyben elpusztul, ha marad.”[22] A nyughatatlanság és az energia két, egymáshoz szorosan kötődő fogalom. A műkritikus Montaigne elmélkedéseiből meríti azt a gondolatot, mely szerint az utazó számára már nem az úti cél elérése a fontos, hanem maga az utazás.[23] Diderot gondolatmenete alapján ez a „kegyetlen energia” a halálba hajszolja az embert, függetlenül attól, hogy enged-e vagy sem ennek a belső késztetésnek. Csak a halál adhat megnyugvást a bolyongónak, „[így] fejeződik be egy megtörhetetlen szív és egy hajlíthatatlan lélek harca”.[24]

A műkritikus azonban – Winckelmann nyomán – egy másfajta, nem végzetes kimenetelű utazást is említ: a „tudós utazás” gondolatával árnyalja tovább az utazókkal kapcsolatos elmélkedéseit. Annak ellenére, hogy ő maga nem járt Itáliában, elsősorban a művészek, festők számára hangsúlyozza az itáliai út fontosságát, sőt tanácsokat is ad a romfestőknek – az alábbi idézetben Hubert Robert-nek –, miként fordítsa ismeretei bővítésére az utazást:

> Járja be az egész földet, de mindig tudjam, hol van; Görögországban, Egyiptomban, Alexandriában, Rómában. Öleljen fel minden korszakot, de mindig tudjam az építmény keletkezésének idejét; mutassa meg nekem az összes építészeti stílust, az összes erkölcsöt, korszakot, szokást és embert. Romjai így még több tudós ismeretet közvetítenek.[25]

A későbbiekben Volney keleti útja alkalmával ezt a fajta „tudós utazást” próbája megvalósítani. Diderot az utazás hasznos eltöltése mellett arra bátorítja a romfestőket, hogy Itáliában tanulmányozzák a neves művészeket és az ókori romokat, ez elengedhetetlen ahhoz, hogy utána hitelesen tudják azokat ábrázolni:

---

[19] DIDEROT: *Salon de 1767*, 326, ford. Kovács Eszter, in *Esztétika, filozófia, politika*, i. m., 95-96.
[20] Lásd: CHOUILLET, Jacques: *Diderot, poète de l'énergie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.
[21] Ford. Kovács Eszter, in *Esztétika, filozófia, politika*, i. m., 96.
[22] Uo., 96-97.
[23] KOVÁCS Eszter: *Le Voyage dans la pensée de Diderot: sa fonction et sa critique dans la fiction, dans le récit de voyage et dans le discors philosophique et politique*, doktori disszertáció, témavezetők: Penke Olga, Catherine Volpilhac-Auger, Szegedi Tudományegyetem, ENS-LSH (Lyon), Szeged, 2007, 16.
[24] DIDEROT, *Salon de 1767*, 327, ford. Kovács Eszter, in *Esztétika, filozófia, politika*, i. m., 97.
[25] „Parcourez toute la terre; mais que je sache toujours où vous êtes; en Grèce, en Egypte, à Alexandrie, à Rome. Embrassez tous les temps, mais que je ne puisse ignorer la date du monument; montrez-moi tous les genres d'architecture et toutes les sortes moeurs, les temps, les usages, et les personnes. Qu'en ce sens vos ruines soient encore savantes.” DIDEROT, *Salon de 1767*, 366.

> Egy művész ritkán lesz kiváló anélkül, hogy ne fordult volna meg Itáliában. Álljon itt még egy megfigyelés, amely ugyanolyan általános érvényű, mint az előbbi: a festők legszebb festményeiket, a szobrászok kivételesen jól sikerült alkotásaikat, a legegyszerűbbeket, a legkidolgozottabbakat, a legjellemzőbbeket, a legerőteljesebb és a legkomorabb színűeket mind Rómában vagy Rómából visszatérve készítették.[26]

A kritikus azt tanácsolja a művészeknek, töltsenek hosszabb időt Rómában, hogy az ott kialakult jó ízlésük rögzülhessen, és hazatérésüket követően akkor se befolyásolja őket a franciák „kisszerű ízlése", ha már nincsenek szemük előtt a számukra addig modellként szolgáló, kiváló alkotások.[27] Diderot azt is célként tűzi ki a festők számára, hogy minél részletesebben próbálják megragadni a valóságot, annak érdekében, hogy a szemlélő kedvet kapjon „belépni" a képbe.

Diderot megközelítésmódja újdonságként hatott a korábbi rom-leírásokhoz képest: kiindulópontja ugyanis nem a valódi rom volt, hanem az Hubert Robert festményein ábrázolt romok. Robert képei a *capriccio* műfajához tartoznak, tehát már eleve elképzelt tájakat tárnak a néző szeme elé, ahol a festő a valóságban is létező romokat helyezett el tetszőleges elrendezésben.[28]

Ne feledjük, hogy a kritikus mindig a képnek legmegfelelőbb módon akar írni, így ő is kiemeli a képzelet szerepét a művek szemlélésekor és a képleírásokban: „Mivel ezekből a romképekből sok van, az volt a szándékom, hogy a leírások egyhangúságát elfeledtetem, és úgy mutatom be őket, mintha léteznének valamely vidéken, például Itáliában".[29] Diderot esetében ugyanakkor kissé paradoxnak tűnhet, hogy az utazástól való idegenkedése ellenére, Robert képeinek hatására mégis az utazás mellett dönt, még akkor is, ha csupán képzeletbeli utazásról van szó.

A *Szalon*okban ennek az utazásnak több fajtáját különböztethetjük meg: a romfestményeket szemlélve a kritikus térben és időben is utazik. Diderot egyfelől önmagát ábrázolja, amint a Louvre „Négyszögletű termében" [Salon Carré] sétál a műalkotások között, másfelől előfordul, hogy a képeken belül sétál, erre jellegzetes példaként Joseph Vernet tengeri látképeit és Robert romfestményeit említhetjük. Azonban az említett festőknek nem mindegyik alkotásába tud „belépni": miként a továbbiakban látni fogjuk, némelyik festmény tökéletlensége, vagy éppen tökéletessége teszi ezt lehetetlenné. A romok látványának hatására

---

[26] DIDEROT: *Salon de 1767*, 352-353. „il est rare qu'un artiste excelle, sans avoir vu l'Italie; et une observation qui n'est guère moins générale que la première, c'est que les plus belles compositions des peintres, les plus rares morceaux des statuaires, les plus simples, les mieux dessinés, du plus beau caractère, de la couleur la plus vigoureuse et la plus sévère, ont été faits à Rome ou au retour de Rome."
[27] Uo., 353.
[28] DIDEROT, Denis: „1767-es Szalon, Robert" (Részlet), ford. Kovács Eszter, in *Esztétika, filozófia, politika*, i. m., 97, 7. lj.
[29] DIDEROT: *Salon de 1767*, 328, ford. Kovács E. in *Denis Diderot. Esztétika, filozófia, politika*, i. m., 97.

Diderot gyakran időben is utazik: a múltba tett utazása során a nemzetek múltjára, valamint saját múltjára gondol vissza; a jövőbe tekintve pedig saját elmúlását és a nemzetek pusztulását vetíti előre.

Az utazás szükségességét azonban nem minden romfestmény látványa váltja ki Diderot-ból. Ezzel kapcsolatban felvetődik a kérdés, amelyre a következőkben fogunk választ keresni: a romfestők közül miért éppen Hubert Robert műveinek hatására fogalmazódik meg a kritikusban a romok poétikájának gondolata?

III. 2. Diderot és az „épületek festői"

A vizsgált korszakban Hubert Robert mellett más romfestők nevei is eszünkbe juthatnak, a következőkben azonban Robert képeit a már korábban említett Pierre Antoine Demachy alkotásaival fogjuk összevetni. Annak ellenére, hogy művein érződik a neoklasszicizmus és a korai romantika hatása, Demachy későbbi hírnevét jelentősen befolyásolta, hogy ő még elsősorban a gótikus stílusú épületekből merített ihletet, míg Hubert Robert festményein már egyértelműen a romantika stílusjegyei fedezhetők fel.[30] Mindketten az „épületek festőjeként" (*peintre d'architecture*) állították ki műveiket a Szalonokon, így a 18. századi műkritikusok gyakran egymás mellett említették kettejük képeit. Az összehasonlítás Robert képeinek kedvezett: a korabeli szemlélők jobban kedvelték az ő lágyabb tónusú festményeit, mint Demachy valósághűbb, de ugyanakkor ridegebb, szigorúan perspektivikus ábrázolásmódját.

Robert stílusát nagymértékben meghatározta itáliai útja, ahol Natoire-tól,[31] Piranesitől és Paninitől tanulhatott, ez utóbbi mestere hatására fordult a romfestészet felé. A festő tizenegy évet töltött Rómában, ahol egyebek között Jean-Honoré Fragonard-ral is barátságot kötött. 1765-ben tért vissza Párizsba és a két évvel később rendezett Szalonon képeivel teljesen elbűvölte a közönséget,[32] alkotásairól Diderot és más Szalon-kritikusok[33] egyaránt elismerően írtak. Ezzel szemben Demachy szinte egész életét Párizsban töltötte, és már 1757-től kezdve rendszeresen kiállította festményeit a Szalonokon, azonban romképei a korabeli kritikusok szerint kevésbé festőiek (*pittoresques*) és nincs meg bennük a Robert képeire

---

[30] PĘTKOWSKA LE ROUX, Marie: „Pierre-Antoine Demachy, une vie", in F. Roussel-Leriche, M. Pętkowska Le Roux (szerk.): *I. m.*, 63-64.

[31] Charles-Joseph Natoire (1700-1777), francia rokokó festő.

[32] „Hubert Robert", *Híres festők, Az életük, ihletőik és műveik*, Budapest, Eaglemoss Hungary, 86. sz. 3-4.

[33] Lásd többek között: „Article IV. Beaux-Arts. Arts agréables. Peinture", *Mercure de France*, dédié au Roi. 1767 október, 2. kötet, 168; BACHAUMONT, Louis Petit de: *I. m.*, 13. kötet, 1780, 20-21; CAILLEAU, André-Charles: *La Muse errante au Sallon; apologie-critique, en vers libre, suivant l'ordre des numéros, des peintures, sculptures et gravures, exposées au Louvre en l'année 1771*. chez Cailleau, [Athen] Paris, 1771, 25-26.

jellemző poézis és lendület.[34] Diderot még *1775-ös Szalon*jában is felveti, hogy Demachy-nak – művészete kiteljesítéséhez – szükséges lett volna az itáliai utazás.[35] A források nem közölnek adatokat arról, milyen volt kettejük személyes kapcsolata, azonban a műkritikusok riválisokként tekintettek rájuk.

Mivel képein Demachy általában a korabeli Párizst festette meg, valahol a műalkotás és a történelmi dokumentum között tudnánk festményeit elhelyezni. Műveinek megítélése – épp e kettősség miatt – máig nem egyértelmű, talán ez a magyarázata annak, hogy a festő „a művészettörténet határterületeire lett száműzve".[36] A forradalom alatt ugyan Hubert Robert is készített korabeli romokat ábrázoló festményeket, amelyek egyebek között a Bastille lerombolását vagy a Saint-Denis bazilika maradványait mutatják, azonban ebben a fejezetben nem foglalkozunk ezekkel: Diderot 1761 és 1767 között írt *Szalonjai*t vesszük alapul, különös tekintettel az 1767-es tárlatról írt kritikájára, amelyen Hubert Robert művei először jelennek meg.

Mindkét művész városképeket és romokat ábrázolt, ezek a képek a festészeti műfajok hierarchiájában[37] a tájképek és a történelmi festmények között helyezkedtek el. Demachy-t elsősorban a városi táj festőjeként ismerték el, míg romfestményei – a kritikusok egybehangzó véleménye szerint – alulmaradtak Hubert Robert hasonló témájú képeivel szemben. Diderot *1767-es Szalon*jában Robert alkotásait – a nézőre gyakorolt hatásuk szempontjából – a hierarchiában legmagasabb szinten elhelyezkedő történeti festményekhez közelíti. Azonban negatív megjegyzéseket is tesz, melyek szerint Robert nem képes „életre kelteni a romokat", valamint képalakjai nincsenek megfelelően kidolgozva: ezektől az alakoktól Diderot azt várná el, hogy – a történeti festményekhez hasonlóan – valamilyen cselekményt meséljenek el, erre azonban az ábrázolt karakterek nem alkalmasak, így a műkritikus egyben el is távolítja Robert műveit a történeti festészettől.[38]

A következőkben megvizsgáljuk, miként látja a műkritikus Demachy és Robert festményeinek a valósághoz való viszonyát: mennyire tűnnek szemében valósághűnek az

---

[34] PĘTKOWSKA LE ROUX: *I. m.*, 81-83.

[35] DIDEROT: *Salon de 1775*, in Uő: *Héros et martyrs: Salons de 1769, 1771, 1775, 1781; Pensées détachées sur la peinture*, szerk. E. M. Bukdahl et al., Paris, Hermann, 1995, 276. Ez a *Szalon* dialógus-formában íródott, amelyben Diderot François Boucher tanítványával, St Quentin-nel beszélget, arra ösztönözve a festőt, hogy fejtse ki véleményét az egyes művekről és művészekről. *I. m.* 252. Lásd még: *Plaintes de M. Badigeon, marchand de couleurs, sur les critiques du Sallon de 1771*, Louis Cellot, Amsterdam, 1771, 21-22.

[36] GLORIEUX, Guillaume: „La peinture de vues urbaines au XVIIIe siècle", in F. Roussel-Leriche, M. Pętkowska Le Roux (szerk.): *I. m.*, 13.

[37] A festészeti műfajok hierarchiába sorolása a 18. században is fennmaradt: a történelmi tárgyú festményeket és az embert ábrázoló alkotásokat a Szalon-kritikusok is nemesebbnek tartották, mint a tájképeket vagy csendéleteket. KOVÁCS Katalin: *A szenvedélyek kifejezése és a műfajok hierarchiája,* i. m., 148.

[38] Uo., 158-159.

építmények, a romok és az alakok. Mindeközben azt a szempontot sem tévesztjük szem elől, hogy *Szalonjai*ban Diderot mindvégig igyekszik megtalálni az alkotáshoz leginkább illő írásmódot. Ezt követően arra próbálunk meg választ találni, hogy a valósághű ábrázolásmód befolyásolja-e valamiféleképpen Diderot-nak a festményhez való viszonyulását, valamint azt, hogy magával tudja-e ragadni az alkotás.

III. 2. 1. Párizs Demachy szemszögéből

Demachy több művét is kiállította az 1761-es Szalonon. Diderot ezekből csak néhányat emel ki kritikáiban, egyebek között a Louvre készülő oszlopcsarnokát ábrázoló alkotást. A műkritikus méltatja Demachy festményein a valósághű ábrázolást és a képek dokumentumjellegét, de néhány hiányosságot is felró a festőnek, ezek azonban általában nem festészeti, hanem építészeti jellegű észrevételek: ő az egyik ajtó helyén díszes lépcsősort helyezett volna el. Bár az oszlopcsarnok 1761-ben még nem készült el teljesen, a festő a már kész épületet ábrázolta. Diderot szerencsésnek találja ezt a megoldást: „Ki ne szeretne előre látni egy ekkora költséggel emelt épületet? És ki lehetne biztos abban, hogy élni fog tíz év múlva is, amire elkészül?”[39]

Ebben az időszakban ez az oszlopcsarnok „fordított romnak” tekinthető építési terület. A romfestményekkel ellentétben a Louvre oszlopcsarnokát ábrázoló képén Demachy nem bízza a nézőre, hogy képzeletében teljessé egészítse ki a készülő építményt, hanem elvégzi helyette ezt a munkát és a már kész épületet mutatja be.

Ugyanebben az évben Demachy egy templom belsejét és két, romokat ábrázoló festményét is kiállították az 1761-es Szalonon. Diderot-ban már ekkor kezd megfogalmazódni a romok poétikája, ami majd Robert képeinek hatására bontakozik ki teljesen:

> A tömeg nagyságánál fogva tiszteletet parancsol; az a néhány ember, akiket a művész szétszórt a képen, jó ízléséről tesz tanúbizonyságot. Általában nem szükséges sok alakot festeni a templomokban, a romok között és a tájakon, az effajta helyeknek már-már szentségtörés megzavarni a csendjét; az azonban elvárható, hogy ezek az alakok rendkívüli emberek legyenek. Rendszerint átutazók, eltűnődők vagy tévelygők, esetleg olyanok, akik ott laknak vagy éppen megpihennek a romok között.[40]

---

[39] DIDEROT: *Salon de 1761*, in Uő.: *Essai sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763,* i. m., 150. „Qui est-ce qui n’est pas curieux de voir d’avance un édifice qu’on élève à si grands frais? et qui est-ce qui peut se promettre de vivre dix ans, qu’on emploiera à l’achever?”

[40] Uo., 150-151. Az idézet saját fordításunkban megtalálható: SZABOLCS Enikő: „A romok festői Diderot Szalon-kritikáiban: Pierre-Antoine Demachy és Hubert Robert”, *Holdkatlan szépirodalmi és művészeti folyóirat*, 23, 2018. URL: http://holdkatlan.hu/index.php/rovatok/acta-romanica/7825-acta-romanica-szabolcs-eniko-a-romok-festoi-diderot-szalon-kritikaiban-pierre-antoine-demachy-es-hubert-robert, megtekintve: 2020. március 23-án.

*1763-as Szalon*jában Diderot Demachy képeinek valósághű fényhatásait hangsúlyozza: a festő *Saint-Germain piac romjai* [Ruines de la foire Saint-Germain][41] című alkotásról írt kritikája kifejezetten pozitív hangvételű. A festményen a háttérben kirajzolódik a városkép, azonban a vászon nagy részét a leégett piac romjai foglalják el, a romok között pedig néhány alak látszódik. Diderot elsősorban a képalakokat dicséri, akik mind a helyzetnek megfelelően viselkednek: kimerültnek tűnnek, megpihennek vagy pedig az ijedtségből próbálnak magukhoz térni. A kép szín- és fényhatásai a műkritikus saját emlékeit idézik fel korábbi, általa látott tűzvészekről, amelyekre a „távolból visszaverődő, erős, vöröses fény" emlékezteti.[42]

A tárlaton bemutatott következő festmény (1. kép) szintén a piac romjait ábrázolja, viszont ott már kialudt a tűz. Diderot ezt gyengébb alkotásnak tartja, mint az előzőt, de kritikájában nem pontosítja, a kép mely hiányosságaira alapozza véleményét.[43]

1. kép. Pierre-Antoine Demachy: *La Foire Saint-Germain après l'incendie dans la nuit du 16 au 17 mars 1762* [A Saint-Germain piac az 1762. március 16-ról 17-re virradó éjjelen történt tűzvész után], 1762 körül, Párizs, Carnavalet Múzeum[44]

A következő, *1765-ös Szalon*ban azonban már egyértelmű Diderot álláspontja. A tárlaton az építész, festő és látványtervező Giovanni Niccolò Servandoni festményei mellett

[41] A kép megtalálható az alábbi oldalon: http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A0069, megtekintve: 2020. március 23-án.
[42] „cette lueur rougeâtre, forte et réverbérée au loin" DIDEROT: *Salon de 1763*, i. m. 242.
[43] Uo., 242-243.
[44] A digitalizált kép forrása: LEGRAND, Raphaëlle – WILD, Nicole: *Regards sur l'opéra-comique: Trois siècles de vie théâtrale*, Paris, CNRS Editions, 2002, 26. Domaine public, URL: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=26163235, megtekintve: 2020. március 23-án.

helyezik el Demachy műveit, amelyek hiányosságai a műkritikus számára nyilvánvalóvá válnak. Véleménye szerint Demachy legfőbb hibája az, hogy – Servandonival ellentétben, aki a kis dolgokat is felnagyítja és magasztosnak láttatja – lekicsinyíti a nagy dolgokat. Unalmasnak és szürkének találja a festő alkotásait, s a korábbi kritikáiban alkalmazott pozitív hangnem ekkor már teljesen eltűnik,[45] annak ellenére, hogy több korabeli Szalon-kritikus továbbra is kiemeli a festő képein a kiváló perspektivikus ábrázolás valósághű jellegét.[46]

III. 2. 2. Demachy és Robert

Az 1767-es Szalonon egymás mellett állították ki Demachy és Robert festményeit, kimeríthetetlen lehetőségeket nyújtva a kritikusoknak ahhoz, hogy összehasonlítsák kettejük vásznait. Diderot is számos alkalommal veti össze egymással az „épületek festőinek" műveit. Az összehasonlítás során mind a képek kivitelezése, mind hatásuk szempontjából egyértelműen Robert felé billen a mérleg nyelve. A műkritikus Demachy képeiről is viszonylag részletesen ír, *Le Péristyle du Louvre et la démolition de l'hôtel de Roulié* [A Louvre oszlopcsarnoka és a Roulié palota lebontása] című festménye[47] kapcsán például megjegyzi, hogy bár Demachy mind a romokat, mind az alakokat kiváló ízléssel festette meg, összességében a kép mégis „szürke" és unalmas, de valójában az a legnagyobb hibája, hogy Robert festménye mellett helyezték el, ami érezteti a nézővel a „hatalmas különbséget egy jó és egy kiváló alkotás között".[48] Diderot a képeken végigtekintve kijelenti, hogy „Chardin […] Robert kezével ölte meg Machy-t".[49] A műkritikus elismeri Demachy festményeinek érdemeit, azonban ő maga is bevallja: véleményét jelentősen befolyásolta az a tényező, hogy egymás mellett látta a képeket.[50] A két festő vásznait összevetve Diderot azt a következtetést vonja le, hogy Robert „megmutatta nekünk, hogyan kell romokat festeni, és azt is, Machy hogyan nem festette le azokat".[51] Míg Demachy festői stílusát a kritikus pontosnak, de

---

[45] DIDEROT: *Salon de 1765*, szerk. E. M. Bukdahl, A. Lorenceau, Paris, Hermann, 1984, 151-154.

[46] Lásd Sz. n.: *Critique des peintures et sculptures de messieurs de l'Académie royale. de l'an 1765*. 1765, 22-23; MATHON DE LA COUR, Charles-Joseph: *Lettre à Monsieur** sur les Peintures les Sculptures & les Gravures, exposées dans le Sallon du Louvre en 1765*, Paris, Imprimerie de d'Houry, 1765, 41-43.

[47] A kép megtalálható az alábbi oldalon: http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A3386, megtekintve: 2020. március 23-án.

[48] DIDEROT: *Salon de 1767*, 249. „ce tableau mis malignement à côté de la Galerie antique de Robert, fait sentir l'énorme différence d'une bonne chose et d'une excellente."

[49] „Il [Chardin] a tué Machy par la main de Robert." Uo., 367. Amint már utaltunk rá, 1761 és 1773 között Chardin volt a Szalonon a képek elrendezője (franciául: *tapissier*), ez azt jelentette, hogy a tárlatokon ő döntött a képek helyéről és elrendezéséről. Lásd: LOJKINE, Stéphane: *Vérité, poésie, magie de l'art: les* Salons *de Diderot*. A Provence-i egyetemen tartott kurzus, 2011 szept.-dec.; URL: http://utpictura18.univ-montp3.fr/Diderot/SalonsIntroduction.php, megtekintve: 2020. március 23-án.

[50] DIDEROT: *Salon de 1767*, 249.

[51] „Celui-ci [Robert] nous a fait voir comment des ruines devaient être peintes et comme Machy ne les peignait pas." Uo., 368.

száraznak és egyhangúnak találja, addig Robert képeit – hatásuk miatt – könnyednek, harmonikusnak és élettel telinek ítéli.[52]

Ebben a *Szalon*jában a műkritikus nem emeli ki Demachy alakjainak élethű ábrázolását, mivel Hubert Robert művei jobban lekötik a figyelmét. Kimondva vagy kimondatlanul folyamatosan az ő képeihez hasonlítja Demachy alkotásait, amelyeken a fényhatások és az ábrázolt alakok már korántsem annyira valósághűek, és a képek dokumentumjellege már nem annyira fontos, mint a korábbi Szalonokon kiállított festményeknél. Demachy alkotásait bírálva Diderot nemcsak egyszerű képleírást nyújt, hanem saját véleményét is mindig érezteti, azonban nem „merül el" a festményekben, úgy, mint ahogyan Vernet vagy Robert képei esetében. Diderot *1767-es Szalon*jában az Hubert Robert-t tárgyaló rész külön egységként jelenik meg. E képek elemzése során a kritikus nem csupán a kiállítás terében, hanem a képeken belül is sétát tesz, amelyet a következő fejezetben elemzünk részletesebben.

Érdemes megemlíteni, hogy később, az 1771-es Szalonról írt szabadverseiben André-Charles Cailleau könyvkereskedő is ezt a különbséget emeli ki a két festő között: míg Demachy esetében a perspektivikus ábrázolásmódot és az épületekről készült festményeket kiemelkedőnek tartja, addig Hubert Robert-nél az elért hatás, az érzelmek keltése a fontos, amit az alábbi felkiáltással érzékeltet: „Micsoda művészet!"[53] Az idézett példák alapján a kritikusok egyértelműen amellett érvelnek, hogy a romfestményeknek ugyanazokat az érzelmeket kell kiváltani a szemlélőből, mint amelyeket a romok látványa keltene benne.

A két festő összehasonlítása a már említett Louis Petit de Bachaumont francia írónak tulajdonított Szalon-kritikákban is megjelenik. Ő abban látja kettejük közötti legfőbb különbséget, hogy Demachy-t – a festő kortársaihoz hasonlóan – fényűzést kedvelő művésznek tartja, Robert-re azonban inkább a romok között bolyongó melankolikus zseniként tekint.[54]

Már Diderot 1761-es *Szalon*jában, Demachy képeinek bemutatásakor találtunk arra utaló jeleket, hogy megszületőben van a romok poétikája, amely azonban csak Robert képei kapcsán fog majd kibontakozni. Ennek okát abban kereshetjük, hogy mindkét esetben más a festő modelljéhez való viszonya. A kritikák alapján Demachy igyekszik valósághűen, a perspektíva szabályainak megfelelően dolgozni, de ettől ridegek lesznek a képei, ez azonban csak akkor válik Diderot számára nyilvánvalóvá, amikor Robert képei is megjelennek a

---

[52] Uo., 369.
[53] CAILLEAU: *I. m.*, 19; 26.
[54] [BACHAUMONT]: *I. m.*, 128-129.

Szalonon. Robert festményei sem tökéletesek – az ábrázolt alakokkal szembeni kritika visszatérő elem Diderot műbírálataiban –, viszont éppen tökéletlenségük folytán hívják segítségül a kritikus – és a néző – képzeletét.

A kritikus a képzeletnek már 1751-ben is különleges szerepet tulajdonított a műalkotások befogadásakor. *Levél a süketnémákról* című művében Diderot hierarchikusan fogja fel a szépművészeteket, az alapján, hogy milyen hatással vannak a befogadóra. Azokat a művészeti ágakat helyezi magasabb szintre ebben a hierarchiában, amelyek jobban ösztönzik a képzelet működését, így a zene és a költészet magasabb szinten áll, mint a festészet, amelyet csak a – Diderot által felszínes érzéknek tekintett – látás révén tudunk befogadni.[55]

A képzelőerőnek különösen fontos a szerepe a fragmentumok esetében, a képzelet ugyanis nemcsak kiegészíti a romokat, hanem mintegy újra is teremti őket: Diderot épp ezt használja ki, amikor a romok poétikájáról beszélve „belép" a képekbe. Valószínűleg ezt hiányolja a kritikus Demachy alkotásainak bírálatakor: e fantáziátlan művek befogadása nem szól a néző képzelőerejéhez. Technikailag kidolgozottak, igényesek, dokumentumértékűek, viszont épp e tulajdonságokban rejlik a hátrányuk is. Romábrázolásaival is ugyanez a probléma: túl szabályosan perspektivikusak, a képein megjelenő romok magukban tökéletes ábrázolások, s a szemlélőben nem ébred fel a késztetés, hogy kiegészítse őket, mivel önmagukban teljes egészek. Nem szükséges hozzájuk képzelőerő, ami pedig, legalábbis a műkritikus szerint, az ábrázolt romok esetében elengedhetetlen.

III. 3. Hubert Robert az *1767-es Szalon*ban

Amint azt Demachy és Robert képei fogadtatásának összevetésekor láthattuk, egy alkotás megítélése és a befogadóra tett hatása nagyban függ a körülötte elhelyezett más művektől. Diderot maga is bevallja, hogy a kiállítótérben az egyes képek körül elhelyezett többi festmény gyakran befolyásolja a művekről alkotott véleményét.[56] A kritikus írásaiban a műalkotások egymásutánisága korántsem önkényes, mert Diderot a katalógus sorrendjét követi, valamint a képek elhelyezése is irányítja a látogató, így a kritikusok lépteit és tekintetét.[57] Az 1767-es Szalonon nemcsak Demachy és Hubert Robert, hanem Robert és Joseph Vernet képeit is egymás mellé helyezte Chardin. A műkritikus a következőképpen értékeli ezt az elhelyezést: „Félelmetes szomszéd ez a Vernet. Mindent tönkretesz, ami a

[55] LAVEZZI: *I. m.*, 76-77.
[56] DIDEROT: *Salon de 1767*, 331.
[57] JOBERT: *I. m.*, 23.

közelébe kerül, ám őt semmi nem sebzi meg".[58] Mindeközben Diderot kihasználja ezt a „szomszédságot", a két festő rivalizálását, és párhuzamot állít műveik között.[59] Hasonló leírási technikákat alkalmaz: ugyanúgy, ahogy a Vernet-séta[60] esetében, a kritikus Robert romfestményeiben is sétál, bár ezt kevésbé explicit módon mutatja be, mint a Vernet tengeri látképeiben tett sétát. Diderot képzeletbeli utazása a festményekben, az ábrázolt romok között ugyanakkor emblematikusnak is tekinthető, mivel a romok a műkritikus számára az emberi élet tünékenységét jelképezik.[61]

Vernet festményeivel ellentétben a Szalonon tett sétái során a kritikus Robert nem minden művébe tud „belépni". A romfestő alkotásainak bemutatásakor a műkritikusra jellemző mindkét fajta képleírási stratégia: az analitikus és a költői módszer is megjelenik. Az analitikus módszer azt jelenti, hogy Diderot felsorolja a képen látható dolgokat, mindazonáltal – mivel úgy véli, hogy önmagában ez a módszer nem alkalmas a mű érzelmi töltetének átadására – a költői módszert is alkalmazza, hogy ezáltal jobban vissza tudja adni a kép hangulatát.[62]

Hubert Robert kompozícióit a fentiek alapján két csoportra oszthatjuk: egyrészt azokra, amelyek a nézőt arra ösztönzik, hogy a festményen belül sétát tegyen, másrészt azokra, amelyek esetében – valamilyen okból kifolyólag – a szemlélő nem szeretne, vagy nem tud „belépni" a képbe.

III. 3. 1. Az Hubert Robert festményeiben tett séta

Robert első festményének bemutatását követően – amely egy rövid leírást és egy Vernet-vel való, valamivel hosszabb összehasonlítást foglal magába –, a *Passerelle* [Átkelő] című kép leírásakor (2. kép) Diderot az idegenvezető szerepébe helyezkedik. Először képzeletbeli olvasóit szólítja meg, elmondja nekik, miként képzeljék el a festményt, majd velük együtt „belép" a képbe, és az olvasó tekintetét körbevezeti rajta:

---

[58] „Le redoutable voisin que ce Vernet. Il fait souffrir tout ce qui l'approche, et rien ne le blesse." DIDEROT: *Salon de 1767*, 333.
[59] PAVY-GUILBERT: *I. m.*, 260.
[60] CHOUILLET: „La promenade Vernet".
[61] PAVY-GUILBERT: *I. m.*, 260.
[62] SZŰR: „Diderot egyedülálló képleírási módszerei: az érzékletes Szalon-kritikák", 208-209. Ez a két módszer Else Marie Bukdahl terminológiája, lásd: BUKDAHL, Else Marie: *Diderot critique d'art*, Copenhagen, Rosenkilde et Bagger, 1980.

> Képzeljenek el két nagy, félkör alakú hídíven egy rendkívüli magasságú és hosszúságú fahidat. […] Törjék le a híd korlátját a közepén, és ha tudnak, ne aggódjanak az ezen a helyen áthaladó kocsik miatt. Menjenek le a hídról. Nézzenek be a boltívek alá; szemükkel keressék meg a messzeségben azt az ettől az első hídtól igen nagy távolságra lévő másik kőhidat, amely a teret mélységében kettévágja, óriási távolságot hozva létre a két építmény között. Most emeljék szemüket e második híd fölé. Vajon meg tudják mondani, mekkora területet fogtak át tekintetükkel?[63]

2. kép. Hubert Robert: *La Passerelle (Un pont sous lequel on découvre les campagnes de Sabine à quarante lieues de Rome)* [Az átkelő. Egy Rómától negyven mérföldre levő híd, amely alatt a szabin mezők láthatók], 1767, Philadelphia, Philadelphia Museum of art[64]

A felszólító módú mondatok mintegy irányítják az olvasó tekintetét és lépteit, ha a szemlélő – képzeletének segítségével – követi Diderot-t a festményben megtett úton. Az olvasót könnyen magával tudja ragadni a kritikus írásmódja, hiszen Diderot közvetlenül őt szólítja meg, gyakran kérdéseket tesz fel neki. Ezzel a képpel kapcsolatban azonban a kritikus nem fogalmaz meg sem dicséretet, sem kritikát, hanem rögtön áttér a következő festmény (*Les ruines du fameux portique du temple de Balbec, à Heliopolis* [A balbec-i templom nevezetes oszlopcsarnokának romjai Héliopoliszban]) bemutatására, amelyről csupán száraz leírást nyújt: felsorolja, mi látható a képen. A két alkotáshoz való viszonyulása közötti különbség szembetűnő: míg az első Diderot szerint „a képzelet műve”, addig a másik csupán a „művészet másolata”. Ez utóbbi festmény esetében „már nem az ecset mágiájáról, hanem az

[63] DIDEROT: *Salon de 1767*, 334. „Imaginez sur deux grandes arches cintrées, un pont de bois, d’une hauteur et d’une longueur prodigieuse. […] Brisez la rampe de ce pont dans son milieu et ne vous effrayez pas, si vous le pouvez, pour les voitures qui passent en cet endroit.” Az idézet további része saját fordításunkban megtalálható: SZABOLCS: „A romok festői Diderot Szalon-kritikáiban”.

[64] Philadelphia Museum of Art, Domaine public, URL: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=47527484, megtekintve: 2020. március 27-én.

idő pusztításáról beszélünk".[65] Ezekben a sorokban jól tetten érhető az a – későbbi kritikáiban is folyamatosan feltűnő – jelenség, hogy az a kép ragadja igazán magával, amely a fantáziájához szól, és ahol megjelenik az „ecset mágiája". Azaz a műkritikus számára az elsődleges kritérium nem az alkotás valósághű volta, hanem a mű tökéletes kidolgozása, színkezelése. Kritikája papírra vetésekor Diderot nem csupán Robert művét, hanem az elképzelt festményt is bemutatja, s ennek során szerephez jut a teremtő képzelet. A második kép azonban túlságosan valósághű, olyannyira, hogy a kritikusnak már nem kell semmit hozzátennie az alkotáshoz.

A kritikus teremtő képzeletének akkor is jelentős a szerepe, amikor – a *Ruines d'un arc de triomphe et autres monuments* [Diadalív romjai és más műemlékek] című festmény látványának hatására – Diderot nemcsak a teret, hanem a képen ábrázolt pillanatot is „kitágítja" a romok poétikájának megfogalmazásakor:

> Tekintetünket valamely diadalív, oszlopcsarnok, piramis, templom vagy palota romjaira szegezzük, és magunkba szállunk. Megelőlegezzük az idő pusztítását; s képzeletünk még azokat az épületeket is romba dönti, amelyekben lakunk. Magány és csend honol körülöttünk. Egyedül vagyunk az egész nemzetből, amely nincs többé. Íme a romok poétikájának első sora.[66]

Ez a néhány sor összefoglalja romok poétikájának a lényegét: ugyanúgy, mint ahogy Vernet festményeivel kapcsolatban, Diderot Robert-nél is a fenséges fogalmát helyezi a középpontba, azonban ebben az esetben a fenségesnek már nem patetikus, hanem inkább melankolikus a hatása.[67] Robert alkotásai a kép minőségétől függetlenül váltják ki a kritikusból a melankólia és a fenséges érzését, amelyek a szemlélő képzeletében keletkezett képpel függenek össze.

Az előzőekben idézett bekezdést a festmény szűkszavú leírása követi. A műkritikus jobbról balra haladva mutatja be az alkotást, amit a képalakok feltűnése tör meg:

> Nem törődöm ezeknek az oly kevéssé kidolgozott alakoknak a jellemzésével, akikről nem tudjuk megállapítani, férfiak-e vagy nők, és még kevésbé, hogy mit csinálnak. Nem ez a módja a romok életre keltésének. Robert úr, fordítson több gondot képalakjaira. Ábrázoljon belőlük kevesebbet, és jobban dolgozza ki őket. Főként az ilyen fajta alakok lelkét tanulmányozza; hiszen nekik is van saját lelkük. A romfestményeken található alakok különböznek a más jellegű tájakon látható alakoktól.[68]

---

[65] „Le précédent est l'ouvrage de l'imagination; celui-ci est une copie de l'art. […] Ce n'est pas de la magie du pinceau, c'est des ravages du temps que l'on s'entretient." DIDEROT: *Salon de 1767*, 334-335.

[66] DIDEROT: *Salon de 1767*, 335. A részlet magyar fordítása megtalálható: BARTHA-KOVÁCS: *A csend alakzatai a festészetben*, 124.

[67] BARTHA-KOVÁCS Katalin: „'Paysages de rêve' au XVIIIe siècle. Vernet et Robert à la lumière de la critique d'art de Diderot", in *L'homme qui rêve*, szerk. Ádám A., Radvánszky A., F. Soulages, Paris, L'Harmattan, 2015, 71.

[68] „Je ne caractérise point ces figures si peu soignées qu'on ne sait ce que c'est, hommes ou femmes, moins encore ce qu'elles font. Ce n'est pourtant pas à cette condition qu'on anime des ruines. Mr Robert, soignez vos figures. Faites-en moins et faites-les mieux. Surtout étudiez l'esprit de ce genre de figures ; car elles en ont un qui leur est propre. Une figure de ruines n'est pas la figure d'un autre site." DIDEROT: *Salon de 1767*, 336.

Amint ezekből a sorokból kitűnik, a kép messze nem tökéletes: a műkritikus úgy véli, az ábrázolt alakok nincsenek megfelelően kidolgozva, és egyáltalán nem illenek egy romfestményhez.[69] Az alkotás egészének hatása és a kritikus teremtő képzelete – paradox módon – mégis meghatározóbbnak bizonyul, mint az alakok tökéletlensége, és végül ez vezet a romok poétikájának megszületéséhez. Azonban Diderot Robert képeiről írt kritikáiban többször is feltűnik az az ellentét – többek között a *Grand Escalier qui conduit à un ancien portique* [Egy régi oszlopcsarnokhoz vezető nagy lépcsősor] című festmény kapcsán –, amelyet Diderot a romok és az ábrázolt alakok között érzékel: „mindezek az alakok, mindezek a jelentéktelen embercsoportok azt bizonyítják, hogy a romok poétikája még megalkotásra vár”.[70]

A kritikus ugyanezt a problémát teszi szóvá a *Grande Galerie éclairée du fond* [A hátulról megvilágított nagy oszlopcsarnok] című kép esetében is, mikor a sétáló, pihenő, beszélgető emberekkel kapcsolatban kijelenti: „Mennyi mozgás, mennyi zaj!”[71] Ennek ellenére a festmény magával ragadja, s egymást követő felkiáltásokkal fejezi ki elragadtatottságát:

> Oh e szép, e fenséges romok! Micsoda erő és ugyanakkor az ecsetnek milyen könnyed, biztos, ügyes kezelése! Micsoda hatás! nagyság! Nemesség! Árulják el nekem, kié ez a rom, hogy ellophassam: szegényember csak így juthat hozzá. Lehet, hogy ostoba, gazdag tulajdonosának nem is szerez örömet, engem oly boldoggá tenne! Nem törődöm tulajdonos! vak férj! ugyan mit ártok neked azzal, ha magamnak sajátítom ki azt a bűbájt, amit te fel se ismersz, vagy nem törődsz vele! Milyen döbbenettel, milyen meglepetéssel nézem e megtört boltozatot, a boltozatra nehezedő kőtömeget! Hol van, mivé lett a nép, amely ezt a remekművet emelte? Milyen hatalmas, homályos és néma mélységbe téved a tekintetem? Milyen hihetetlen messze került az ég darabkája, amely a nyíláson át a szemembe ötlik […]! S szem nem fárad bele a nézésébe! A gyönyörködő számára megáll az idő! Milyen keveset éltem! mily rövid volt az ifjúságom![72]

A festmény leírását bevezető „Oh e szép, e fenséges romok!” felkiáltás nem csupán Diderot Robert romfestményei láttán érzett csodálatát fejezi ki, hanem a karteziánus csodálatra is utal, amelyet Descartes *A lélek szenvedélyei*ben fogalmazott meg.[73]

A felkiáltások szaggatottságával a kritikus a romok töredékességére mutat rá, de a kép láttán a melankólia és a halál közeledtének érzése is elfogja.[74] Az elmélkedést a festmény

---

[69] Uo., 335-336.

[70] „… toutes ces figures, tous ces groupes insignifiants prouvent évidemment que la poétique des ruines est encore à faire.” Uo., 344, A fordítás megtalálható: BARTHA-KOVÁCS: *A csend alakzatai a festészetben*, 125. Az eredeti szöveget a fordítás pontosítása miatt tüntettük fel (a „költészet” szó helyett a „poétika” kifejezést megfelelőbbnek tartjuk).

[71] Uo., 337. A fordítás megtalálható: WÉBER Antal (szerk.): *A szentimentalizmus*, Budapest, Gondolat, 1971, 146, ford. Csanak Dóra.

[72] Uo., 336-337., A fordítás megtalálható: WÉBER (szerk.): *I. m.*, 145-146, ford. Csanak Dóra.

[73] VOGEL, Christina: *Diderot: L'esthétique des „Salons”*. Berne, Peter Lang, 'Publications Universitaires Européennes', série XIII: Langue et littérature française, 185. kötet, 1993, 12-13.

[74] DIDEROT: *Salon de 1767*, 336-337.

leírása követi: Diderot áttekinti, sorra veszi a kép egyes elemeit, de az ábrázolt alakok oda nem illő volta ez esetben is megállítja, és szavai mögött újra felsejlik a romok poétikájának gondolata: „minthogy a romok festésére adta magát, tanulja meg, hogy ennek a műfajnak is megvan a maga poétikája. Ön ezt egyáltalán nem ismeri. Keresse meg. Meg kell csinálnia, csak az eszmény hiányzik még hozzá”.[75] E kritikus megjegyzés megfogalmazását követően Diderot ismét hosszabb elmélkedésbe mélyed: „belép” a képbe, megáll benne, körülnéz, de amit az olvasónak bemutat, az már az ő képzeletében újraalkotott festmény. A műkritikus úgymond „megtapasztalja” a művet, mikor képzeletben belép a képbe, s ezáltal egyfajta közvetlen kapcsolatot hoz létre az olvasóval.[76] Ezen a ponton a leírás erősen poétikussá válik:

> Nagy gondolatokat ébreszt bennem a romok látványa. Minden megsemmisül, elpusztul, elmúlik. Csak a világ marad. Csak az idő múlik egyre. Milyen régi a világ! Két örökkévalóság között lépkedek. Bárhová vetem tekintetem, minden tárgy, amely körülvesz, a végről beszél, s kibékít a reám váró véggel. Mi az én múló létem ahhoz képest, hogy a szikla elporlad, völgyeket váj a víz, az erdő ledől, és a fejem fölé feszített boltozat összeroskad? A szemem előtt omlik porrá a sírok márványköve.[77]

Az olvasó számára e sorok alapján nyilvánvalóvá válik, hogy valójában nem a Robert által bemutatott romok látványa készteti Diderot-t az emberi élet tünékenységéről való elmélkedésre, hanem az a mód, ahogyan a festő a romokat ábrázolja.[78] Élise Pavy-Guilbert érzékletesen fejti ki Diderot esztétikájával foglalkozó monográfiájában, hogy amikor a kritikus „megáll” a képen belül, a leírás akkor válik poétikussá, a festett kép pedig – a kritikus teremtő képzeletének köszönhetően – egyfajta „mikrokozmosszá, lelke univerzumává” alakul át.[79] Diderot célja tehát már nem az, hogy minél pontosabb leírást nyújtson olvasóinak a Louvre-ban látott képről, hanem – mint ahogyan ahogy a művészetfilozófus Georges Didi-Huberman megjegyzi – hagyja, hogy a kép ragadja őt magával,[80] ezáltal saját belső univerzumát festi le olvasóinak. Ez a gondolat elvezet a hieroglifa fogalmához, amely – amint már említettük – hozzájárul Diderot költői nyelvezetének megalkotásához.

A fent idézett elmélkedést követően fogalmazza meg Diderot az ábrázolt alakokkal szembeni kritikáját, s voltaképpen ez a gondolat készteti arra, hogy „belépjen” a képbe: pontosítja, mit kellene Robert-nek ábrázolnia, és azt is, milyen érzelmeket kellene kiváltania

---

[75] Uo., 337. „Puisque vous vous êtes voué à la peinture de ruines, sachez que ce genre a sa poétique. Vous l’ignorez absolument; cherchez-la. Vous avez le faire, mais l’idéal vous manque.” A fordítás megtalálható: WÉBER (szerk.)*: I. m.*, 147, ford. Csanak Dóra.
[76] PAVY-GUILBERT: *I. m.*, 260.
[77] DIDEROT: *Salon de 1767*, 338. A fordítás megtalálható: WÉBER (szerk.): *I. m.*, 147-148, ford. Csanak Dóra.
[78] VOGEL: *I. m.*, 28.
[79] PAVY-GUILBERT: *I. m.*, 261.
[80] DIDI-HUBERMAN, Georges: *Devant l’image. Question posée aux fins d’une histoire de l’art*, Paris, Minuit, 1990, 25.

egy romfestménynek a nézőből. Azonban hiába nem tökéletes a kép, a műkritikus a következő szavakkal zárja a festmény bemutatását:

> Az a kép, amelyről beszélünk, a legszebb a Robert által kiállított festmények közül. A levegő sűrű; a fény telítve van a hűs helyek párájával és azokkal a levegőrészecskékkel, amelyek a félhomályban szinte kitapinthatók. Meg aztán a kép oly gyengéd, oly lágy, oly biztos ecsetvonásokkal készült. Minden erőfeszítés nélkül kelt csodálatos hatást. Eszünkbe sem jut a művészet. Csak csodáljuk, ugyanazzal a csodálattal, amellyel a természetet szoktuk nézni.[81]

A Robert festményeiről szóló szövegrészletekben gyakran hangsúlyosabbak Diderot kritikai megjegyzései, mint a képek méltatása. A *La Cascade tombant entre deux terrasses, au milieu d'une colonnade* [A két terasz között, az oszlopcsarnok közepén lezúduló vízesés] című mű esetében Diderot csupán a kép hiányosságait láttatja velünk: „Ihlet, találékonyság, hatás nélküli, rideg mű"[82] Ezt követően a kritikus bemutatja a művésznek (és az olvasónak) azt a képzeletbeli festményt, amelyben „sétáját" folytatja.

Számos további példát sorolhatnánk, amelyek azt a folyamatot szemléltetik, miként alakulnak át a Robert festményeiről megfogalmazott kritikai gondolatok a romok poétikájává, azonban a következőkben az alábbi kérdésre próbálunk választ találni: a romok poétikája megjelenhet-e anélkül, hogy a műkritikusnak kedvezőtlen véleménye lenne magáról a képről vagy annak egyes elemeiről?

A vizsgált *Szalon*ban nem sok olyan példát találtunk, amely megfelelne ennek a követelménynek, csupán az *Itáliai konyha* [Cuisine italienne] című művet említhetjük. A festmény bemutatását Diderot annak részletezésével vezeti be, hogy bizonyos festők számára az utazás kiemelt fontosságú. Ezt követően azonnal „belép" a képbe, és olvasóit is erre biztatja:

> Lépjünk be ebbe a konyhába; de először is engedjük felmenni vagy lemenni azt a szolgálót, aki hátat fordít nekünk, és azt a gyerkőcöt is engedjük el, aki üggyel-bajjal követi őt […]. Az ajtótól pár lépésre állva látom, hogy ez a hely négyszögletes, és eltávolították a bal oldali falát, így a belsejét is láthatjuk. E fal maradványait követve haladok előre. A bejárat felől, ahonnan lejutottunk ide, halvány napfény világít meg valamely szomszédos helyiséget.[83]

A bekezdést követően az „én" [*je*] és a „mi" [*nous*] személyes névmások eltűnnek a szövegből, és helyüket az „*on*" névmás veszi át, mintha a kritikus kilépett volna a képből, és a

---

[81] DIDEROT: *Salon de 1767*, 340. Az idézet saját fordításunkban megtalálható: SZABOLCS: „A romok festői Diderot Szalon-kritikáiban".

[82] „Morceau froid, sans verve, sans invention, sans effet" Uo., 345.

[83] „Entrons dans cette cuisine; mais laissons d'abord monter ou descendre cette servante qui nous tourne le dos, et faisons place à ce bambin qui la suit avec peine [...]. Du pas de cette porte, je vois que cet endroit est carré et que pour en montrer l'intérieur, on a abattu le mur de la gauche. Je marche sur les débris de ce mur et j'avance. Il vient de l'entrée par laquelle nous sommes descendus, un jour faible qui éclaire quelque pièce adjacente". DIDEROT: *Salon de 1767*, 354.

továbbiakban távolabbról szemlélné a festményt. A személyes névmás megváltoztatása egyben azt is eredményezi, hogy a leírás személytelenebbé válik.[84]

E festményt Diderot elbűvölőnek (*charmant*) találja, de távolságtartása megmarad: az egyes- és többes szám első személyű személyes névmások csak néhány mondatban fordulnak elő, mikor a fényhatásokról beszél vagy a szolgálólány alakját említi, akit – Diderot szavaival élve – Robert azzal a természetességgel ábrázolt, ami Chardin kis méretű festményeinek alakjaira is jellemző.[85]

A hosszú elmélkedések közepette azonban olyan képleírásokat is találunk, amelyek csupán felsorolásból, tőmondatokból, néhány tömör megjegyzésből állnak. Ez utóbbiak lehetnek pozitívak – többek között a fényhatásokkal kapcsolatban[86] – vagy negatívak – ilyen például Diderot-nak a nem megfelelően kidolgozott alakokról szóló véleménye. Az egyik legrövidebb képleírása *La Cour du palais romain, qu'on inonde dans les grandes chaleurs, pour donner de la fraîcheur aux galeries qui l'environnent* [A római palota udvara, amelyet vízzel árasztanak el a hőség miatt, hogy frissességet nyújtson a környező árkádsornak] című festményről készült. Diderot ezt az alkotást „nagyon szépnek és nagy hatásúnak"[87] találja, de kritikáját óvatosan fogalmazza meg:

> Ha megengedhetek magamnak egy megjegyzést, a bal oldali boltozat belső részének előtere nekem egy kicsit túl sötétnek, túl feketének tűnik; szükségesnek érezném, hogy az udvart borító vízről visszatükröződő fény némi gyenge sugarát is lássam. De ahogyan kezünket reszketve helyezzük a szent vázákra, úgy kockáztatom meg ezt a kritikát.[88]

Ez a visszafogott hangvétel meglehetősen különbözik más képleírásokétól, ami arra enged következtetni, hogy ez a festmény nem ragadja magával a kritikust. Hasonló leírást olvashatunk az *Intérieur d'une galerie ruinée* [Lerombolt galéria belseje] című mű esetében is, ahol Diderot nem fogalmaz meg kritikát, csupán a figyelemre méltó fényhatásokat emeli ki.[89] Annak ellenére, hogy befejezett alkotásokról van szó, a leírások gyakran vázlatosak, bár Diderot csupán Robert vázlatainak tárgyalásakor jelenti ki, hogy „[í]me, barátom, képek vázlatai és leírások vázlatai".[90]

---

[84] VOGEL: *I. m.*, 17-18.
[85] DIDEROT: *Salon de 1767*, 356.
[86] Uo., 341.
[87] Uo., 347.
[88] „Si j'osais hasarder une observation, je dirais que la partie intérieure des voûtes à gauche, sur le devant m'a paru seulement un peu trop obscure, trop noire; j'y aurais désiré quelque faible lueur d'une lumière réfléchie par les eaux qui couvrent la cour. Mais c'est comme on porte sa main sur les vases sacrés que j'aventure cette critique, en tremblant." Uo., 347.
[89] Uo., 341.
[90] „Voici, mon ami, des esquisses de tableaux, et des esquisses de descriptions." Uo., 359.

III. 3. 2. „Leírások vázlatai”

Aligha lehet véletlen, hogy Diderot *1767-es Szalon*jában külön részt szentel Hubert Robert vázlatainak. A vázlat fogalomkörébe több kifejezést is sorolhatunk: a „zseni” és a „tűz” mellett a képzelet jut kiemelt szerephez, a romfestmények vázlatai ugyanis kétszeresen mozgatják meg a szemlélő képzelőerejét, mivel a néző már nem csupán a romokat egészítheti gondolatban ki teljes építményekké, hanem a vázlat alapján elkészítendő festményt is elképzelheti. Ez esetben a „töredezettség” (*le fragmentaire*) összefonódik a „befejezetlenséggel” (*l'inachevé*), hiszen – a fordított romokhoz hasonlóan – a szemlélőnek ekkor is lehetősége van rá, hogy még életében lássa a kész festményt.

Diderot a vázlatot nem tekinti önálló műfajnak, hanem inkább olyan alkotásként gondol rá, amely meghagyja a művész képzeletének szabadságát, miközben elősegíti tehetségének fejlesztését. Az *Enciklopédia* számára írt „Vázlat” szócikkében Watelet kiemeli a vázlat befejezetlen voltát, és úgy definiálja ezt a fogalmat, mint valamely gyors munkát vagy próbálkozást, amely lehetőséget nyújt alkotójának annak megítélésére, hogy érdemes-e megvalósítani tervét.[91] A szócikkben a kulcsszó a gyorsaság mellett a „tűz”, hiszen a művésznek meglehetősen gyorsan kell papírra vetnie vázlatát, még azelőtt, hogy kihunyna „belső tüze”. Watelet alapján a vázlat a festő eszébe ötlő első gondolatának a leképezése, ily módon „lelkük mozdulatának lenyomatát” ismerhetjük meg a vázlatos alkotásból.[92] Érdemes megjegyeznünk, hogy a „vázlat” definíciójának meghatározásakor a szerző ugyanazokra a fogalmakra helyezi a hangsúlyt, mint a „zseni” szócikk írója, Saint-Lambert, aki a következőképpen foglalja össze a zseni jellemvonásait: „A szellem szétáradása, képzelőerő és a lélek aktivitása – íme a zseni.”[93] Diderot *Értekezés a festőművészetről* című művének „Kis gondolataim a színről” című fejezetében szintén olvashatunk a zseni tulajdonságairól:

> Barátom, menj egy festő műhelyébe; nézd miként dolgozik. Ha azt látod, hogy szépen, szimmetrikusan rendezi el színeit és félszíneit köröskörül a palettájára, vagy ha negyedórányi munka után ez az egész rend föl nem bomlott, mondd ki bátran, hogy ez a művész hideg és hogy nem fog semmit se csinálni, a mi [*sic!*] érne valamit. […] Nem így tesz a lángész.
>
> A kinek érzéke van a szín iránt, az szemét a vászonra szögzi; szája félig nyitva áll; liheg; palettája olyan mint a káosz. E káoszba mártja ecsetét; ebből csalja ki a teremtés művét, […]. Fölkel, távozik, egy pillantást vet művére; újra leül; és majd látod keletkezni a húst, a posztót, […]; látod a sárga, érett körtét lehullani a fáról és a zöld szőlőszemet a tőkén.[94]

---

[91] WATELET, Claude-Henri: „Esquisse”, in *Encyclopédie*, 5. kötet, 981.
[92] Uo.
[93] „L'étendue de l'esprit, la force de l'imagination et l'activité de l'âme, voilà le génie.” SAINT-LAMBERT, Jean-François de: „Génie”, in *Encyclopédie*, 7. kötet, 582.
[94] DIDEROT: *Értekezés a festőművészetről*, 143-144.

A zsenit a műkritikus szerint már a magatartása megkülönbözteti más művészektől, káosz és ihletettség, „belső tűz” jellemzi, amelyekkel képes alkotását életre kelteni. Diderot műveiben a tűz fogalma több jelentésben is előfordul: a vázlatok esetében teremtő erőről beszélhetünk, míg a romoknál pusztító erőként jelenik meg, mivel azok gyakran tűzvésznek áldozatul esett építmények. *1767-es Szalon*jában Diderot kijelenti, hogy Robert „ízléssel, szellemességgel és hévvel másol”[95], tehát rendelkezik a zsenikre jellemző „belső tűzzel”. Emellett – miként az előzőekben is láthattuk – művei a kritikus képzeletéhez szólnak, amely a *Szalonok*ban már nem pusztán passzív képességként van jelen. Diderot a következő szavakkal vezeti be *1765-ös Szalon*jában a zsánerfestő Greuze egyik vázlatát:

> A vázlatokon általában megvan a festményből hiányzó tűz, a művészi hevület, a vegytiszta ihlet, amelyet nem mérgez meg a gondolkodás mesterkéltsége; a festő lelke nyilvánul meg benne, amely szabadon árad szét a vásznon. A költő tolla, az ügyes rajzoló ceruzája akadálytalanul fut és hancúrozik. A villámgyors gondolat mindent csupán egyetlen vonással jellemez. Tehát minél homályosabb a művészetek kifejezésmódja, annál féktelenebbül szárnyalhat a képzelet.[96]

A vázlatokkal kapcsolatban Diderot nem csupán a kivitelezés gyorsaságát és a művész belső tüzét emeli ki, hanem a szemlélő fontosságát is hangsúlyozza, akinek szintén aktív szerepet tulajdonít a mű megszületésében, hiszen – teremtő képzelete segítségével – a néző képes a befejezetlen alkotást saját ízlése szerinti befejezett művé átalakítani. Ezek után joggal feltételezhető, hogy a vázlatok – spontaneitásuk által – segítik a műkritikust abban, hogy „belépjen” ezekbe a művekbe, amelyek sokkal közvetlenebbül szólnak a szemlélő képzeletéhez, mint a befejezett festmények. Az *1767-es Szalon*ban Diderot Hubert Robert vázlataival kapcsolatosan folytatja tovább ez irányú elmélkedését:

> Miért tetszik jobban egy szép vázlat, mint egy szép kép? Mert több élet és kevesebb forma van rajta. Amint formákat viszünk bele, az élet eltűnik. […] Miért készít csodálatos vázlatot egy festőtanonc, aki még egy középszerű kép elkészítésére is képtelen? Azért, mert a vázlat a hév és a zsenialitás műve, a kép pedig a munka, a türelem, hosszadalmas tanulmányok és a művészet gyakorlása során megszerzett tapasztalatának műve.[97]

Diderot *1767-es Szalon*jában Robert vázlatainak hatására újra felbukkannak azok az elemek, amelyeket korábban Greuze alkotásaival kapcsolatban említettünk, a romfestő vázlatai azonban mégsem ösztönzik a kritikust az idő múlékonyságáról való hosszadalmas

---

[95] Robert „copie avec goût, verve et chaleur” DIDEROT: *Salon de 1767*, 369.

[96] „Les esquisses ont communément un feu que le tableau n’a pas; c’est le moment de la chaleur de l’artiste, la verve pure, sans aucun mélange de l’apprêt que la réflexion met à tout, c’est l’âme du peintre qui se répand librement sur la toile. La plume du poète, le crayon du dessinateur habile ont l’air de courir et de se jouer. La pensée rapide caractérise d’un trait. Or plus l’expression des arts est vague, plus l’imagination est à l’aise.” DIDEROT: *Salon de 1765*, 193.

[97] „Pourquoi une belle esquisse nous plaît-elle plus qu’un beau tableau? C’est qu’il y a plus de vie et moins de formes. À mesure qu’on introduit les formes, la vie disparaît. [...] Pourquoi un jeune élève incapable même de faire un tableau médiocre fait-il une esquisse merveilleuse? c’est que l’esquisse est l’ouvrage de la chaleur et du génie, et le tableau l’ouvrage du travail, de la patience, des longues études et d’une expérience consommée de l’art.” DIDEROT: *Salon de 1767*, 358.

elmélkedésekre. A Robert vázlatait bemutató leírások elemeire bontják a festményt, objektív képet nyújtanak az olvasónak az alkotásról,[98] és nem ragadják magukkal úgy, mint a festményeiről szóló kritikák. Diderot csupán egyetlen vázlat bemutatásakor említi, hogy belefeledkezett az alkotásba: „Ez a művészet leghatásosabb mágiája. Már nem a tárlaton vagy a festő műhelyében vagyunk, hanem egy templomban, egy boltozat alatt; ahol nyugalom, szívhez szóló csend, kellemes hűvösség uralkodik.[99]

Miután áttekintettük a kritikus Robert festményeiről és vázlatairól készített leírásait, ismét felmerülhet a kérdés: Diderot miért nem tud „belépni" bizonyos képekbe? Chardin csendéleteiről írt kritikái segíthetnek megválaszolni ezt a kérdést: a kritikus gyakran azért mond le Chardin vásznainak bemutatásáról, mert tudatában van annak, hogy eleve kudarcra van ítélve az a kísérlete, hogy a festménynek megfelelő módon mutassa be az alkotást. Képtelen arra, hogy megfelelően fejezze ki önmagát: folyton abba az akadályba ütközik, hogy nem tudja a képet szöveggé alakítani, ezért inkább a hallgatást választja.[100] Ez a magyarázat Robert néhány, fent említett műve esetében is érvényes lehet, valamint Diderot maga is bevallja, hogy műve írása közben több akadályba ütközött. Az egyik a következőképpen foglalható össze: minden ember csak önmagán keresztül képes szemlélni a világot. A művész tehát nem a természetet utánozza, hanem azt a természetről alkotott képet, amely a lelkében él abban a pillanatban, mikor művét létrehozza.[101]

> Úgy gondolom, a szem és a képzelet közel ugyanahhoz a területhez tartozik, vagy talán épp ellenkezőleg, a képzelet területe fordítottan aránylik a szem területéhez. Akárhogyan is legyen, lehetetlen, hogy a távollátó és a rövidlátó, akik oly különbözőképpen látják a természetet, ugyanolyan módon látnak a fejükben. A próféta és távollátó költők hajlamosak a legyet elefántnak látni; a rövidlátó filozófusok pedig légynek az elefántot. A költészet és a filozófia a távcső két vége.[102]

Amint Diderot érzékletesen megfogalmazza, a költő és a filozófus különböző módon érzékeli a világot és megfigyelésük tárgyát, ami szükségszerűen ítéleteik viszonylagosságához vezet.

---

[98] PAVY-GUILBERT: *I. m.*, 260.

[99] „C'est la plus forte magie de l'art. Ce n'est plus au Salon ou dans un atelier qu'on est, c'est dans une église, sous une voûte; il règne là un calme, un silence qui touche, une fraîcheur délicieuse." DIDEROT: *Salon de 1767*, 364.

[100] KOVÁCS Katalin: „Le langage du silence: la peinture de Chardin dans les écrits sur l'art français du XVIIIe siècle", *Loxias* 33 *'Qu'il parle maintenant ou se taise à jamais...' Les effets du silence dans le processus de création* 2 (Mise en art du silence) feltöltve: 2011. június 15-én, URL: http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6743, megtekintve: 2020. április 20-án.

[101] PAVY-GUILBERT: *I. m.*, 263.

[102] „Je crois que l'œil et l'imagination ont à peu près le même champ, ou peut-être au contraire que le champ de l'imagination est en raison inverse du champ de l'œil. Quoi qu'il en soit, il est impossible que le presbyte et le myope qui voient si diversement en nature voient de la même manière dans leurs têtes. Les poètes, prophètes et presbytes sont sujets à voir les mouches comme des éléphants ; les philosophes myopes à réduire les éléphants à des mouches. La poésie et la philosophie sont les deux bouts de la lunette." DIDEROT*: Salon de 1767*, 343-344.

Másodsorban Diderot maga is elismeri, hogy *1763-as Szalon*jában meghatározott célja kudarcra van ítélve, hiszen lehetetlen megvalósítani azt az írásmódot, amely tökéletesen illeszkedik a bemutatott műalkotáshoz. A műkritikus tudatában van annak, hogy saját nézőpontja szintén befolyásolja az olvasók látásmódját, miként azt kifejti a *Kicsi, nagyon kicsi rom* [Petite, très petite ruine] című festménnyel kapcsolatosan: „Nagyon jó kis kép; de mintapéldája annak a nehézségnek, amelyet a kép leírása és a leírás megértése jelent. Minél jobban részletezzük, a másoknak bemutatott kép annál inkább különbözik attól, ami a vásznon van."[103]

Diderot a vázlatok esetében is rádöbben arra, amit már az első vázlat bemutatásakor megfogalmaz, hogy kísérlete, mely szerint a vázlatos műveket vázlatos írásmóddal kívánja bemutatni, ugyancsak nem valósulhat meg tökéletesen:

> Íme egy meglehetősen egyszerű leírás, s egy szintén egyszerű alkotás, amelyről nagyon nehéz helyes képet alkotni anélkül, hogy láttuk volna. Minden fáradozásom ellenére, hogy semmit ne mondjak, s rövid és homályos legyek; annak alapján, amit mondtam, húsz művész húsz képet készíthetne, amelyeken megtalálhatnánk az általam említett tárgyakat, nagyjából az általam megjelölt helyeken, s ezek mégsem fognak hasonlítani sem egymásra, sem Robert vázlatára.[104]

A műalkotás alapvetően az alkotó személyiségétől, temperamentumától, alkotói stílusától függ, a műbírálatok esetében az objektív látásmód lehetőségét tehát el kell vetnünk.[105] Diderot bevallja, hogy módszerének vannak korlátai, s végső soron ez a felismerés vezeti el egy újfajta poétikai nyelvezet létrehozásához és ahhoz, hogy a műkritika módszerének és nyelvezetének megteremtőjévé váljon.

---

[103] „Très bon petit tableau; mais exemple de la difficulté de décrire et d'entendre une description. Plus on détaille, plus l'image qu'on présente à l'esprit des autres diffère de celle qui est sur la toile." Uo., 343.

[104] „Voilà une description fort simple, une composition qui ne l'est pas moins et dont il est toutefois très difficile de se faire une juste idée, sans l'avoir vue. Malgré l'attention de ne rien prononcer, d'être court, et vague ; d'après ce que j'ai dit, vingt artistes feraient vingt tableaux où l'on trouverait les objets que j'ai indiqués, et à peu près aux places que je leur ai marquées, sans se ressembler entre eux ni à l'esquisse de Robert" Uo., 361.

[105] WÖLFFLIN, Heinrich: *Művészettörténeti alapfogalmak. A stílus fejlődésének problémája az újkori művészetben*, ford. Mándy Stefánia, Budapest, Magyar Könyvklub, 2001, 27.

III. 4. „Oh e szép, e fenséges romok!”[106]

Diderot *Szalonjai*ban szervesen összekapcsolódik az írásmód, a nyelvezet és a fenséges kérdésköre, ami nem csupán Hubert Robert képeivel kapcsolatban figyelhető meg, hanem Joseph Vernet vagy Chardin műveiről megfogalmazott kritikákban is tetten érhető. A fenséges fogalma a 18. század során világiasodik el, ekkor helyeződik át a teológiaiból a világi szókincsbe.[107]

III. 4. 1. A fenséges fogalmának alakváltozásai

A diderot-i fenséges-fogalom előzményeként meg kell említenünk Winckelmann korábban már idézett meggyőződését, mely szerint a műalkotások szempontjából rendkívül fontos az autopszia, azaz az alkotás saját szemmel való befogadása. A német művészettörténész a műalkotások leírásakor kétfajta módszert alkalmaz, s ez a két módszer Diderot-nál is megfigyelhető. Winckelmann egyrészt a művész által alkalmazott technikát vizsgálja, azaz „körzővel és szintezővel” végez méréseket, másrészt az alkotást poétikus módon is bemutatja, amikor annyira belefeledkezik a látványba, hogy az eksztázis állapotába kerül és mintegy megnémul.[108] Többek között az Apolló-szobor is erős érzelmeket vált ki belőle: „Minden mást elfelejtek, ha a művészetnek ezt a csodálatos alkotását szemlélem, és fenséges tartást öltök magamra, hogy méltósággal tekintsek rá”[109] – írja Winckelmann a szoborról. Az alkotás befogadásakor a művészettörténész teljesen belefeledkezik a látványba, „fenséges tartást” ölt magára, így szemléli a szobor fenségességét.[110] A fenséges fogalma Winckelmann korában egyfelől a belső nagyságot jelzi, másfelől valamely kiváló mű láttán érzett elragadtatás kifejeződése. Winckelmann a „tökéletesen szép” megfelelőjeként használja ezt a kifejezést. Számára önmagában a forma is lehet fenséges, anélkül, hogy a műalkotás bármilyen célt közvetítene.[111]

---

[106] A fordítás megtalálható: BARTHA-KOVÁCS Katalin: „A burke-i fenséges fogalma a francia szenvedélyelméletek tükrében”, in Horkay-Hörcher F., Szilágyi M. (szerk.): *Edmund Burke esztétikája és az európai felvilágosodás*, Budapest, Ráció Kiadó, 2011, 16. (A továbbiakban: BARTHA-KOVÁCS: „A burke-i fenséges fogalma a francia szenvedélyelméletek tükrében”)

[107] PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique: *La poétique du sublime de la fin Lumières au romantisme: (Diderot, Schiller, Wordsworth, Shelley, Hugo, Michelet)*, Paris – Genève, Champion – Slatkine, 1997, 22. (A továbbiakban: PEYRACHE-LEBORGNE: *La poétique du sublime*)

[108] RADNÓTI: *Jöjj és láss!* 129.

[109] WINCKELMANN, Johann Joachim: *Művészeti írások*, Budapest, Magyar Helikon, 1978, 102-103.

[110] RADNÓTI: *I. m.*, 154-164.

[111] PEYRACHE-LEBORGNE: *La poétique du sublime,* 22; 125-126.

Winckelmann írása mellett más művészetelméleti munkákban is helyet kap a fenséges fogalma. Bár a 18. századi francia művészetelmélet Edmund Burke nyomán megkülönbözteti a fenséges és a szép fogalmát, *Szalonjai*ban Diderot nem konzekvensen használja ezeket a kifejezéseket: miként a fejezet alcíme is mutatja, a két fogalom számára felcserélhető. Eredetüket tekintve a szép a filozófia, a fenséges pedig a retorika és az irodalmi kritika fogalmi köréhez tartozik; a felvilágosodás korában az ír filozófus és politikai gondolkodó határozta meg e két fogalom egymáshoz való viszonyát.

De felmerülhet a kérdés: mit jelentett a fenséges fogalma a 18. századi gondolkodók számára? A fenséges nem tartozik a hagyományos értelemben vett esztétikai kategóriák közé, hanem egyrészt túlmutat rajtuk, másrészt meg is kérdőjelezi azokat.[112] A fenséges villámcsapásszerű hatásáról és arról, hogy a fenséges tárgya feltétel nélküli csodálatot vált ki, már pszeudo-Longinosz is írt értekezésében: „Mert a ’fenséges’ ereje nem rábeszélésben áll, hanem abban, hogy bámulást okoz; ’s nagyobb erővel bír, mint a’ rábeszélés ’s mint minden mesterségek, mellyekkel az emberek szivét meg lehet nyerni. […]”. Azonban míg az alkotás szépségét úgy láthatjuk meg, hogy alaposan megfigyeljük, „a fenséges villám sebességével” éri el a befogadót.[113] A fenséges kategóriájához mindazok a természeti vagy művészeti alkotások tartoznak, amelyeket vagy túl szépnek, vagy olyannyira elborzasztónak talál a szemlélő, hogy el kell fordítania róluk a tekintetét. A fenséges villámcsapásszerű élményét a nyugati festők gyakran a vihar képével szemléltetik, melyben a villám felvillanó fénye egy pillanatra láthatóvá teszi a táj körvonalait. A szemlélő a fenséges hatása alá kerül, elveszti a jól ismert támpontjait és megérzi a végtelen kísértését.

Pszeudo-Longinosz művét elsősorban Boileau fordítása nyomán ismerhetjük, ő azonban nemcsak lefordítja, hanem kritikai észrevételekkel is ellátja a művet. Boileau nevéhez fűződik a fenséges (*le sublime*) francia főnév megalkotása, korábban csupán melléknévi formában, retorikai fogalomként használták. A Boileau által közvetített fenséges-fogalom nem kategorizálható egyértelműen, nem köthető semmilyen műfajhoz, hanem csupán a hatása révén észlelhető.[114]

A már pszeudo-Longinosznál a fenségeshez kötődő két kulcsszó – a csodálat és a rettenet – a későbbi szövegekben is megtalálható. Dominique Bouhours *Les entretiens d’Ariste et d’Eugène* [Ariste és Eugène beszélgetései] című írásának az első fejezetében *(A*

---

[112] BARTHA-KOVÁCS: „Philosophie du sublime, poétique des ruines: la critique d’art de Diderot”, in *Entre érudition et création,* szerk. P. Hummel, Paris, Editions Philologicum, 2013, 82-83. (A továbbiakban: BARTHA-KOVÁCS: „Philosophie du sublime”)

[113] „Longinus a fenségesről”, görögből fordította, jegyzetekkel Kis János in *A Kisfaludy-Társaság Évlapjai,* 3. kötet, Buda, 1841-42, 240.

[114] BARTHA-KOVÁCS: *A csend alakzatai a festészetben,* 105-106.

tenger)[115] a szép és a fenséges fogalmát állítja szembe egymással. A beszélgetés során a két szereplő, Ariste és Eugène a tengert csodálják. A „szép”-hez a nyugodt tenger képe kapcsolódik: „Vajon nem szép-e ennek az elemnek a látványa, ha mélységes béke honol a habjain, és derűs fölötte az ég? És nem nyújt-e élvezetet, ha egy ilyen hatalmas és összefüggő vízfelületen végignézünk?” – véli Ariste. Eugène azonban a háborgó tengert kedveli:

> Számomra a haragvó tenger a legszebb: ilyenkor megduzzadnak a hullámai, háborog, félelmetesen zúg, s a szél és a hullámok között valósággal háború dúl. Ezek a hullámok, amelyek oly fékevesztetten csapódnak egymáshoz, ezek a víz- és tajtékhegyek, amelyek hirtelen felemelkednek és aláereszkednek, ez a zaj, ez a zűrzavar, ez a tombolás, mindez tudom-is-én-milyen gyönyörrel teli borzalmat kelt, és egyszerre nyújt rettenetes és tetszetős látványt.[116]

Bár Bouhours nem használja a „fenséges” kifejezést, a háborgó tenger metaforája egyértelműen erre utal. Bouhours-nál a patetikus fenséges összekapcsolódik a rettenetes fogalmával, valamint a klasszikus francia művészetelméleti diskurzus másik kulcsfogalmával: a „tudom-is-én-micsodá”-val.[117]

A csodálat vagy csodálkozás (*admiration*) ugyancsak a fenségeshez kötődő kulcsfogalom:[118] Charles Le Brun francia festő emeli ki ezt a fogalmat *Értekezés a szenvedélyekről* című művében, amely Descartes hatását mutatja. Az *Értekezés*ben a hat egyszerű érzelem közül a csodálat a legfontosabb és a legvisszafogottabb, amely hatására az arckifejezés alig változik meg, ugyanakkor a néző elnémul, mozdulatai mintegy megmerevednek: a csodálat hatása ahhoz hasonlít, mint amit a fenséges látványa vált ki a szemlélőből.[119]

Bouhours és Le Brun kortársa, a festő és művészetelméleti író Roger de Piles *Cours de peinture par principes* [Előadások a festészet elveiről] című írásában is feltűnik a fenséges fogalma. Piles ezt a kifejezést a lelkesültséggel (*enthousiasme*) hozza összefüggésbe: a fenséges ennek eredményeképpen jön létre.

---

[115] Dominique BOUHOURS (jezsuita pap) *Entretiens d’Ariste et d’Eugène* című művének (Sébastien Cramoisy, Paris, 1671.) első beszélgetése.

[116] BOUHOURS, Dominique: „*A tenger*. Az *Entretiens d’Ariste et d’Eugène* első beszélgetése”, ford. Bartha-Kovács Katalin, in *A tudom-is-én-micsoda fogalma. Források és tanulmányok*, szerk. Bartha-Kovács K., Szécsényi E., Budapest, L’Harmattan, 2010, 16.

[117] A tudom-is-én-micsoda és a fenséges kapcsolata Boileau-nál: „a fenséges ebben a tudom is én micsodában áll, mely elbűvöl és megörvendeztet, és amely nélkül a szépség sem bájos, sem szép nem volna.” Idézi MARIN, Louis: *A fenséges Poussin*, ford. Darida Veronika, Budapest, Kijárat, 2009, 169.

[118] A francia *admiration* kifejezés a magyarban két szóval is visszaadható: csodálat vagy csodálkozás.

[119] BARTHA-KOVÁCS: „A burke-i fenséges fogalma a francia szenvedélyelméletek tükrében”, 21.

> A lelkesültség úgy foglalja magában a fenségest, mint ahogyan egy fa törzse magában foglalja az ágait, amelyek minden irányban szertefutnak, vagy még inkább, a lelkesültség olyan nap, amelynek melege és hatása emelkedett gondolatokat szül, megérleli és abba az állapotba juttatja el őket, amelyet fenségesnek hívunk.[120]

A fenséges fogalmával (és Diderot *Szalon*jaival) kapcsolatosan az a kérdés is felvethető, hogy a valós tárgyak vagy azok reprezentációi váltják-e ki ezt az érzést. Hiszen azáltal, hogy valaminek a megjelenítését látjuk, érzelmileg távol kerülünk az ábrázolt tárgytól, aminek köszönhetően azon tárgyak szemlélésében is élvezetét lelheti a néző, amelyek a valóságban elborzasztanák vagy taszítanák. Ehhez kapcsolódóan meg kell említenünk Joseph Addison *A képzelőerő gyönyörei* című írását, amelyben a szerző megkülönbözteti a képzelet elsődleges és másodlagos gyönyöreit: az előbbit a tárgy valós képe váltja ki, az utóbbit olyan tárgyak ideái, amelyeket csupán emlékezetünkbe idézünk. Véleménye szerint egy nyílt síkság vagy tenger látképében az a „vad nagyszerűség" ragad meg bennünket, „amellyel a természet számos ehhez hasonlóan *rettentő* művében találkozunk. Képzelőerőnk szeret eltelni egy tárggyal, vagy valami olyan dolog után kapdosni, ami meghaladja a korlátait. Ezek a határtalan látványok *gyönyörteli döbbenet*et váltanak ki a lélekből, *kellemes dermedtség*et és *lenyűgözöttség*et érzünk a hatásuk alatt".[121] A tárgyak és tájak reprezentáció ugyanakkor már nem képesek ugyanezt a hatást kiváltani, azonban Addison azt is kijelenti, hogy „a természet alkotásait […] annak arányában találjuk még kellemesebbnek, minél jobban hasonlítanak a műalkotásokra"[122] – talán ebben kereshetjük a műromok népszerűségének okát is.

Addison kiemeli, hogy az építészeti alkotásokat tekintve „csupán a nagyság, a szokatlanság és a szépség nyújt élvezetet a képzelőerő számára".[123] A szép és a fenséges esztétikai kategóriáit már megkülönbözteti egymástól a szerző, azonban ő még nem állítja szembe egymással ezeket a kategóriákat, mint ahogyan később Burke művében látni fogjuk.[124]

Burke *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően* című műve Diderot olvasmányai között is szerepelt. Annak ellenére, hogy ő maga nem említi

---

[120] PILES, Roger de: *Cours de peinture par principes* [Előadások a festészet elveiről] (1708), Gallimard, Paris, 1989, 71. A fordítás megtalálható: BARTHA-KOVÁCS: „A burke-i fenséges fogalma a francia szenvedélyelméletek tükrében", 20.
[121] Saját kiemeléseink. ADDISON: *I. m.*, 1186-1188.
[122] Uo., 1192-1193.
[123] Uo., 1196.
[124] HORKAY HÖRCHER Ferenc: „A csiszoltság brit diskurzusának kezdetei – Shaftesbury és Addison", *Holmi*, XXIV. évf. 10. sz., 2012 október, 1293.

a *Filozófiai vizsgálódás*t *1767-es Szalon*jának forrásai között, kétségtelen, hogy – miként azt a következőkben látni fogjuk – a filozófus számos gondolatát átvette.[125]

Burke művében a fenséges leginkább a retteneteshez kapcsolódik és a hatása alatt álló szemlélő érzelmeinek intenzitásán van a hangsúly:

> Bármi, ami így vagy úgy felkelti a fájdalom és a veszély ideáját, vagyis bármi, ami valamiképpen rettenetes, vagy rettenetes dolgokkal kapcsolatos, vagy a rettenethez hasonlóan működik, a fenséges forrásául szolgál, vagyis létrehozza a legerősebb érzést, amelyre az elme képes lehet.[126]

A fentiek alapján nem csupán azon tárgyakat találjuk fenségesnek, amelyek ténylegesen veszélyt jelentenek, hanem azokat is, amelyekhez – metonimikus társítással vagy metaforikusan – a veszély képzete kapcsolódik.[127]

Immanuel Kant a *Megfigyelések a szép és a fenséges érzéséről* című prekritikai írásában szintén kiváltott hatásuk felől közelít a szép és a fenséges kategóriáihoz, és burke-i elemek is felfedezhetők gondolatmenetében. Értekezésének első szakaszában a szép és a fenséges jelenségeit veszi sorra, a fenségeshez a „borzadást" kapcsolja, míg a szép látványa „kellemes érzést" kelt a szemlélőben:

> A fenséges megindít, a szép elbájol. A fenséges érzését teljességgel átélő ember arckifejezése komoly, némelykor dermedt és meglepett. Ezzel szemben a szép érzését kísérő élénkséget a szemekben ragyogó jókedv, mosolygós vonások s gyakran hangos vidámság adják hírül.[128]

Kant művében a fenséges hatása szintén Burke leírására emlékeztet, a német filozófus ugyanakkor már kategorizálja a fenséges fajtáit, és megkülönbözteti egymástól a rémítő, a nemes és a pompás fenségest. Míg a rémítő fenségeshez a végtelenség, a „nagy mélység" és a „beláthatatlan jövő" képei kapcsolódnak, a nemes fenségeshez valamilyen csodálatot kiváltó látványt, a pompás fenségeshez pedig a római Szent Péter-bazilikát említi példaként Kant.[129]

Burke *Filozófiai vizsgálódásá*ban az érzelmek intenzitása az elsődleges, ami Diderot *1767-es Szalon*jában a Vernet-séta során köszön vissza,[130] és ezt a gondolatot veszi át később Mercier is *Mon bonnet de nuit* [Hálósapkám] című munkájában, melyben azt fejtegeti, hogy a fenségest a szörnyűséges és megrázó látványban kell keresni, más szóval katasztrófák

---

[125] MAY, Gita: „Diderot and Burke: A Study in Aesthetic Affinity", *Publications of the Modern Language Association of America*, 75/5, 1960, 527. Burke műve franciául 1765-ben jelent meg Desfrançois abbé fordításában.

[126] BURKE: *Filozófiai vizsgálódás*, 44.

[127] FOGARASI György: „A fenséges elméletei a XVIII. századi brit esztétikai gondolkodásban", in *Programok és tanulmányok*, i. m., 78.

[128] KANT, Immanuel: *Megfigyelések a szép és a fenséges érzéséről*, in Uő: *Prekritikai írások 1754-1781*, Budapest, Osiris / Gond-Cura Alapítvány, 2003, 288-289.

[129] Uo. 289-291. A szép és a fenséges összevetése *Az ítélőerő kritikájá*ban is szerephez jut, amelynek első francia fordítása 1846-ban jelent meg. Kant e művét már nem tárgyaljuk, mivel kívül esik a disszertációban kijelölt időintervallumon.

[130] Lásd: DELON, Michel: „Joseph Vernet et Diderot dans la tempête", *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 15. sz., 1993, 31-39; CHOUILLET: „La promenade Vernet".

kelthetik ezt az érzést.[131] Bernardin de Saint-Pierre is hasonló gondolatot fejez ki *Tanulmányok a természetről* című munkájának harmadik kötetében. A *XII. Tanulmány*ban kifejtett véleménye szerint minden ember a fenséges érzésének átélésére törekszik. Ennek érdekében egyesek műromokat emelnek, míg mások „abban lelik örömüket, hogy melankolikusan pihenjenek a tengerparton, főként viharban, vagy sziklák között lezúduló zuhatag közelében". Ennek okát abban látja Bernardin de Saint-Pierre, hogy „a nagy rombolások újfajta pittoreszk hatást nyújtanak, és a kíváncsiság […] a kegyetlenséggel karöltve vitte rá Nérót arra, hogy felgyújtsa Rómát, azért, hogy szemlélhesse a tűzvész látványát".[132] Elsősorban a tűzvész és a vihar képe váltja ki a fenséges érzését, amihez annak tudata is társul, hogy maga a szemlélő biztonságban van. A biztonság érzete Burke művében is hangsúlyos: ahhoz, hogy a fenségest ki tudja váltani, a szemlélőnek távol kell lennie a rettegést kiváltó tárgytól:[133]

> Amikor a veszély vagy a fájdalom túl közelről érint bennünket, semmiféle gyönyörérzetet nem képes kiváltani, egyszerűen csak rettenetes; bizonyos távolságból és bizonyos változással azonban már gyönyörködtethetnek, sőt gyönyörködtetnek is, ahogy ezt nap mint nap meg is tapasztaljuk.[134]

Bernardin de Saint-Pierre művében a *Plaisir de la ruine* [Romok látványa által kiváltott élvezet] című fejezetet a *Plaisir des tombeaux* [A síremlékek látványa által kiváltott élvezet] követi, amelyben a fenséges másik oldala mutatkozik meg:

> Minél egyszerűbbek [a sírok], annál energikusabbá teszik a melankólia érzését. Nagyobb a hatásuk, ha szegényesek, mintha gazdagok, ha ókoriak, mintha modernek, […] ha az erény attribútumai díszítik, mintha a hataloméi. […] Egy egyszerű sírgödör fölött gyakran több könny ömlött, mint a katedrálisok ravatalainál. A fájdalom itt válik fenségessé, felemelkedik a temetők

---

[131] „... a fenséges a szörnyű és megrázó látványban rejlik. A nagy katasztrófákat, sorscsapásokat, szerencsétlenségeket kíséri, amelyek sújtják és szétzúzzák az emberi fajt. A pestis borzalmai, a harcok dühe, a városok felégetése, földrengések közepette hinti el képeit, és felkínálja azokat a költők ecsetjének." [„... le sublime est dans les spectacles terribles et déchirants. Il accompagne les grands désastres, les calamités, les fléaux qui battent et écrasent l'espèce humaine. C'est parmi les horreurs de la peste, la rage des combats, l'incendie des villes, les tremblements de terre, qu'il étale ses images et qu'il s'offre au pinceau des poètes."] MERCIER, Louis-Sébastien: *Mon bonnet de nuit*, 2. kötet, Neuchâtel, Imprimerie de la Société typographique, 1784, 242.

[132] „[d'autres] se plaisent à se reposer mélancoliquement sur le bord de la mer, surtout dans les tempêtes, ou dans le voisinage d'une cascade au milieu des rochers. Les grandes destructions offrent des effets pittoresques nouveaux; et ce fut la curiosité […] jointe à la cruauté, qui porta Néron à mettre le feu à Rome, pour avoir le spectacle d'un incendie." BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, Jacques Henri: *Études de la nature,* 3. kötet, Paris, chez Pierre-François Didot le jeune, 1784, 84.

[133] Ez a gondolat már Joseph Addison művében is felbukkan: „Mikor ilyen rémisztő dolgokat látunk, nem kis örömmel tölt el bennünket annak tudata, hogy ezek ránk nézve nem jelentenek veszélyt. Egyszerre tudjuk őket szörnyűségesnek és ártalmatlannak; így aztán minél félelmetesebb hatást tesznek ránk, annál nagyobb örömet érzünk afölött, hogy a mi biztonságunkat nem fenyegetik. Egyszóval, éppen azzal a kiváncsisággal tekintünk a leírásokban megjelenő rettenetes dolgokra, mint egy kimúlt szörnyetegre." ADDISON: *I. m.*, 1202. A rettegés és a részvét Addisonnál is központi elemként van jelen. Addison művéről bővebben lásd: HORKAY HÖRCHER: „A csiszoltság brit diskurzusának kezdetei – Shaftesbury és Addison", *I. m.*, 1287-1299.

[134] BURKE: *Filozófiai vizsgálódás,* 45.

> öreg tiszafáival, szétterül a környező síkságokon és dombokon, egyesül a természet minden hatásával, a napfelkeltével, a szelek zúgásával, a naplementével és az éjszaka sötétjével.[135]

Bernardin de Saint-Pierre írásában tehát már egyfajta nyugodt fenséges is jelen van, amelyet valamely szeretett ember elvesztése miatti fájdalom vált ki.

Diderot műveiben, miként a későbbiekben látni fogjuk, a nyugodt és a patetikus fenséges egyaránt megtalálható, ugyanakkor Hubert Robert romfestményeiről szóló leírásait a nyugodt fenséges hatja át.

III. 4. 2. A fenséges az 1767-es Szalon*ban*

Burke hatását tükrözi az a Vernet-séta során megfogalmazott gondolat, mely szerint „[m]inden, ami csodálattal tölti el a lelket és rettenetet okoz, a fenségeshez visz közelebb”.[136] A viharos tenger látványa azonban csupán valós veszély érzékelése nélkül tekinthető fenségesnek; a művészi ábrázolás teszi lehetővé, hogy biztonságból szemléljük a valóságban szörnyű látványt.[137] Diderot ki is fejti, hogy „saját erkölcse van a művészeknek vagy a művészetnek, és ez az erkölcs lehet éppenséggel a fordítottja a bevett morálnak.” Csak az a pusztítás élhető meg fenségesként, amelynek nem vagyunk személyesen tanúi, hiszen „[a]z örömöt személyesen, a fájdalmat festményen szeretjük megélni”. [138]

A fentiek alapján elmondható, hogy nemcsak a rettenet, hanem a csodálat, csodálkozás is feltűnik mind Burke, mind Diderot művében. *Filozófiai vizsgálódás*ában Burke azonban nem a már korábban említett érzelmeket, hanem a döbbenetet emeli ki mint a fenséges által elsődlegesen kiváltott érzést:

> A természeti nagyság és fenség által keltett szenvedély, mikor a kiváltó okok a legerőteljesebben hatnak, a döbbenet; a döbbenet pedig az az állapota az elmének, amelyben bizonyos fokú elborzadás kíséretében minden mozgása felfüggesztődik. […] A döbbenet, mint mondottam, a fenséges legmagasabb fokú hatása; az alacsonyabb hatások a csodálat, a hódolat és a tisztelet.[139]

---

[135] „Plus [les tombeaux] sont simples, plus ils donnent d’énergie au sentiment de la mélancolie. Ils font plus d’effet pauvres que riches, antiques que modernes, […] avec les attributs de la vertu qu’avec ceux de la puissance. […] Une simple fosse y a fait souvent verser plus de larmes que les catafalques des cathédrales. C’est là que la douleur prend de la sublimité; elle s’élève avec les vieux ifs des cimetières; elle s’étend avec les plaines et les collines d’alentour; elle s’allie avec tous les effets de la nature, le lever de l’aurore, les murmures des vents, le coucher du soleil et les ténèbres de la nuit.” Uo. 95-96.

[136] DIDEROT: *Salon de 1767*, 233-234, A fordítás megtalálható: BARTHA-KOVÁCS: „A burke-i fenséges fogalma a francia szenvedélyelméletek tükrében”, 23.

[137] PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique: „Sublime, sublimation et narcissisme chez Diderot”, *Recherches sur Diderot et sur l’Encyclopédie*, 13. sz., 1992, 38. (A továbbiakban: PEYRACHE-LEBORGNE: „Sublime, sublimation et narcissisme chez Diderot”)

[138] „[Il y a] une morale propre aux artistes, ou à l'art, et cette morale pourrait bien être au rebours de la morale usuelle”. „Nous aimons le plaisir en personne et la douleur en peinture.” DIDEROT: *Salon de 1767*, 206; 200.

[139] BURKE: *I. m.*, 67.

A döbbenet hatása alatt a szemlélő minden mozdulata „felfüggesztődik” – e gondolat szintén jelen van Diderot *Szalon*jában, melyben a műkritikus saját testtartását írja le a fenséges hatása alatt: „Mozdulatlanul álltam, elkalandozó tekintetem egyik tárgyon sem állapodott meg, karom erőtlenül csüngött. A csodálkozástól tátva maradt a szám.”[140]

A fenséges hatására kiváltott érzelmek ismeretében a következőkben megvizsgáljuk, Hubert Robert romfestményei miként váltják ki a fenséges érzését Diderot-ban, és azt is bemutatjuk, a műkritikus hogyan közvetíti ezt az érzést olvasóinak.

A Vernet tengeri látképei által keltett patetikus fenséges mellett Hubert Robert képeit szemlélve a kritikust egyfajta nyugodtabb fenséges érzése fogja el,[141] amelyet nem a rettenet, hanem az emelkedettség és az elragadtatottság jellemez. A „nyugodt fenséges” előtérbe kerülése a fenséges képi reprezentációjában bekövetkező változásnak is köszönhető: a 18. század közepétől a festők előszeretettel ábrázolják azokat a témákat, amelyek az idő múlását, a régmúlt nagyság iránt érzett nosztalgiát és a melankólia érzését sugallják. Ilyen téma a rom is, amely mindezeket az érzelmeket képes kiváltani a szemlélőből.[142] A csodálkozás, csodálat mellett a csend is a nyugodt fenségeshez kapcsolható fogalom,[143] ugyanis „az élőlények mozdulatlansága, a hely magánya, mély csendje felfüggeszti az időt. Már nincs többé. Semmi nem méri. Az ember mintha örökkévalóvá válna.”[144] A Vernet-képpel kapcsolatban megfogalmazott gondolat: a magány és csend képe Diderot kritikáiban összefonódik a látvány fenségességével. A nyugodt fenséges érzését a festészetben éppúgy kiválthatja egy képalak csendes jelenléte, mint az „ember-nélküli csend”.[145] A fenséges hatása alatt a műkritikus szava is elakad, amit az egymást követő felkiáltások, kérdések, félbemaradt mondatok jeleznek. Ez az elnémulás összekapcsolódik a *Levél a süketnémákról* című műben kifejtett gondolattal, a gesztusok nyelvével, mivel gesztusokkal olyan érzelmi állapotok is kifejezhetők, amelyek szavakkal nem adhatók megfelelően vissza.[146]

Az *1767-es Szalon* Robert alkotásaival foglalkozó részében az eddig említett kulcsfogalmak a fenséges fogalma köré csoportosulnak: Diderot mindvégig azzal érvel, hogy

---

[140] DIDEROT: *Salon de 1767*, 183, a fordítás megtalálható: BARTHA-KOVÁCS: „A burke-i fenséges fogalma a francia szenvedélyelméletek tükrében”, 23.
[141] Vernet és Robert képeit Diderot is összeveti, Robert-t többször is arra biztatja, hogy tanuljon Vernet-től: „M. Robert. Ön ügyes ember. A maga műfajában kiválót nyújt, és fog is nyújtani. De tanulmányozza Vernet-t. Tanuljon tőle rajzolni, festni, érdekessé tenni alakjait” DIDEROT: *Salon de 1767,* 337, A fordítás megtalálható: WÉBER (szerk.): *I. m.*, 146-147, ford. Csanak Dóra.
[142] BARTHA-KOVÁCS: „Philosophie du sublime”, 85.
[143] BARTHA-KOVÁCS: „A burke-i fenséges fogalma a francia szenvedélyelméletek tükrében”, 23-24.
[144] „L’immobilité des êtres, la solitude du lieu, son silence profond suspend le temps. Il n’y en a plus. Rien ne le mesure. L’homme devient comme éternel”, DIDEROT: *Salon de 1767,* 183-183.
[145] Az „ember-nélküli csendre” példaként említhetjük Monsu Desiderio *Csend* című festményét.
[146] BARTHA-KOVÁCS: *A csend alakzatai a festészetben,* 110-112.

a romfestmény esetében különösen fontos a csend és a magány, amelyek lehetőséget biztosítanak az elmélkedésre. Azonban ahhoz, hogy ezek a fenséges hatását tudják kelteni, a megfelelő kivitelezés is fontos, ez kelti ugyanis életre a néző teremtő képzeletét: „eksztatikus elragadtatást" vált ki belőle, és időn és téren kívülre helyezi a szemlélőt.[147] Emellett a zseni is szükséges hozzá, hiszen ő képes művei által fenséges hatást kiváltani, amikor „képeire csupán a fenségest, a kellemest helyezi […]; életre kelti az anyagot, kiszínezi a gondolatot: lelkesedése hevében nincs uralma gondolatai természete és egymásutánisága felett"[148] – olvashatjuk az *Enciklopédia* „Zseni" szócikkében. Diderot elismeri, hogy Robert rendelkezik a zseni tulajdonságaival, elsősorban „belső tűzzel", hiszen „ízléssel, lendülettel és hévvel"[149] alkot, és művei a szemlélő képzeletéhez szólnak.

Hubert Robert romfestményeiről írt kritikáiban a fenséges mindkét formája feltűnik, ezek összefüggnek azzal, hogy a szemlélő képes-e belépni a képbe vagy sem: „Robert úr, gyakran csodálkozva állunk romjai bejáratánál: úgy ábrázolja őket, hogy vagy rémülettel távolodjunk el tőlük, vagy szívesen sétálgassunk köztük".[150] Míg Vernet tengeri látképei esetében a patetikus és a nyugodt fenséges egyaránt jelen volt, addig Robert műveiben nem egyesül ez a két fenséges-típus, de a műkritikus legalább az egyiket elvárná.[151] Vernet festményeinek leírásakor Diderot gond nélkül sétálgatott a művekben, hiszen azok minden esetben megállítják – és megindítják – a szemlélőt,[152] Robert képei viszont, ahogy az előzőekben említettük, nem mindig teszik ezt lehetővé. A kritikust sokszor a romfestő hétköznapi tevékenységeik közben ábrázolt alakjai akadályozzák meg abban, hogy el tudjon mélyedni a műben. Diderot a már korábban is elemzett *Grande Galerie éclairée du fond* című festmény bemutatását egymást követő felkiáltásokkal vezeti be, amelyekkel az elragadtatottságát fejezi ki. Csodálja a festő könnyed ecsetvezetését, a mű által kiváltott hatást, a romokat, amelyek saját elmúlásáról szóló elmélkedéshez vezetik gondolatait.

A csodálat, csodálkozás végigkíséri Robert képeinek elemzését, a *Grande Galerie éclairée du fond* című festmény előtt a táj szemlélése közben megáll az idő, és a kritikus saját létének végességéről kezd elmélkedni: „A gyönyörködő számára megáll az idő! Milyen

---

[147] PEYRACHE-LEBORGNE: „Sublime, sublimation et narcissisme chez Diderot", 33.
[148] „il ne se place dans ses tableaux que le sublime, l'agréable […]; il anime la matiere, il colore la pensée: dans la chaleur de l'enthousiasme, il ne dispose ni de la nature ni de la suite de ses idées." SAINT-LAMBERT: „Génie", in *Encyclopédie*, 7. kötet, 582.
[149] „Robert copie avec goût, verve et chaleur". DIDEROT: *Salon de 1767*, 369.
[150] „Mr Robert, souvent on reste en admiration à l'entrée de vos ruines; faites ou qu'on s'en éloigne avec effroi, ou qu'on s'y promène avec plaisir." Uo., 346.
[151] BARTHA-KOVÁCS: „Philosophie du sublime", 87.
[152] DIDEROT: *Salon de 1767*, 333.

keveset éltem! mily rövid volt az ifjúságom!"[153] Az elmúlás mint a fenségeshez is kötődő fogalom a képleírás végén ismét helyet kap, ezúttal azonban egyszerre jelenik meg a természet és az alkotó géniusz művészetének csodálata: a festmény „[e]rőfeszítés nélkül kelt csodálatos hatást. Nem gondolunk a művészetre. Csodáljuk, és ez ugyanaz a csodálat, mint amivel a természetnek adózunk".[154] Míg a műalkotásra való első rácsodálkozás önkéntelen, spontán reakció volt a kritikus részéről, a második alkalommal már a kivitelezést, a festő szakértelmét méltatja.[155] Később, a *Port de Rome* [Római kikötő] című festménnyel kapcsolatban szintén fontos szerephez jut a csodálat, azonban ez nem mindig jár együtt a képben tett képzeletbeli sétával, sőt, néha csupán azt fejezi ki, hogy ugyan a kivitelezés megfelelő, maga a festmény mégsem magával ragadó: „Ez az alkotás nagyon szép. Tele van nagysággal és magasztossággal. Csodáljuk, de egyáltalán nem hat meg minket. Nem késztet álmodásra."[156] Diderot kritikáiban a kidolgozás csodálata hozzájárul ahhoz, hogy egy mű a fenséges érzését sugallja a szemlélőnek, önmagában azonban kevés ennek az érzelemnek a kiváltásához.

A *Grande Galerie éclairée du fond* című festmény leírásában Diderot hosszú, elragadtatással teli bevezetőjét és saját elmúlásának gondolatát követi a mű tárgyilagos bemutatása, a festmény elemeinek száraz felsorolása, majd a kritikust ismét magával ragadja az alkotás, ezúttal azonban már az ő képzeletében született képről olvashatunk. Ám az elmélkedést megzavarják a tájképhez nem illő alakok, amelyek miatt Diderot nem tud belemerülni a festménybe: „túl sok rajta az alkalmatlankodó személy. Megállok. Megnézem. Megcsodálom és továbbmegyek".[157] De a műkritikus ahelyett, hogy valóban „továbbmenne", elképzeli, hogy milyennek szeretné látni az alkotást. Azt az élményt próbálja megfogalmazni, amit a képnek ébresztenie kellene a szemlélőben: „Nagyobb hatást tett volna rám egyetlen, a homályban bolyongó férfi, mellén összefont karokkal, lehajtott fejjel. Már maga a homály, az épület fensége, a csarnok nagysága, tágassága, a nyugalom, a tér tompa visszhangja megremegtetne."[158] Ez a borzongás (*frémissement*) Burke-nél a *delightful horror* [gyönyörteli borzalom] kifejezésben van jelen, és – ugyanúgy, mint a *Filozófiai vizsgálódás* szerzőjénél – Diderot-nál is a veszély érzetével kapcsolódik össze: „[h]a a romok környéke veszélyes, reszketek", a kritikus azonban annak is tudatában van, hogy ez a veszély valójában nem

[153] Uo., 337. A fordítás megtalálható: WÉBER (szerk.): *I. m.*, 146., ford. Csanak Dóra.
[154] „C'est un effet merveilleux produit sans effort. On ne songe pas à l'art. On admire, et c'est de l'admiration même que l'on accorde à la nature." DIDEROT: *Salon de 1767*, 340.
[155] BARTHA-KOVÁCS: „Philosophie du sublime", 88.
[156] „Ce morceau est très beau. Il est plein de grandeur et de majesté. On l'admire; mais on n'en est point ému. Il ne fait point rêver." DIDEROT: *Salon de 1767*, 348.
[157] Uo., 338. A fordítás megtalálható: BARTHA-KOVÁCS: *A csend alakzatai a festészetben*, 125.
[158] Uo. A fordítás megtalálható: WÉBER (szerk.): *I. m.*, 147., ford. Csanak Dóra.

fenyegető.[159] A „rettenet” (*horreur*) kifejezést egyetlenegy helyen: Hubert Robert egyik vázlatának bemutatásánál találtuk meg a romfestővel foglalkozó kritikákban, de ez a szövegrész kontextusában nem kapcsolódik a fenséges érzéséhez.[160] A rettenet tehát, olyan formában, mint Vernet esetében, nincs jelen a Robert műveivel foglalkozó részben, csupán a borzongás kötődik a fenségeshez.

Elragadtatottság, mágia, zseni, képzelet, csend, magány, csodálat, borzongás – a Robert romfestményei által közvetített fenségesnek ezek a központi fogalmai, viszont nem szabad elfeledkeznünk a fenségeshez szervesen kapcsolódó melankólia érzéséről sem. Ez az érzés magában foglalja a múlt felidézését, a csendes elmerengést, és egyértelműen kötődik a romok látványa által kiváltott fenségeshez. A romfestmények bemutatásakor Diderot az „édes melankólia”[161] kifejezést használja. A műkritikus úgy véli, hogy Robert képei intenzív érzelmeket képesek kelteni a szemlélőben: „Ezen alkotásoknak – legyenek jók vagy rosszak – az a hatásuk, hogy édes melankóliába ringatnak”.[162] Ez az „édes melankólia” szintén végigkíséri ezt a részt, a magányos elmélkedésre való vágyakozás visszatérő elem a leírásokban. Elragadtatottságot azonban Robert-nek csupán néhány festménye vált ki a műkritikusból, ezt rövid, szaggatott mondatok, felkiáltások, egymást követő rövid kérdések jelzik. A kritikus írásmódja egyértelműen tükrözi az adott festmény rá gyakorolt hatását, a Robert képeiről írt kritikák között gyakori a száraz leírás és felsorolás. A fenséges viszont legtöbbször nem villámcsapásszerűen jelentkezik, hanem hosszabb elmélkedés előzi meg vagy követi a szövegben. Miközben Diderot belemerül reflexióiba, képzeletében új kompozíció születik, ami immár megfelel a romfestmény általa felállított szempontjainak, s így válik szemében – áttételesen – a Robert által ábrázolt kép fenségessé.

A rom – mivel az elmúlásra, az élet hiábavalóságára emlékezteti a szemlélőt – a *vanitas*-festményekkel is rokonságot mutat. A romokról szóló munkákban gyakran megtalálható az idő gyors múlásáról, az emberi élet rövidségéről és az egykor nagynak tekintett birodalmak bukásáról való elmélkedés. Ezen képzettársítások azonban olyannyira gyakran vannak jelen képzőművészeti alkotásokon és irodalmi művekben, hogy már-már kliséknek tekinthetők.[163] Ezt sugallja a Flaubert 1913-ban megjelent *Dictionnaire des idées reçues* [Készen kapott gondolatok szótára] című művében olvasható Romok szócikk is:

---

[159] Uo., 339. A fordítás megtalálható: WÉBER (szerk.), *I. m.*, 148., ford. Csanak Dóra
[160] Uo., 360.
[161] Az „édes melankólia” képi megjelenítését egyebek között Joseph-Marie Vien *La douce mélancolie* (1756) című festményén láthatjuk.
[162] „L’effet de ces composition, bonnes ou mauvaises, c’est de vous laisser dans une douce mélancolie” DIDEROT: *Salon de 1767*, 335.
[163] BARTHA-KOVÁCS: *A csend alakzatai a festészetben*, 121-122.

„álmodozásra késztetnek és költészetet visznek a tájba."[164] Amint láthattuk, Diderot képes volt ezeken a kliséken felülemelkedni és többet nyújtani olvasóinak a klisék egyszerű felsorolásánál, ehhez még az az utópikus, sőt néha apokaliptikus vízió is hozzájárul, amelyet Robert romfestményei sugallnak a műkritikusnak.

A fenséges kérdését azonban – az esztétikai mellett – más szempontból is megközelíthetjük: történeti szempontból mikor válik a rom fenségessé? Bernardin de Saint-Pierre francia író és botanikus *Tanulmányok a természetről* című művében a romok által kiváltott érzelmekről is kifejti nézeteit. Úgy véli, ahhoz, hogy a rom látványa az öröm (*plaisir*) érzetét keltse bennünk, külön kell választanunk attól az erőszaktól, amely a pusztítást végezte, legyen az egy esemény, vagy maga a pusztító idő. A korábban említett szerzőkhöz hasonlóan Bernardin de Saint-Pierre a melankóliát, a pittoreszk hatást és a fenséges élményét kapcsolja a romok látványához, ugyanakkor a rettenetet is említi, amely összetartozik a fenséges és pittoreszk hatással.[165] Az író úgy véli, a romokat az idő múlásával egyre szebbnek látjuk, hiszen főként akkor érzékeljük azokat esztétikai élményként és akkor váltanak ki a nézőből melankolikus érzést, ha a századok során már a természet részévé váltak, azonban még mindig látszódik rajtuk az ember keze nyoma.[166] Bernardin de Saint-Pierre a „nemzeti romok" felé fordul, a romantika felé közeledve – egyben eltávolodva Diderot-tól, aki gyakran magát a romot szebbnek látja, mint az eredeti építményt, mivel egy lerombolt kastély pusztulása által elveszti ártó funkcióját[167] – a „romok poétikáját" az ókori római romok helyett a nemzeti múltra vonatkoztatja. Ez a gondolat továbbvezethet minket a romantika rom-esztétikájához. Mielőtt rátérnénk erre a témára, szükségesnek tartjuk annak bemutatását, hogy a forradalom milyen hatást gyakorolt a romok poétikájára és összességében a korabeli rom-képre.

---

[164] „Ruines: Font rêver et donnent de la poésie à un paysage." FLAUBERT, Gustave: *Dictionnaire des idées reçues,* in *Œuvres* II, Paris, 1952, 1020. A fordítás megtalálható: KOVÁCS Katalin: „A 'romok költészete'. Hubert Robert Diderot művészetkritikai írásainak tükrében", *Művészettörténeti értesítő*, 46. évf. 3-4. sz., 1997, 139.
[165] MORTIER: *I. m.*, 128-129. A fenséges és a rettenet összekapcsolása már Burke-nél megjelenik, lásd BURKE: *Filozófiai vizsgálódás*.
[166] Uo., 130-131.
[167] Uo., 131-132.

IV. AZ APOKALIPTIKUS ÉS UTÓPIKUS ROM

IV. 1. Az apokaliptikus rom képe Diderot műkritikáiban és Hubert Robert festményein

Az „apokalipszis” képe elválaszthatatlanul összefügg a Bibliában felvázolt utolsó idők eseményeivel, így e szó hallatán először az *Újszövetség* utolsó könyve, a *János jelenései*[1] juthat eszünkbe. Erre utal a Diderot és d’Alembert *Enciklopédiá*jában található „Apokalipszis” szócikk is, amelyben Edme-François Mallet abbé „fenséges és profetikus ideák láncolataként”[2] határozza meg a fogalmat.

IV. 1. 1. Apokaliptikus látvány az 1767-es Szalon*ban*

Az apokaliptikus rom képe Diderot-nál a romok poétikájának megfogalmazásakor tűnik fel, hiszen a műkritikus Hubert Robert romfestményei láttán kifejti, hogy e romok látványának hatására „képzeletünk még azokat az épületeket is romba dönti, amelyekben lakunk”, mintegy megelőlegezve a romfestő későbbi alkotásait. Képzeletében Diderot a korában még ép hétköznapi épületeket is lerombolja, egészen addig, míg azok a földdel válnak egyenlővé és a kritikust már csak a csönd veszi körül. Olyan képet vetít előre, ahol egyedül marad egy egész nemzetből, és az őt körülvevő világot szemléli. Amint majd látni fogjuk, ez a gondolat később Grainville *Az utolsó ember* című művének egyik alappillére lesz. A műkritikus e vízió hatására saját halandóságáról kezd elmélkedni, amelyet a természet állandóságával állít szembe. Diderot *1767-es Szalon*jában a rom nem csupán visszaemlékezéseket vált ki a kritikusból akár saját múltja, akár a nemzeti múlt okán, hanem azt is előrevetíti, ami a közelebbi vagy távolabbi jövőben fog történni, ami saját korához képest meg fog változni.

Hubert Robert művei magukkal ragadják a kritikus képzeletét, azonban a romfestményeken látható alakok gyakran visszazökkentik a valós világba, ugyanis – véleménye szerint – a romok által sugallt „világvége” hangulatot nem megfelelően tükrözik

---

[1] Több elnevezés is használatos: János apostolnak mennyei jelenésekről való könyve (Károli Biblia), Jelenések könyve (Simon Tamás János Újszövetség-fordítása), János jelenései (Káldi-Neovulgáta bibliafordítás).

[2] „L’enchaînement d’idées sublimes & prophétiques”. MALLET, Edme-François: „Apocalypse”, in *Encyclopédie*, 1. kötet, 527.

vissza Hubert Robert mindennapi tevékenységük közben ábrázolt képalakjai.[3] A műkritikus a *Ruine d'escalier* [Lépcsőrom] című vázlat kapcsán kifejti, milyennek képzeli a romfestményhez illő „ideális" emberalakokat: szívesebben látná rajtuk egy vándorló színtársulat már-már „alvilági örömeit", „zsiványtanyát", „olyan embert, aki éhes feleségének és gyermekeinek odaveti a bűnös úton szerzett kenyeret" vagy „az apjuk hamvai fölött síró gyermekeket".[4] Bibliai utalások tehát Diderot-nál is jelen vannak – ilyenek például az „alvilági" és az „Ótestamentum" kifejezések[5] –, ezek az apokaliptikus víziók elengedhetetlen elemei, nála azonban a szegénység, az éhínség és a halál képei a fő motívumok, amint azt az előző idézetekben is olvashattuk.

Az idő múlása által felidézett események, a „változandóság" (*vicissitude*) képei azonban nemcsak a világ végére, hanem – mivel az *Enciklopédia* alapján csupán a közintézmények és fontos épületek tekinthetők romoknak[6] – azoknak az épületeknek a leomlására is utalnak, melyeket pusztán fényűzésből vagy a hatalom reprezentálása céljából építettek.

> A változandóság erőteljes képe szintén fokozza a romok hatását. A föld hatalmasságainak – akik úgy hitték, az örökkévalóságnak építkeznek, és oly gyönyörű lakhelyet készíttettek maguknak, amelyeket bolond gondolataikban leszármazottaik folytonos sorának, neveik, címeik és gazdagságuk örököseinek szántak – munkájából, eszeveszett költekezéseiből, nagyszabású terveiből nem marad más, csak romok, amelyek menedékül szolgálnak az emberi faj legnincstelenebbjeinek, legszerencsétlenebbjeinek, ezek az épületek hasznosabbak romjaikban, mint hajdani tündöklésükben.[7]

Társadalmi és politikai szempontból ezeknek az épületeknek a lerombolása egy másik, jótékonyabb következménnyel is jár: a zsarnokság végét jelzi, amikor a szegények felszabadulnak az elnyomás alól és menedéket találnak a valaha az elnyomásuk szimbólumát jelentő épületek romjai között. A műkritikus szerint a romba dőlt paloták ezáltal új funkciót

---

[3] Festmények, melyek kapcsán Diderot kritizálja Robert emberalakjait (a Diderot *1767-es Szalon*jában szereplő francia címeket adjuk meg): *Un Grand Paysage dans le goût des campagnes d'Italie, Ruines d'un arc de triomphe et autres monuments, Grande Galerie éclairée du fond, Grand Escalier qui conduit à un ancien portique, La Cascade tombant entre deux terrasses, au milieu d'une colonnade. Une Vue de la Vignes-Madame, à Rome, Port de Rome, orné de différents monuments d'architecture antique et moderne*. Vázlatok, melyeknél Diderot megemlíti, hogy az alakok nem megfelelőek: *Ruine d'escalier, Partie d'un temple, Ruines, Esquisse coloriée d'après nature à Rome.* Az említett festmények közül néhány megtalálható az alábbi weboldalon: http://utpictura18.univ-montp3.fr/Diderot/SalonsTextes.php , megtekintve: 2020. április 3-án.

[4] DIDEROT: *Salon de 1767*, 362. „la joie infernale d'une troupe de bohémiens"; „le repaire de quelques voleurs"; „l'homme qui jette à sa femme et à ses enfants affamés, le pain qu'il s'est procuré par un forfait"; „des enfants qui viennent pleurer sur la cendre de leurs pères".

[5] Uo.

[6] DIDEROT: „Ruine", in *Encyclopédie,* 14. kötet, 433.

[7] „Une autre chose qui ajouterait encore à l'effet des ruines, c'est une forte image de la vicissitude. Eh bien, ces puissants de la terre qui croyaient bâtir pour l'éternité, qui se sont fait de si superbes demeures et qui les destinaient dans leurs folles pensées à une suite ininterrompue de descendants, héritiers de leurs noms, de leurs titres et de leur opulence, il ne reste de leurs travaux, de leurs énormes dépenses, de leurs grandes vues que des débris qui servent d'asile à la partie la plus indigente, la plus malheureuse de l'espèce humaine, plus utiles en ruines qu'ils ne le furent dans leur première splendeur". DIDEROT: *Salon de 1767*, 365.

töltenek be, s így jobban szolgálják a társadalom javát. A romok hasznosságának gondolata később, a francia forradalom alatt újra megjelenik.

A műkritikus többször is párhuzamot von a palota és a parasztkunyhó között,[8] azonban nem szembeállítja e két fajta építményt, hanem a *Port de Rome* [Római kikötő] című festmény bemutatása során átmenetet képzel el közöttük:

> Íme a legkönnyedebb és a legigazabb módon készült kép. Festői tárgyak zavarosság nélküli, végtelen változatossága; elbűvölő harmónia; a nagyság, a gazdagság és a szegénység fenséges keveréke; a kunyhóra jellemző egyszerű tárgyak egy palota romjai között! Jupiter temploma, Augustus lakhelye istállóvá, pajtává alakítva! A hely, ahol egykor nemzetek és királyok sorsáról döntöttek, […] mivé lett? most vidéki fogadó, tanya.[9]

Diderot összekapcsolja a szegénység és a gazdagság képét, a következőkben pedig a semmittevés és tétlenség képzetét is hozzáfűzi a rom fogalmi hálójához: „Be merem vallani Önnek, több valódi nagyság van egy törött fában, egy istállóban, egy aggastyánban, egy kunyhóban, mint egy palotában. A palota a zsarnokokra, a léhákra, a semmittevőkre, a rabszolgákra emlékeztet. A kunyhó egyszerű, igaz, elfoglalt és szabad emberekre”.[10] Míg a palotához a zsarnokság, a széthúzás, a pusztulás és a tétlenség fogalmait kapcsolja a műkritikus, addig a parasztkunyhóhoz az igazság és a szabadság képzetét társítja. Ahhoz azonban, hogy egy palota ugyanazokat a pozitív konnotációkat vonja maga után, mint egy parasztkunyhó, az szükséges, hogy romba dőljön, s ezáltal a hozzá kapcsolt negatív képzettársítások is eltűnnek.[11]

A kritikus szemében a lerombolt városokból származó műalkotások, amelyek ihletforrásként szolgáltak a festők számára – átvitt értelemben – a romfestmény értékét is emelik. E remekművek láttán a szemlélőben egyrészt tisztelet, másrészt sajnálat ébred a nép iránt, amely ilyen tökéletes műalkotásokat tudott létrehozni: azáltal, hogy megörökíti romfestményein ezeket a kiváló alkotásokat, a festő az egykori nemzetet is méltatja. A romfestő alkotásai azonban nem csupán tiszteletet ébresztenek a szemlélőben a hajdani nép

---

[8] Ez a párhuzam Diderot kritikáiban a vallásos tárgyú képek festője, Louis-Jacques Durameau művei kapcsán is megjelenik: „A palota zsarnokokra, kicsapongó életet élőkre, semmittevőkre, rabszolgákra emlékeztet. A parasztkunyhó az egyszerű, igaz, elfoglalt és szabad emberekre”. [Le palais me rappelle des tyrans, des dissolus, des fainéants, des esclaves. La chaumière des hommes simples, justes, occupés, et libres.] Uo., 446.

[9] „Voilà un tableau du faire le plus facile et le plus vrai. C’est une variété infinie d’objets, pittoresques sans confusion; c’est une harmonie qui enchante; c’est un mélange sublime de grandeur, d’opulence et de pauvreté; les objets agrestes de la chaumière entre les débris d’un palais! Le temple de Jupiter, la demeure d’Auguste transformée en écurie, en grenier à foin! L’endroit où l’on décidait du sort des nations et des rois; [...] qu’est-ce à présent? une auberge de campagne; une ferme”. Uo., 351.

[10] „J’ose vous l’avouer, il y a plus de grandeur réelle dans un arbre brisé, une étable, un vieillard, une chaumière que dans un palais. Le palais me rappelle des tyrans, des dissolus, des fainéants, des esclaves. La chaumière des hommes simples, justes, occupés, et libres”. Uo., 446.

[11] WEINSHENKER, Anne Betty: „Diderot’s Use of the Ruin-Image”, *Diderot Studies*, 16. kötet, Genève, Droz, 1973, 325.

iránt, hanem képzeletbeli időutazásra is késztetik a nézőt.[12] Diderot felismeri, hogy a romok a múltat a jelennel, sőt, a jövővel is összekötik – ezzel kapcsolatban elég felidéznünk, miként vezette be a kritikus a romok poétikájának fogalmát. A romot szemlélő számára a hagyományos értelemben vett tér- és időfelfogás érvényét veszti: a rom ugyanis összekapcsolja a múltat és a jövőt, ezáltal mintegy térben kiterjeszti az időt.[13] A romoknak ezt a sajátosságát használja ki festményein Robert, és ugyancsak ezt fogja kihasználni Mercier is, mikor Versailles romjairól ír.

IV. 1. 2. Valós és elképzelt romok – a forradalom dokumentumai?

A forradalom lehetővé tette a Diderot által kedvelt romfestő számára, hogy ne csupán antik, hanem kortárs romokat is ábrázoljon. Hubert Robert az elsők között örökítette meg a Bastille erődjének ostromát *La Bastille, dans les premiers jours de sa démolition* [A Bastille, lerombolásának első napjaiban] című festményén. A Bastille 1789. július 14-i elfoglalását követően egy vállalkozó hét hónap alatt elbontatta az erődöt. Ma az emléktáblákon kívül már csak a térburkolat mintázata, a Place de la Bastille-on található, a hajdani erődről elnevezett operaház, valamint az 5-ös metró megállójában megtekinthető sáncárok külső falának maradványai emlékeztetnek az egykori börtönre. A rombolásról korabeli festmények készültek, Hubert Robert mellett Jean-Pierre-Louis-Laurent Houël[14] és Jean-Baptiste Lallemand[15] is megfestette. Robert nem sokkal az események után a helyszínre sietett, hogy megörökítse a romokat – bár ő maga valószínűleg nem volt tudatában annak, hogy a július 14-i események egy korszak végét jelentik, az viszont számára is nyilvánvaló volt, hogy a despotikus uralom egyik szimbólumát rombolták le. A következő évtől kezdve, mikor már megünnepelték ezt a napot a Bastille romjai fölött, az öröm és a szabadság érzése mellett csak egy cseppnyi melankólia emlékeztetett a despotizmus áldozataira, a Bastille pedig innentől fogva végérvényesen a zsarnokság szimbólumává vált.

---

[12] DIDEROT: *Salon de 1767*, 365-366.

[13] CAMMAGRE, Geneviève: „Ruines et retraite de Diderot à Volney", *Dix-huitième siècle*, 1. kötet, 48. sz., Paris, La Découverte, 2016, 185.

[14] HOUËL, Jean-Pierre-Louis-Laurent: *A Bastille bevétele*, 1789. Bibliothèque nationale de France, URL: http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=btv1b103025148&M=notice, megtekintve: 2020. április 5-én.

[15] LALLEMAND, Jean-Baptiste: *A Bastille kormányzójának letartóztatása 1789 július 14-én*, Vizille, Musée de la Révolution française, URL: https://www.histoire-image.org/etudes/arrestation-gouverneur-bastille-14-juillet-1789, megtekintve: 2020. április 5-én.

3. kép. Felirat: *„Bal, illumination champêtre sur les ruines de la Bastille, les 18, 19 et 20 juillet 1790. Ce spectacle original et pittoresque offroit tout à la fois la joie la plus pure, quoi que mêlée d'une teinte de mélancolie. À la décente dans les fossés, on découvroit des restes de cachots, asile des victimes du despotisme."* [Bál, szabadtéri vigasság a Bastille romjain 1790. július 18-19-20-án: ez az eredeti és festői látvány egyszerre nyújtja a legtisztább öröm érzését, amelybe egy árnyalatnyi melankólia vegyült. A várárokba való leereszkedéskor felfedezhetők azoknak a zárkáknak a maradványai, amelyek a despotizmus áldozatainak nyugvóhelyei voltak.][16]

Robert egy másik műve, a *Violation des cavaux des rois dans la basilique de Saint-Denis en octobre 1793* [Királyok sírboltjainak megbecstelenítése a Saint-Denis bazilikában 1793 októberében] az *Ancien Régime* jelképeinek lerombolását ábrázolja. Charlotte Denoël, a Francia Nemzeti Könyvtár kurátorának értelmezése szerint Robert képén a vandalizmus mindennapi rutinként jelenik meg, de a festő – melankolikus színárnyalataival – tompítja a jelenet szentségtörő jellegét, mintegy ürügyként használja a vandalizmust a romokról való meditációhoz.[17] Ezen a festményen az alakok kevésbé kidolgozottak, mint a romok: a hat képalakból ketten csupán szemlélik az eseményeket, ám a festő egyiküket sem ábrázolta olyan gesztusokkal és arckifejezéssel, ami azt tükrözné, hogy megindítja a látvány. Az alakok kidolgozatlansága, valamint a romok részletgazdagsága ez utóbbiak előtérbe helyezését mutatja. Ez a félig lerombolt kripta ugyanakkor egy új világ kezdetét is sugallhatja, melyet a régi romjaira építenek fel.[18] A terror idején bebörtönözték a romfestőt,[19] tízhónapnyi börtön után Robespierre bukását követően szabadult. Miként korábban említettük, festményein a Louvre-ot több alkalommal is ábrázolta, ezek közül kiemelkedik az 1796-ban készült *Louvre*

[16] „Bal, illumination champêtre sur les ruines de la Bastille, les 18, 19 et 20 juillet 1790", metszet, Párizs, 1790, in *Recueil. Collection de Vinck. Un siècle d'histoire de France par l'estampe*, 1770-1870, 22. kötet, (pièces 3719-3893), Ancien Régime et Révolution.
[17] DENOËL, Charlotte: „Le vandalisme révolutionnaire", *Histoire par image*, 2016, URL : https://www.histoire-image.org/etudes/vandalisme-revolutionnaire, megtekintve: 2020. április 5-én.
[18] Uo.
[19] „Hubert Robert", *Híres festők, Az életük, ihletőik és műveik*, Budapest, Eaglemoss Hungary, 86. sz., 22.

Nagy Galériája romjainak képzeletbeli látképe című alkotása, mely jól mutatja, mennyire felkavarta Robert életét a forradalom. Antik romokat ábrázoló képeihez hasonlóan e festményén is képzeletbeli és valóságos elemeket kapcsol egymáshoz.[20] Már Diderot is hasonló képet vetített előre *1767-es Szalon*jában, mikor a saját korában még ép épületeket képzelt el romos állapotban, ennek az 1796-ban készült alkotásnak a megszületését azonban a műkritikus már nem élte meg. Az 1789-ben kezdődő forradalom alatt, csakúgy, mint a közvetlenül azt követően ábrázolt apokaliptikus romok esetében óhatatlanul összekapcsolódik a fenséges és a rettenet érzése. A rom fogalma egyrészt magában foglalja az idő múlását, a halál gondolatát, másrészt azonban az újrakezdés lehetőségét is sejteti, ahogyan azt Robert bemutatott festménye is tükrözi. Ez a fajta apokaliptikus fenségesség érzése általában a rombolások, háborúk után jelenik meg, és egészen a modern, sőt posztmodern kori romokig jelen van.

A műkritikust és a romfestőt is az összeomló épületek látványa ragadta magával. Ennek okaként Diderot a következőt jelöli meg: „ahhoz, hogy egy palotát az érdeklődés tárgyává tegyünk, le kell rombolni azt”.[21] Fenséges hatást tehát csupán a fényűző épületek megsemmisülése képes kiváltani, ezért Diderot úgy véli, csak így érdemes korabeli épületeket ábrázolni,[22] azonban – amint láthattuk – nemcsak az alkotóban, hanem a nézőben is más érzést kelt, ha kortárs és ha antik romok ábrázolását szemléli. A következőkben – időben kissé visszalépve – a Mercier utópiájában felbukkanó romok bemutatására térünk rá.

IV. 2. Versailles romjai – politikai vagy poétikus romok?

Louis-Sébastien Mercier francia író, költő és újságíró 1771-ben megjelent műve: *A 2440. év. Álom volt valaha* című regénye két különböző korban, a 18. és a 25. században játszódik. Az 1740-ben született főhős hirtelen 2440-ben találja magát, és a regény az ő egyik napját követi végig. Egy olyan utópiáról van tehát szó, amelynek eseménye térben nem, csupán időben távolodik el kiindulópontjától, hiszen a főhős a mű során végig Párizsban tartózkodik. Mercier művében még nincs jelen a jövő miatti szorongás, számára a jövő a felvilágosodás

[20] Uo., 24.
[21] DIDEROT: *Salon de 1767*, p. 348. A fordítás megtalálható: KOVÁCS Katalin: „A ’romok költészete’. Hubert Robert Diderot művészetkritikai írásainak tükrében”, 141.
[22] BARTHA-KOVÁCS: *A csend alakzatai a festészetben*, 124.

korában elkezdődött folyamatok következménye.[23] Az író olyan változásokat vetít előre, melyek szerint Párizs világos és rendezett várossá alakul át.[24] Mercier nem csupán a széles utakat, tágas kereszteződéseket látja előre, valamint azt, hogy a kis házak eltűnnek a Pont-au-Change-ról, hanem a Bastille teljes lerombolását is megelőlegezi, amely az író számára a maradiság és a totalitarizmus szimbóluma.[25]

A mű 44 fejezetének mindegyike egy-egy témát vagy problémát dolgoz fel, ilyen például az adók kérdése, a 25. századi Párizs kereskedelme vagy a kocsik sokasága az utakon. A regény fejezeteit egy séta állomásainak is tekinthetjük, némelyik fejezet hasonlít a Diderot által életre keltett képekhez: Christophe Cave és Christine Marcandier-Colard ezzel kapcsolatosan „a kép poétikájáról" beszél.[26] Miként Diderot a Vernet-séta alkalmával, a tematikus blokkokat Mercier is a séta-motívummal köti össze, de számára ez a séta – csakúgy, mint az egész regény – csupán ürügyként szolgál arra, hogy szabadabban kifejezhesse véleményét korának társadalmi és politikai helyzetéről.

A mű a zsarnokság és a rom képével indul, mintegy előrevetítve a regény utolsó fejezetét. Mercier a 2440. évhez írt költői levél formájában megfogalmazott ajánlásban (*Épître dédicatoire à l'année 2440*) kifejti álláspontját korának kormányzati formájával kapcsolatban:

> A gondolat túléli az embert, íme a legdicsőbb kiváltsága! A gondolat felemelkedik az ember sírjáról, tartós, halhatatlan testet ölt; és míg a despotizmus mennydörgése lecsap és kihuny, az író tolla legyőzi az időket, feloldozza vagy megbünteti az univerzum urait. [...] Megismertem azt az erényes gyűlöletet, amelyet az érzékeny lény elnyomója iránt táplál; meggyűlöltem a zsarnokságot, elítéltem és minden hatalmamban álló erővel harcoltam ellene.[27]

Mint ahogy *1767-es Szalon*jában Diderot felidézi azt az utópisztikus képet, mely szerint a paloták romjai menedéket nyújtanak a rászorulóknak, Mercier hasonló sorsot jósol a 18. századi építményeknek. Az ajánlás további részében a szerző a regény befejezésére is utal, hiszen a következő szavakkal zárja bevezető levelét: „tartok tőle […], hogy egy napon

---

[23] BOULERIE, Florence: „Violence du juste en utopie: le pouvoir éclairé selon Louis-Sébastien Mercier", in *Fictions d'anticipation politique*, szerk. M. Prat, A. Sebbah, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 'Eidôlon' 73. sz, 2006, 210.

[24] CAVE, Christophe – MARCANDIER-COLARD, Christine: „Introduction", in MERCIER, Louis-Sébastien: *L'An 2440. Rêve s'il en fut jamais*, szerk. Ch. Cave, Ch. Marcandier, Paris, La Découverte et Syros, 1999, 7. (A továbbiakban: MERCIER: *L'An 2440*)

[25] MERCIER: *L'An 2440*, 36; 55; 57; 313. 7. jegyzet.

[26] CAVE – MARCANDIER-COLARD: *I. m.*, 12.

[27] „La pensée survit à l'homme, et voilà son plus glorieux apanage! La pensée s'élève de son tombeau, prend un corps durable, immortel; et tandis que les tonnerres du despotisme tombent et s'éteignent, la plume d'un écrivain franchit l'intervalle des temps, absout ou punit les maîtres de l'univers. [...] J'ai connu cette haine vertueuse que l'être sensible doit à l'oppresseur; j'ai détesté la tyrannie, je l'ai flétrie, je l'ai combattue avec les forces qui étaient en mon pouvoir." MERCIER: *L'An 2440*, 25.

szomorúan süt majd le a napod egy formátlan hamu- és romhalmazra!”[28] *A 2440. év* a versailles-i kastély romjainak látványával zárul. Ahhoz, hogy megértsük e kép jelentését, érdemes áttekintenünk Mercier saját korának politikai rendszeréről és társadalmáról szóló kritikáját.

IV. 2. 1. A hétszázéves aggastyán és a 25. század társadalma

Mikor a főhős legelső alkalommal kilép háza ajtaján, meglepett tekintetekkel találkozik: a járókelők csodálkozva végigmérik, majd megvonják vállukat és mosolyogva továbbállnak. A 18. századi társadalom kritikáját Mercier az aggastyán kritikájával vezeti be: a járókelők csak annyit mormolnak maguk elé, hogy „egy XV. Lajos korabeli ember! Ó, hogy ez milyen érdekes!”[29], majd nem sokkal később már a következőképpen üdvözlik az idős embert: „Íme a hétszázéves ember! Milyen boldogtalan lehetett életének első éveiben!”[30] Idegenvezetője, egy helybeli lakos a ruházatát kritizálja, amely véleménye szerint „kényelmetlen és egészségtelen”[31], majd megismerteti vele az új Párizs mindennapi életét. A regény alapját az aggastyán és idegenvezetője közti párbeszéd adja, amelyben leírások és a múltról való elmélkedések is megjelennek.

A 18. századi társadalom kritikáját Mercier beleszövi az elbeszélt történetbe: amikor az aggastyán mesél a 18. századról idegenvezetőjének, az író a közvetlen kritika helyett saját korának társadalmát a 25. századi társadalom ellentéteként mutatja be. Ugyanakkor Mercier maga is számos jegyzetet fűz művéhez. Írásában a társadalom minden rétege helyet kap, és végig jelen van benne a két korszak közötti alapvető ellentét, mely szerint a 18. században a „bűn”, a 25. században viszont az „erény” uralkodik.[32]

A 2440. év egyik fő alapelve, hogy a polgárok egyenlőek, és egyedül az erény, a tehetség és a munka lehet bármiféle megkülönböztetésük alapja.[33] A 25. században minden embert viselkedése és gondolkodásmódja alapján ítélnek meg. A fizikai munkát különösen megbecsülik, mint ahogy azt a XLIII. fejezetben is olvashatjuk, melyben az aggastyán meghallgat egy földműves temetésén elhangzott halotti beszédet. Az öregúr párhuzamot von saját korával, amikor a kétkezi munkásokat sem társadalmilag, sem anyagilag egyáltalán nem

---

[28] „… je crains [...] que ton soleil ne vienne un jour à luire tristement sur un informe amas de cendres et de ruines!” Uo., 26.
[29] „Un homme du siècle de Louis XV! oh, que cela est curieux!” Uo., 37.
[30] „Voilà l’homme qui a sept cents ans! Qu’il a dû être malheureux pendant les premières années de sa vie!” Uo., 43-44.
[31] „gênant et malsain”. Uo., 39.
[32] RICKEN, Ulrich: „Louis-Sébastien Mercier et ses deux nouveaux Paris”, *Dix-huitième siècle*, 7. sz., 1975, 303-304.
[33] MERCIER: *L’An 2440*, 230.

becsülték meg: „Csak egy barbár, zsarnoki, ostoba században volt lehetséges az, […] hogy pénzt követeltünk azoktól, akik dolgozni akarnak, ahelyett, hogy jutalmat adtunk volna nekik”.[34] A „zsarnoki” jelző és az ehhez kapcsolódó képzettársítások gyakran fordulnak elő azokban a részekben, amelyekben a főhős a 18. századot idézi fel.

Szintén pozitív változásként értékeli az aggastyán, hogy míg saját korában a szegények számára szinte lehetetlen volt a társadalmi felemelkedés, addig az új Párizs utópikus társadalmában ez a lehetőség mindenki számára adott, aki kiváló a saját szakterületén, sőt az uralkodó maga hívja udvarába ezeket a valamilyen területen kiemelkedően tehetséges állampolgárokat.[35] Emellett a gazdagabbak szüntelenül támogatják a szegényebbeket, minden herceg tárt kapukkal fogadja az idegeneket, sőt a nélkülözőket is terített asztallal várják. Egy ilyen étkezés alkalmával egy herceg és családja érdeklődő kérdésére felelve az aggastyán a 18. századi nemesség életmódjáról beszél:

> „Ah! mondtam neki, őseik eleinte nem voltak olyan nagylelkűek, mint Önök! Napjaikat vadászattal és étkezéssel töltötték. Ha nyulakat ejtettek el, azt semmittevésből tették, nem pedig azért, hogy a szűkölködőknek enni adjanak. Soha nem emelkedtek fel valamely nagy és hasznos dologhoz. Milliókat költöttek kutyákra, szolgákra, lovakra és hízelgőkre. Végül megteremtették az udvaroncok mesterségét, s feladták a haza ügyét.”
>
> Meglepetésében mindenki az égnek emelte kezét […][36]

A gazdagabb társadalmi rétegekhez tartozók semmittevése szintén visszatérő elem a 18. század második felében megfogalmazott kritikákban, mint ahogy azt Diderot *Szalon*jában is olvashattuk. Ezzel kapcsolatosan Mercier regényében többször is felbukkan a kocsik, hintók sokasága az utakon. A főhős megdöbbenve tapasztalja, hogy az új Párizsban alig lát „elegánsan aranyozott, festett, lakkozott, pompás kocsikat, amelyek a saját korában ellepték az utakat”[37], és amelyek elfeledtették „a dúsgazdag és ostoba emberrel, […] hogy vannak lábai”.[38] Az aggastyán idegenvezetőjének adott válaszában ismét megjelenik a magasabb társadalmi osztályokra jellemző semmittevés és tétlenség, ami felháborítónak tűnt a

---

[34] „Ce n’est que dans un siècle barbare, tyrannique, imbécile, […] qu’on a exigé une somme d’argent de celui qui voulait travailler, au lieu de lui accorder une récompense.” Uo., 210.

[35] Uo., 210, 49.

[36] „»Ah! lui dis-je, vos premiers ancêtres n’étaient pas si généreux que vous! Ils passaient leurs jours à la chasse et à table. S’ils tuaient des lièvres, c’était par oisiveté, et non pour les faire manger à ceux qui en avaient été privés. Ils n’élevèrent jamais leur âme vers quelque objet grand et utile. Ils ont dépensé des millions pour des chiens, des valets, des chevaux et des flatteurs. Enfin ils ont fait le métier de courtisans, ils ont abandonné la cause de la patrie.« Chacun levait les mains au ciel d’étonnement”. Uo., 141-143. A nemességre jellemző semmittevés a későbbiekben is megjelenik a szövegben: „ez a társadalmi réteg […] a trón köré futott csúszni-mászni, csupán a fegyverek vagy az udvaroncok szakmáját akarván követni, semmittevésben élt.” [cette classe d’homme […] accourait ramper autour du trône, ne voulait suivre que le métier des armes ou celui de courtisan, vivait dans l’oisiveté.] Uo., 230.

[37] „voitures brillantes, élégamment dorées, peintes, vernissées, qui de [son] temps remplissaient les rues” Uo., 46.

[38] „l’homme doré, l’homme imbécile […] oubli[ait] qu’il avait des jambes […].” Uo., 45.

szegényebbek szemében.[39] Az új Párizsban még a király is gyalogosan közlekedik, ha pedig elfárad, egy kézműves boltjába tér be pihenni. 2440-ben a nemesség már nem örökletes, hanem a rang személyhez kötődővé válik.[40] Mindezek alapján aligha meglepő, hogy Mercier műve indexre került.[41] Az író által elképzelt társadalomban a főurak pénzüket a tudományba és művészetekbe fektették, így biztosították, hogy vagyonuk ne szeretőjükhöz kerüljön vagy szerencsejátékon vesszen el.[42]

Mercier a 25. századi társadalom felsőbb rétegeit a 18. századi társadalom szöges ellentéteként mutatja be, előrevetítve ezzel a francia forradalom egyik fő jelszavát, az egyenlőséget: az író által felvázolt világban az uralkodó nem csupán gyalog jár az emberek között, és meglátogatja házaikat, hanem szívesen hangoztatja azt a nézetét is, mely szerint az emberek között természetes egyenlőségnek kellene uralkodnia. A király ennek szellemében hív kiváló szakembereket udvarába, hogy saját tudását gyarapítsa, és csak szerény ünnepségeket rendez.[43] Az új Párizs kormányzati formája az idegenvezető szerint „nem monarchikus, nem demokratikus, nem arisztokratikus, hanem ésszerű és az emberek számára készült”.[44] Mercier tehát királlyal együtt képzeli el a kormányzást, s az általa megálmodott politikai rendszer talán a felvilágosult monarchiához áll a legközelebb. A 25. századi párizsi lakosság számára az ideális uralkodó IV. Henrik volt, akinek nevét még mindig dicsérő szavakkal emlegetik.[45]

IV. 2. 2. Sírok és romok

Mercier művében a síremlék egyrészt szimbolikus jelentésében, másrészt fizikai valójában is megjelenik, mindkét esetben a „rom” fogalmi mezőjéhez kapcsolódik. Az író komoran tekint saját hazájának korabeli helyzetére. Úgy véli, hogy korában „dermedtség uralkodik – hazájának nyugalma a sírokéhoz hasonló”.[46] A síremlék azonban materiális formájában is jelen van a regényben: a főhős sétája közben megpillant egy gyászmenetet − „győzelmi szekeret”[47], ahogy az író fogalmaz −, s ez a látvány az aggastyánt – és Mercier-t – az emberi

[39] Uo., 46.
[40] Uo., 50.
[41] DITTRICH, Andreas: „Traduire la pensée utopique; le transfert des paradigmes de *L’An 2440* et *Der goldne Spiegel*”, in Stefanie Stockhorst (szerk.): *Cultural Transfer through Translation: The Circulation of Enlightened Thought in Europe by Means of Translation*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2010, 128.
[42] MERCIER: *L’An 2440*, 139.
[43] Uo., 46; 49; 219; 255.
[44] [La forme du gouvernement] „n’est ni monarchique, ni démocratique, ni aristocratique: il est raisonnable et fait pour les hommes”. Uo., 223.
[45] Mercier több alkalommal is említi IV. Henriket mint ideális királyt. Lásd: Uo., 53; 148.
[46] „la stupeur règne: le calme de [sa] patrie ressemble à celui des tombeaux”. Uo., 26.
[47] Uo., 155.

élet tünékenységéről való elmélkedésre sarkallja. A XXVII. fejezeten belül található egy teljesen különálló rész, mely külön címet és alcímet is kapott: *L'éclipse de lune. C'est un solitaire qui parle* [Holdfogyatkozás. Egy magányos ember gondolatai]. Ez az alfejezet mind stílusában, mind tematikájában erősen eltér a regény többi részétől. Míg eddig a főhős, az aggastyán volt a történet elbeszélője, addig ebben a részben a narrátor személye is megváltozik, akiről csupán annyit tudunk, hogy magányosan sétál, és időtlen térben bolyong, hiszen az író semmilyen támpontot nem ad annak megállapításához, hogy a 18. vagy a 25. században játszódik-e ez az alfejezet. Az éjszaka romok és sírok közt bolyongó ember gondolatait olvashatjuk ebben a részben: ez magyarázza, hogy a rom és a síremlék fogalomkörébe tartozó melankólia, csend, magány és „fennkölt gondolat" is megjelenik a szövegben.[48] A magányosan sétáló ember rövid mondatai, egymást követő felkiáltásai Diderot *Szalon*jára emlékeztetnek: „Gőgös ember porhüvelye! Tűnj el örökre a világmindenségből. Fel meritek tüntetni [síremlékeiteken] valószerűtlen címeiteket? Nyomorúságos hivalkodás a halál birodalmában!"[49] A zsarnokok halálának képe hasonló stílusban jelenik meg a műben:

> Hitvány bűnös! te, aki boldog gazember voltál, halálod korántsem lesz oly gyengéd, félelmetes zsarnok! Most sápadt vagy és haldokolsz, s a halál neked mutat be egy rettenetes kísértetet! igyál e méregpohárból, idd ki minden borzalmát. Nem emelheted tekinteted az ég felé, és a földre sem szegezheted; érzed, hogy mindkettő elhagy téged és eltaszít magától: rettegéssel múlj ki, hogy ne kelljen többé gyalázatban élned.[50]

A fenti mondatok előrevetítik a regény végét, a XIV. Lajosra váró sorsot, és azt is, hogy a királlyal ellentétben az ártatlanoknak nem kell tartaniuk a haláltól. Mercier a síremlék és a rom fogalmát a rombolás, a pusztítás képével köti össze: „a porhüvely lehull; eredeti szépségében szárnyal a lélek. Miért tekintenénk rettegéssel ezekre a maradványokra, melyekben a lélek lakozott?" Elmélkedéseit folytatva kijelenti, hogy ugyanez érvényes az ókori templommaradványra is, amely „még romjaiban is őrzi fenségességét."[51]

Miként Diderot a romok poétikájának megfogalmazásakor, Mercier művében a narrátor az őt körülvevő táj kapcsán – egy magányos madár röptéről, síremlékekről, holdfogyatkozásról – elmélkedik, és miután beleesett egy sírgödörbe, gondolatban saját halálát is előre látja. Ez az illúzió azonban csak addig tart, míg fel nem kel a nap és magához

---

[48] „sublime pensée". Uo., 157-158.

[49] „Poussière de l'homme orgueilleux! disparais pour jamais de l'univers. Vous osez donc encore reproduire des titres chimériques! Misérable vanité dans l'empire de la mort". Uo., 158.

[50] „Vil coupable! toi qui fus un scélérat heureux, ta mort ne sera pas si douce, redoutable tyran! Maintenant pâle, moribond, c'est pour toi que le trépas présentera un spectre effrayant! sois abreuvé de ce calice amer, bois-en toutes les horreurs. Tu ne peux lever les yeux vers le ciel, ni les arrêter sur la terre; tu sens que tous deux t'abandonnent et te repoussent: expire dans la terreur, pour ne plus vivre que dans l'opprobre." Uo., 159.

[51] „Les dépouilles terrestres tombent; l'âme s'élance dans sa beauté originelle. Pourquoi jeter donc un œil d'effroi sur ces restes que l'âme a habités? […] un temple antique conserve de la majesté jusque dans ses ruines". Uo., 159.

nem tér. A képzelet, amely Diderot *1767-es Szalon*jában is nagy szerepet kapott, ebben a fejezetben is kiemelt fontosságú. A Diderot műkritikáival való hasonlóságot fokozza a magányos elmélkedő alábbi, hajnalban tett megjegyzése: „Mintha a halál képét láttam volna meg ebben a kalandban." Miután magához tér, úgy érzi, mintha újjászületett volna: utólag gyerekesnek érzi a halál gondolata miatt érzett rémületét, s úgy tartja, hogy inkább az isteni kegyelemben kell reménykedni.[52]

Ezt a részt követően a cselekmény 2440-ben folytatódik. Miután az aggastyán idegenvezetője segítségével megismerte az új Párizs társadalmát, valamint gazdasági, politikai és hétköznapi életét, egyedül indul útnak Versailles felé. Méltán tekinthetjük Mercier társadalomkritikája tetőpontjának az utolsó fejezetet. Amint a főhős megérkezik e Párizs környéki városba, csupán „törmeléket, egymásba nyíló falakat, csonka szobrokat; néhány félig leomlott oszlopcsarnokot [talál], amelyeken még átsejlik antik pompájának homályos képe".[53] Michel Makarius művészettörténész úgy véli, a versailles-i kastély romjai az abszolutizmus-ellenességet jelképezik, és azt feltételezi, hogy Mercier azért adja kritikai megjegyzéseit XIV. Lajos szájába, hogy ezzel kijátssza a cenzúrát:[54]

> [A kastély] összedőlt. Egy ember féktelen gőgjében erőszakot akart gyakorolni a természeten; sietve húzott fel épületet épületre; alattvalóit fárasztotta azért, hogy érvényre juttassa szeszélyes akaratát. Ez itt elnyelte a királyság minden pénzét. Itt egy könnyek táplálta folyam folyt, az töltötte meg e medencéket, melyeknek semmi nyoma nem maradt. Íme, ez maradt fent ebből a kolosszusból, amelyet milliónyi kéz emelt annyi fájdalmas erőfeszítéssel. Ez a palota már alapjaitól fogva vétek volt; építtetője nagyságának a képét mutatta.[55]

XIV. Lajos nem a dicsőséget hajszoló királyként, hanem könnyeivel küszködő aggastyánként jelenik meg a műben. Ő maga vált egykori kastélyának kísértetévé, ahol arra van ítélve, hogy az örökkévalóságig vezekeljen palotája romjai fölött:

> Ah! szerencsétlen! tudja meg, hogy én vagyok az a XIV. Lajos, aki e szomorú palotát építtette. Az isteni igazságszolgáltatás újra lángra lobbantotta napjaim fáklyáját, hogy közelről szemlélhessem sajnálatos művemet… Mily törékenyek a gőg építményei… Sírok, és örökké sírni fogok… Oh! ha tudtam volna…[56]

---

[52] „J'ai cru voir le tableau du trépas dans cette aventure." Uo., 160-161.

[53] „… des débris, des murs entrouverts, des statues mutilées; quelques portiques, à moitié renversés, laissaient entrevoir une idée confuse de son antique magnificence". Uo., 293.

[54] MAKARIUS: *I. m.*, 124-125.

[55] „- Il s'est écroulé sur lui-même. Un homme, dans son orgueil impatient, a voulu forcer ici la nature; il a précipité édifices sur édifices; avide de jouir dans sa volonté capricieuse, il a fatigué ses sujets. Ici est venu s'engloutir tout l'argent du royaume. Ici a coulé un fleuve de larmes pour composer ces bassins dont il ne reste aucun vestige. Voilà ce qui subsiste de ce colosse qu'un million de mains ont élevé avec tant d'efforts douloureux. Ce palais péchait par ses fondements; il était l'image de la grandeur de celui qui l'a bâti." MERCIER: *L'An 2440*, 293.

[56] „Ah! malheureux! sachez que je suis ce Louis XIV qui a bâti ce triste palais. La justice divine a rallumé le flambeau de mes jours pour me faire contempler de plus près mon déplorable ouvrage… Que les monuments de l'orgueil sont fragiles… Je pleure, et je pleurerai toujours… Ah! que n'ai-je su…" Uo., 294.

A Napkirály egymaga maradt egykor fényűző kastélya romjai között, amelyek minduntalan uralkodására emlékeztetik. Néhány megmaradt könyvön kívül ezek a romok az egyetlen olyan 18. századi kézzelfogható nyomok, amelyek túlélték az idő múlását. Ez az építmény a könyvbeli király számára azért is különösen fájdalmas, mivel már ő is ismeri a 25. század ideális, utópikus társadalmát. A kastély maradványai és a király szelleme azonban egyszerre emlékeztetik ezt az utópikus társadalmat az igazságtalanságra, a zsarnokságra, csakúgy, mint ezek végleges eltávolítására. Végül váratlan fordulattal zárul a regény: az utazó még kérdéseket akart feltenni az egykori királynak, de egy kígyó hirtelen megcsípi a nyakát és felébred.

Ne feledjük, jóval a forradalom kitörése előtt jelenik meg Mercier műve, amely keményen bírálja a király és a nemesség semmittevő, léha életmódját. Mercier regénye még pozitív, utópikus jövőképet ábrázol, a forradalomhoz közeledve azonban ez a szemlélet egyre kevésbé van jelen az írásokban. Mercier Diderot gondolatmenetét folytatja: a palota a zsarnokság jelképe, lerombolása pedig a zsarnokság végét jelenti. A filozófustól eltérően azonban az ő művében a szegények nem a lerombolt palota romjai között találnak menedéket, hanem a gazdagok karolják fel őket, szükség esetén ellátják őket élelemmel. A Mercier által leírt romok ugyanakkor Hubert Robert romábrázolásaitól is eltérnek, mivel a versailles-i kastély romjait nem töltik meg emberek élettel, az utazó csupán egy magányos, bolyongó kísértetet talál a hajdani kastély helyén. A romok és a kísértet, a hely szelleme több korabeli műben is megjelenik, többek között Volney elmélkedéseiben is megtalálható, és hasonló elemek tűnnek fel Grainville *Az utolsó ember* című munkájában is.

IV. 3. Apokaliptikussá váló romok Volney-nál

IV. 3. 1. A valódi romoktól…

Ahogy korábban említettük, a romokról való elmélkedéshez Diderot kiindulópontja az ábrázolt rom volt, Mercier esetében csupán elképzelt romokról van szó, Volney azonban már – a 18. század vége felé megjelenő útleírások szerzőihez hasonlóan – a valódi, építészeti romból merít ihletet.

Constantin-François Chasseboeuf de La Giraudais, azaz Volney gróf 1783-ban egy több mint kétéves útra indult Szíria és Egyiptom felé. Útra kelését azzal magyarázza a mű 1786-os előszavában, hogy jelentős pénzösszeget örökölt, amelynek köszönhetően tanulmányait egy körutazással tudta kiegészíteni:

> Azt olvastam és azt ismételték nekem, hogy minden mód közül, amellyel a szellemet ékesíthetjük és ítélőképességünket formálhatjuk, a leghatékonyabb az utazás. […] Országomat és a szomszédos államokat már túl jól ismertem, vagy túl könnyű volt megismernem azokat: […] más gondolatok miatt döntöttem Ázsia, főként Szíria és Egyiptom mellett: egykori és mostani jelentőségükön túl azért, mert megfelelő terepnek tűntek számomra azokhoz a politikai és erkölcsi megfigyelésekhez, amelyekkel foglalkozni szerettem volna.[57]

Életrajzírója, Jean Gaulmier nem találja túl meggyőzőnek ezt az érvelést, inkább politikai indokokat sejt az utazás mögött.[58] Azonban Volney valódi motivációjától függetlenül magyarázata megfeleltethető Diderot „tudós utazásról" megfogalmazott nézeteinek, ami korántsem véletlen, hiszen fiatalon Volney jó barátságot ápolt a műkritikussal.[59] Következő művét, melynek címe *Romok. Elmélkedés a birodalmak átalakulásáról és a természet törvényei*, ugyanez az utazás ihlette: ez az írás arra készteti az olvasót, hogy elgondolkodjon a birodalmak pusztulásán. Voltaképpen erre a filozófiai műre adott vallásos válaszként tekinthetünk Chateaubriand *A kereszténység szelleme* című írására,[60] amelyet a későbbiekben fogunk tárgyalni.

Volney *Utazás Szíriába és Egyiptomba* című útleírása két idősíkot foglal magába: egyrészt az utazás síkját, amely során a szerző új tájakat fedez fel, másrészt a leírását, amelyben beszámol róla, hogy mit látott az út során.[61] A kétkötetes mű részletes leírást nyújt a bemutatott országok földrajzi viszonyairól, politikai és társadalmi berendezkedéséről. A művet – és Alexandria városának bemutatását – Volney az utazásról való elmélkedéssel kezdi. Úgy véli, az utazó hiába készül fel útjára könyvek alapján, mint ahogy azt Diderot is javasolja, mert a valóság, amelyet megtapasztal, szükségszerűen el fog térni attól, amit előzetesen elképzelt. Később Volney felhívja az olvasó figyelmét az egyiptomi utazás nehézségeire, valamint arra is, hogy az egyiptomi földre való érkezés kulturális sokként hathat az európai ember számára.[62] Véleménye szerint az egyiptomi utazás módja alapvetően különbözik attól, amihez az európai ember hozzászokott: „nálunk az utazások kellemes séták;

---

[57] „J'avais lu et entendu répéter que, de tous les moyens d'orner l'esprit et de former le jugement, le plus efficace était de voyager […]. Mon pays et les États voisins me parurent trop connus, ou trop faciles à connaître: […] d'autres idées me décidèrent pour l'Asie; la Syrie surtout et l'Égypte, sous le double rapport de ce qu'elles furent jadis, et de ce qu'elles sont aujourd'hui, me parurent un champ propre aux observations politiques et morales dont je voulais m'occuper." VOLNEY: *Voyage en Syrie et en Égypte*, 1. kötet, III-IV.

[58] GAULMIER, Jean*: L'idéologue Volney 1757-1820. Contribution à l'Histoire de l'Orientalisme en France*, Genève, Paris, Slatkine, 1980, 43-64.

[59] MOUSSA, Sarga: „Noirceur orientale. L'Égypte de Volney", *Orages. Littérature et culture 1760-1830*, 8. sz., 2009. március, 181-196.

[60] MORTIER: *I. m.*, 141.

[61] Az idősíkok problematikáját mutatja be Gérard Genette *Figures III* című művében, amelyben a narratív struktúrákat elemzi. (GENETTE, Gérard: *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.)

[62] MOUSSA: *I. m.*

ott mindez fáradságos és veszélyes munka”.[63] Volney a helyi lakosok utazókkal szembeni előítéleteit is részletesen bemutatja: az európaiak számukra olyanok, „mint a varázslók, akik mágiájuk révén elveszik a szellemek által a romok alatt őrzött kincseket”.[64] Ez az előítélet és az országban uralkodó zavaros állapotok nem segítik abban az utazót, hogy tudományos felfedezéseket tegyen, sőt, az utazók szokásos útvonala sem nyújt sok újdonságot azoknak, akik a könyvbéli tudásnál részletesebb ismeretekre vágynak.[65]

A korabeli útleírásoktól eltérően a szerző nem mutatja be az Egyiptomba vezető utat, hanem általános képet igyekszik adni az olvasónak az országról és Alexandriáról:

> Ennek a városnak a neve, amely egy oly különös zsenire emlékeztet, annak az országnak a neve, amelyhez annyi tény és elképzelés kapcsolódik; a hely látványa, amely ezt az oly festői képet mutatja, ezek a pálmafák, amelyek napernyőként emelkednek a magasba, ezek a teraszos házak, amelyek tető nélkülinek tűnnek; a minaretek szikár toronysisakjai, amelyeknek a levegőben van a mellvédjük, minden arra figyelmezteti az utazót, hogy egy másik világban van.[66]

Volney úgy írja le az elé táruló látványt, mintha festmény volna. Az utazóról egyes szám harmadik személyben beszél, és a város általános leírását követően rátér a helyi lakosság bemutatására, amelyet a francia városok lakosaival vet össze, és Alexandria – Sarga Moussa szavaival – Párizs szöges ellentéteként jelenik meg a szövegben.[67] Végül a romok látványa tereli el a figyelmét a helyi lakosság nyomoráról. Az író tovább folytatja hazájának és Alexandriának összevetését:

> A mi vidékünkön a romok kíváncsiság tárgyai: alig találni félreeső helyeken néhány öreg kastélyt, amelyeknek a pusztulása inkább azt mutatja, hogy a földesúr elhagyta e helyeket, mintsem azt, hogy ezek nyomorúságos helyek. Alexandriában azonban alig hagyjuk el az új városnegyedet a szárazföldön, megdöbbenünk a nagy kiterjedésű, romokkal borított terület látványától.[68]

Volney számára tehát a rom más jelentéssel bír Franciaországban, mint Egyiptomban: míg a francia kastélyok pusztulása csupán tulajdonosuk tönkremenetelére utal, addig a rommal borított, hatalmas egyiptomi területek az egész ország helyzetét festik le. Az író olyan, romokkal teli, kietlen tájat vázol az olvasó elé, ahol sakálok, karvalyok és baglyok az egyedüli élőlények. Ez a látvány a helybelieket már nem rendíti meg, mivel ők már hozzászoktak a

---

[63] „chez nous, les voyages sont des promenades agréables; là, ils sont des travaux pénibles et dangereux” VOLNEY: *Voyage en Syrie et en Égypte*, 1. kötet, 12.

[64] „comme des sorciers qui viennent enlever par magie des trésors gardés sous les ruines par des Génies”. Uo.

[65] Uo.

[66] „Le nom de cette ville qui rappelle le génie d’un homme si étonnant; le nom du pays qui tient à tant de faits et d’idées; l’aspect du lieu qui présente un tableau si pittoresque; ces palmiers qui s’élèvent en parasol; ces maisons à terrasse qui semblent dépourvues de toit; ces flèches grêles des minarets, qui portent une balustrade dans les airs, tout avertit le voyageur qu’il est dans un autre monde.” Uo., 1. kötet, 2-3.

[67] MOUSSA: *I. m.*

[68] „Dans nos contrées, les ruines sont un objet de curiosité: à peine trouve-t-on, aux lieux écartés, quelque vieux château dont le délabrement annonce plutôt la désertion du maître, que la misère du lieu. Dans Alexandrie, au contraire, à peine sort-on de la Ville Neuve dans le Continent, que l’on est frappé de l’aspect d’un vaste terrain tout couvert de ruines.” VOLNEY: *Voyage en Syrie et en Égypte*, 1. kötet, 4-5.

romok jelenlétéhez, azonban az utazóban olyan erős érzelmeket keltenek, amelyek gyakran könnyekig meghatják és „olyan elmélkedéseknek adnak helyet, amelyek szomorúsága annyira megindítja a szívet, mint amennyire fenségességük felemeli a lelket”.[69] A szöveg ezen a ponton erősen poétikussá válik, azonban a romok leírása nem túl terjedelmes: megszakítja Volney azon elmélkedése, melyben kifejti, hogy nem akarja megismételni a korábbi utazók által elmondottakat. Ehelyett visszatér az olvasott és a saját szemünkkel látott dolgok közti különbségre, amelyet már a mű bevezetőjében fejtegetni kezdett. A filozófus úgy véli, hogy az eredetiben látott tárgyak a reprezentáció során veszítenek hatásukból, és „egyetlen oszlop – merész égnek emelkedése, kerületének terjedelme által és a magány miatt, ami körülveszi – tisztelet és csodálat érzését kelti.”[70] A leírások és a metszetek képesek illúziót kelteni, de – ahogyan azt Winckelmann is megírta – csupán a valódi tárgyak tudnak csodálatot kiváltani a nézőből.

A romok nagy számáról és az országban uralkodó szegénységről szóló elmélkedések mellett csírájában már a despotizmusról való gondolatmenet is jelen van a műben, de ezt a témát Volney csak később, a *Romok* című munkájában fejti ki részletesebben. Az Egyiptomban tapasztalt hanyatlás okát a zsarnokságban látja, és általánosítva megjegyzi, hogy „[a] török szellem abban áll, hogy a múlt munkáját és a jövő reményét romba dönti, mert a tudatlan zsarnokság barbár kegyetlenkedéseiben nem létezik másnap”.[71] Az író ezt a gondolatot folytatja és – immár a modern Alexandriáról szólva – a város lesújtó állapotáról ír, amelyet egy máltai vagy orosz fregatt könnyedén elfoglalhatna, de hiába tenné, mivel a területen nincs víz. A múlt és a jelen szembeállítása állandó téma a leírásban, ugyanúgy, mint a romok és a despotizmus közti kapcsolat, ami a *Romok* című munkában köszön majd vissza.

Volney útleírásában szintén felbukkannak a síremlékek, ezek a romokhoz hasonló konnotációkat vonnak maguk után. Mivel az egyiptomi piramisok is síremlékek, ezért ugyanazon fogalmi mezőhöz kapcsolódnak, mint a rom – mintha ókori romokat szemlélne a szerző, aki az idő múlásáról és az emberi mulandóságról elmélkedik. A piramisok látványa számos különböző érzelmet vált ki belőle: meglepődést, rémületet, megalázkodást, csodálatot, tiszteletet, de ugyanakkor sajnálatot is, mivel a szemlélő tudatában van az ember által készített dolgok mulandóságának.[72] A síremlék és a zsarnokság kapcsolata árnyalatnyit megváltozik

---

[69] „Le voyageur „éprouve une émotion qui souvent passe jusqu’aux larmes, et qui donne lieu à des réflexions dont la tristesse attache autant le coeur que leur majesté élève l’âme”. Uo., 1. kötet, 5.
[70] „La seule colonne, par la hardiesse de son élévation, par le volume de sa circonférence, et par la solitude qui l’environne, imprime un vrai sentiment de respect et d’admiration.” Uo., 1. kötet, 6.
[71] „L’esprit Turc est de ruiner les travaux du passé et l’espoir de l’avenir, parce que dans la barbarie d’un despotisme ignorant, il n’y a point de lendemain.” Uo., 1. kötet, 8.
[72] Uo., 1. kötet, 254-255.

Diderot és Mercier nézőpontjához képest: Volney szemében ezek a síremlékek nem azt jelképezik, hogy halála után a zsarnok elnyeri méltó büntetését, hanem magára a zsarnoki elnyomásra emlékeztetnek. Ezért ezekhez a sírokhoz, valamint a palota romjaihoz Volney nem a múlt miatti szomorúság érzetét kapcsolja, épp ellenkezőleg: az utazó nem érez szánalmat e látvány hatására. Bár Volney véleménye szerint egy műkedvelő jogosan háborodhat fel valamely palota romjainak láttán, a filozófus, aki a palotában csupán a szükségtelen fényűzést látta, örvend a sors igazságszolgáltatása miatt, „ami visszaadja a népnek mindazt, ami annyi fájdalmába került", így e romok tanulságként szolgálnak az eljövendő generációk számára.[73]

A műben több, romokról szóló leírást is olvashatunk, Volney egyebek között részletesen bemutatja Baalbek (korábban: Heliopolisz) városának romtemplomait.[74] A tárgyilagos leírást képekkel illusztrálja: a templom alaprajza és Antoine-Joseph Gaitte romokról készített metszete is helyet kap a műben. Leírásában Volney igyekszik objektív maradni: már a bevezetésben kijelenti, hogy véleménye szerint az útleírás közelebb áll a történetíráshoz, mint a regény műfajához.[75] Nem „esztétizálja" a romokat, és a műben szereplő ábrák csupán azt a célt szolgálják, hogy az olvasót segítsék a szöveg jobb megértésében. A szerző a képen és a szövegben betűjeleket használ a könnyebb kiigazodás érdekében. Volney Palmüra romjainak bemutatásakor is ugyanezt a módszert alkalmazza: ezeknél a részeknél különösen érződik az a bevezetésben megfogalmazott szándéka, hogy a tényekre kíván támaszkodni, és „mindenféle képzeletbeli képet" próbál távol tartani leírásától.[76] Másrészt azonban írásában a szubjektivitás is jelen van: az egyes szám első személyű névmás használatával megerősíti, hogy valóban járt ezeken a helyeken, más szóval saját hitelességét próbálja igazolni.[77]

Annak ellenére, hogy Volney úgy gondolja, az útleírás szerzőjének hitelesnek kell maradnia, ő maga nem járt az összes, általa bemutatott területen, így Palmüra romjainál sem. Roland Mortier szerint e romok bemutatásánál kizárólag korábbi leírásokra hagyatkozott.[78] Az orientalista részben tudományos módszerrel közelíti meg ezt a témát: mindenekelőtt sorra veszi azokat a szerzőket, akik korábban már jártak ezeknél a romoknál. A korábbi útleírások közül egyet emel ki (Robert Wood és James Dawkins *The Ruins of Palmyra, otherwise Tedmor in the Desert* 1753-ban kiadott munkáját), amelyből oldalakon keresztül idéz. Az

[73] „[…] qui rend au peuple ce qui lui coûta tant de peines", Uo., 1. kötet, 255-257.
[74] Uo., 2. kötet, 215-222.
[75] Uo., 1. kötet, VIII.
[76] „Je me suis interdit tout tableau d'imagination […]" Uo., 1. kötet, VII.
[77] MOUSSA: *I. m.*
[78] MORTIER: *I. m.*, 139.

útleírásban korábban megfogalmazott elveivel ellentétben Volney ezeknél a romoknál arra biztatja az olvasót, hogy hívja segítségül képzeletét, így megfelelően „életre tudja kelteni” az útleírásba beillesztett metszetet. Ha nem is explicit módon, de Volney elismeri, hogy nem látta saját szemével ezeket a romokat: erről a területről nem elevenít fel saját emlékeket, csupán a metszetről kapunk leírást.[79] Az orientalistát azonban Palmüra bemutatásakor feltehetően a jó szándék vezette, e romok megtekintését ugyanis a kor keleti utazói szinte kötelező elemnek tartották, így Volney sem szerette volna kihagyni művéből.

Ezt a leírást követően – kissé már klisészerűen – jeleníti meg az író, hogy a romok között a filozófus számára érdekes látvány tárul a szeme elé: parasztcsaládok lakta földkunyhókat pillant meg, amelyek mind a nyomor képét sugallják.[80] A romok és a szegénység képeihez Volney a zsarnokság fogalmát köti. Ezt a gondolatot viszi tovább *A romok* című művében.

IV. 3. 2. … az elképzelt romokig

A forradalom során túl sok épületet romboltak le ahhoz, hogy e romok szépségét észrevegyék a korabeli írók, akik leginkább az antik romokhoz kötődő jelentéstartalmakat értékelik újra. A rom a feudális, elnyomó társadalom jelképévé válik, ahogy azt többek között Volney is kifejti *A romok. Elmélkedés a birodalmak átalakulásáról és a természet törvényei* című művében. Volney az antik romokból inspirálódik, fent említett művét szíriai útját követően írta. Ahogy a cím is mutatja, a filozófus a birodalmak bukásáról, „romba dőléséről” szóló elmélkedésbe vezeti be az olvasót. Ezt a művét is nagyban befolyásolta két angol utazó, Robert Wood és James Dawkins korábban említett munkája.[81]

A mű 1791-es kiadásának előzéklapján egy metszetet láthatunk, melyen egy személy – feltehetően a szerző – pálmafa alatt ülve egy város romjai fölött mereng. A metszet alatt a következő felirat olvasható: „Itt virágzott hajdan egy gazdag város s itt volt székhelye egy hatalmas birodalomnak. És az elpusztult tereken emberek raja nyüzsgött s teremtett életet az

[79] VOLNEY: *Voyage en Syrie et en Égypte*, 2. kötet, 261.
[80] Uo., 2. kötet, 264.
[81] LACROIX, Sophie: „Volney et le thème des ruines”, *Revue de métaphysique et de morale*, 2007/1, 53. sz., 91. (A továbbiakban: LACROIX: „Volney et le thème des ruines”)

egész környéken."[82] A metszet és az idézet által sugallt melankólia a mű későbbi részében is jelen van.[83]

A Romok rövid, lelkes felkiáltásokkal kezdődik: stílusa kissé emlékeztet arra a módra, ahogy Diderot bevezeti Hubert Robert bizonyos festményeiről szóló gondolatmenetét. Azonban a műkritikussal ellentétben Volney-t a valódi romok késztetik elmélkedésre:

> Üdvözöllek titeket elhagyott romok, szent sírok, néma falak! Hozzátok küldöm kérdő szózatom, lelkemnek hű imáját. Igen, míg a nagy tömeg borzalommal riad vissza látásotoktól, addig az én szívemben ezer gondolat és érzelem ösztöne kél! Mennyi hasznos oktatást, mennyi megható és megrendítő elmélkedést kínáltok a léleknek, ki bennetek olvasni tud. Midőn még a föld némán tűrte a zsarnokok igáját, ti fennszóval hirdettétek a soha el nem múló örök igazságot, amelytől ők féltek és undorodtak; összevegyítve a király hulláját a rabszolga porával, bizonyítva az egyenlőség szent tanát. Mint a szabadság zarándoka zárkóztam csendes körötökbe és láttam kikelni sírjából annak szellemét, és amit remélni sem mertem volna, röptét új életre támadt honom felé vette![84]

A filozófus már az imént idézett, a művét bevezető *Ima* első bekezdésében előrevetíti írása központi témáját, a romok és a zsarnokság kapcsolatát. Már itt megjelennek a mű kulcsfogalmai: az igazság, a szabadság és az egyenlőség, valamint a rom fogalomkörébe tartozó síremlék. Volney kijelenti, hogy a romok „rémjei […] a zsarnokoknak",[85] és megelőlegezi a zsarnok palotájának romba dőlését. Felidézi a Közel-Keleten, Egyiptomban és Szíriában tett utazását: mindenfelé csak rom és pusztítás fogadta. A zsarnokság okozta nyomor képeit vetíti elénk:

> ... kimentem a falvakra és vizsgáltam a földművelők állapotát; fájdalom és bosszúság lepte meg keblemet, mert mindenfelé csak rablást, pusztítást, zsarnokságot és nyomort találtam.
> Láttam elhagyott szántóföldeket, elpusztult falvakat és romba dőlt városokat. Régi emlékkövek, templomok, paloták, várak, oszlopok, vízvezetékek és sírok maradványaiba botlottam. És e látomás lelkemet a múltba ragadta, szívemben pedig komoly elmélkedéseket ébresztett.[86]

A rom látványához kapcsolódóan a filozófus a Diderot-i képzettársításokat viszi tovább: az emlékezés, a magány, majd később a csend, a halál és a kietlenség képe is megjelenik a műben; ezek a romok ugyanakkor Volney-t a birodalmak bukásáról való elmélkedésre késztetik. A szerző az elmerengő ember tipikus pózát veszi fel: „Egy ledőlt oszlopra ültem s könyökömet térdeimre támasztva, fejemet tenyerembe szorítva, szemeimet majd a pusztára, majd a romokra szegezvén, mély ábrándozásba merültem."[87] Hasonló jelenetet ábrázol a már

---

[82] VOLNEY, Constantin-François Chassebœuf, comte de: *A Romok. Elmélkedés a birodalmak átalakulásáról és a természet törvényei*, ford. Benedek Nándor, Budapest, Krammer és Erhardt Könyvnyomdája, 1903. 11. (A továbbiakban: VOLNEY: *A Romok*) Volney *A Romok* című művéből származó részletek magyar fordítását modern helyesírással idézzük.
[83] EHRARD, Jean: „L'histoire revisitée par la Révolution. Condorcet et Volney", in *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 108. kötet, 2. sz., 1996, 455.
[84] VOLNEY: *A Romok*, 7.
[85] Uo.
[86] Uo., 9-10.
[87] Uo., 11.

említett előzéklapon szereplő kép is. Elmélkedése során a filozófus felidézi az egykor élettel teli Palmüra városát. Diderot-ra emlékeztető patetikus hangon számol be a látványról – ez a hangvétel elsősorban a mű első fejezeteit jellemzi –, számos felkiáltás, egymást követő kérdés és a mondat végén szereplő, gyakran háromnál több pont jelzi a gondolat befejezetlenségét.

A filozófus a „rom" kifejezést több jelentésében is használja: „valódi" romként, azaz szó szerinti értelemben, azonban a mű során egyre inkább a kifejezés átvitt értelme felé tolódik el a hangsúly és a „nemzetek romba dőlése" jelentés válik mérvadóvá. E jelentésváltozás teszi lehetővé Volney számára, hogy bemutassa a despotizmusról vallott nézeteit.[88] Melankóliával gondol vissza a régmúlt emberekre, akik egykor benépesítették a területet:

> Ah! bebarangoltam a puszta földet! bejártam a helyeket, hol mindezek voltak és nem találtam egyebet, mint síri magányt s enyészetet. Kerestem a hajdankori népek alkotásait, s csak nyomaikra bukkantam, nyomokra, melyet az utas a porban hátrahagy. Nagy Isten! honnan e végzetes átalakulás. Miért kellett ezen országok fényének, hatalmának, szerencséjének eltűnni; a hajdani népesség miért nem tarthatta fenn magát folytonosan?![89]

Ezt követően Volney a civilizációk romba dőlésének és az emberiség kihalásának képét festi elénk, mintegy előfutáraként Grainville *Az utolsó ember* című, 1805-ben megjelent művének. Saját hazájának pusztulását is előrevetíti, és maga előtt látja azt az utazót is, aki majd megemlékezik erről a pusztításról:

> Azon kezdtem gondolkodni, hogy ki tudja nem lesznek-e valaha a mi európai tartományaink is éppen ilyen elhagyottak? […] Ki tudja, hogy valaha nem fog egy utazó, mint én, ott is néma romokon megpihenve, magányosan sírni a népek hamvai és nagyságának emléke felett.[90]

Az író tehát nem a múltban mélyed el, hanem a jövő felé fordul. A vallásokról is kifejti véleményét, melyek csupán bizalmatlanságát erősítik minden általánosító, egységesítő eszme iránt.[91] A filozófus a következő szavakkal zárja gondolatmentét: „És én ott maradtam egy helyen állva, mély merengésbe merülve".[92] Megjegyezzük, hogy a francia eredetiben – amelyet a magyar fordító a merengés szóval adott vissza – a korszak egyik meghatározó fogalma, a *mélancolie* (melankólia) kifejezés szerepel.

A szerző éjszakai képet fest az olvasó szeme elé: hirtelen egy fehéres árny tűnik fel a romok között. A rompoétika fogalomköre továbbra is jelen van a szövegben: a sírok, templomromok és oszlopok között bolyongó, mély elmélkedésbe merült főhős „megborzong".

---

[88] LACROIX: „Volney et le thème des ruines", 91.
[89] VOLNEY: *A Romok*, 13.
[90] Uo., 14. Az alábbi mondat fordítását módosítottuk: „Qui sait si un voyageur comme moi ne s'asseoira pas un joour sur de muettes ruines, et ne pleurera pas solitaire sur la cendre des peuples et la mémoire de leur grandeur?" VOLNEY: *Les Ruines, ou Méditation sur les révolution des empires*, Paris, Desenne, Volland, Plassan, 1791, 12. (A továbbiakban: VOLNEY: *Les Ruines*)
[91] LACROIX: „Volney et le thème des ruines", 99-100.
[92] VOLNEY: *A Romok*, 15. „Et je demerai immobile, absorbé dans une mélancolie profonde" VOLNEY: *Les Ruines*, 13.

A szellem, csakúgy, mint korábban Mercier művében, megszólítja az utazót, és tanulsággal kíván neki szolgálni:

> Hálátlan ember te! Ha csak egy pillanatra is kinyitnád elvakult szemed, ha szíved képes lenne a józan ész szavát felfogni, kérdezd csak meg e romokat, olvasd a tudományt, melyet csak számodra tartogatnak! És ti néma tanúi a lefolyt húsz századnak, szent templom, tiszteletreméltó sírok, egykor dicsőséges falak! […] Sújtsatok le az álbölcsességre és képmutató szenteskedésre és bosszuljátok meg a mennyei és földet megtagadó hitetlen embert![93]

A mű során mind az utazó, mind a szellem többször is megszólítja a romokat, hogy azok támasszák alá mondanivalóját. Az utazó a régi, már romba dőlt építményekhez fordul bölcsességért és arra keresi a választ, hogy „mi okból emelkednek fel és mi okból süllyednek alá az országok, mi a népek boldogságának forrása és mi a szerencsétlenségük és mi a társadalom békéjének és az emberiség szerencséjének alaptétele”.[94] A műben azonban újra és újra megjelenik a válasz is: Volney egyértelműen a zsarnoksághoz kapcsolja a nemzetek romba dőlését.

A filozófus művével szemben Grainville posztapokaliptikus regénynek tekinthető munkája alig érinti az elnyomás, zsarnokság tematikáját, ő merőben más okoknak tulajdonítja az emberiség pusztulását.

IV. 4. „Egy világ romjait vélem látni”[95]

Cousin de Grainville *Az utolsó ember* című prózai formában megírt eposzában tűnik fel először az utolsó ember motívuma a francia irodalomban. A keresztény eszkatológiában ilyen formában nem jelenik meg az utolsó ember: a felesketett pap, Grainville teszi meg őt az első ember ellentétpárjának.[96] A főhősnek már a neve is árulkodó: Omégare, amely a görög ábécé utolsó, huszonnegyedik betűjére, az ómegára utal. Ez a betű a Bibliában is a vég szimbóluma: „Én vagyok az Alfa és az Ómega, mondja az Úr, az Isten, aki van, és aki volt, és aki eljövendő: a Mindenható.”[97] Grainville ezáltal keretet hoz létre, hiszen az emberiség története az „alfá”-val, azaz Ádámmal kezdődik, és műve főhősével, Omégare-ral végződik. Az első ember Isten teremtménye, az utolsó viszont már az emberi történelem következménye.[98] Bár az isteni beavatkozás közrejátszik az emberiség pusztulásában, az végül mégis emberi döntés

---

[93] VOLNEY: *A Romok,* 15-16.
[94] Uo., 19.
[95] „Je crois voir les débris d’un monde”. COUSIN DE GRAINVILLE, Jean-Baptiste-François-Xavier: *Le Dernier homme,* 1. kötet, Vve Barthe, Paris, 1859, 170-171. (A továbbiakban: COUSIN DE GRAINVILLE: *Le Dernier homme*)
[96] PETITIER, Paule: „Le dernier homme et la fin de l’histoire: Grainville, Shelley, Michelet”, *Écrire l’histoire,* 15. sz., ’La fin de l’histoire’, 2015, 149-150.
[97] János jelenései, 1,8. (Káldi-Neovulgáta fordítás)
[98] PETITIER: *I. m.,* 150.

folyományaként következik be. Azonban mielőtt túlságosan előrevetítenének a mű befejezését, tekintsük át, hogyan jut el Omégare eddig a döntésig, miközben azt is megvizsgáljuk, a forradalom hatására miként változott meg a rom-kép Grainville írásában.

A mű alapvetően az első és az utolsó ember közti párbeszédre épül, azonban a cselekményt nem lineárisan mutatja be, ami töredezetté teszi ezt a prózai eposzt. A töredezettség nemcsak a tér-, hanem az időbeliségre is vonatkozik: az események egymásutániságát más és más tér- és idősíkok törik meg. A történeteken belül újabb történetek vannak, valamint a cselekményt több szereplő elbeszéléséből ismerhetjük meg. A narrátor személye is többször változik, sőt előfordul, hogy ugyanazt az eseményt két szemszögből mutatja be az író. Grainville kétségkívül eredeti megoldásokat alkalmaz a cselekményvezetésben, ennek hatására ugyanakkor széttöredezik a mű szerkezete.

Időben ugyan nem, de térben el tudjuk helyezni ezt az írást: a cselekmény egyrészt Franciaországban, másrészt Amerikában, pontosabban Brazíliában játszódik. Miként Volney *A Romok* című elmélkedését, Grainville is Palmüra romjainál kezdi eposzát, azonban nála teljesen másfajta leírást olvashatunk.

IV. 4. 1. Álmok és látomások

A romokról Grainville művében nem kapunk részletes leírást, csupán egy félelmet keltő barlangot emel ki az író, amelyet a szírek „a halál barlangja”-ként emlegetnek, ugyanis „soha ember nem lépett még be oda anélkül, hogy ne bűnhődött volna meg azonnal merészségéért”.[99] A mű központi helyszíne ez a barlang, amely egyszerre vonzó és rettenetes: „Mikor az éjszakák nyugodtak és csendesek, halljuk a barlang jajgatását; gyakran szűrődnek ki onnan zűrzavaros kiáltások, amelyek egy tömeg kiáltozására hasonlítanak; néha tűzörvényt okád magából, a föld megremeg, és Palmüra romjai úgy mozognak, mint a tenger hullámai”[100]. A művet az utazó alakja nyitja, aki e barlanghoz érkezik meg, amelyhez a helyi lakók a halál képét kötik. Az utazót eleinte megakadályozza a rettegés, hogy belépjen oda, de egyfajta „tudom-is-én-milyen titokzatos sugalmazás”[101] mégis a sziklaüreghez hajtja. Beveti magát a barlang mélyébe, és a következőkben az ő látomását olvashatjuk. Azonban Mercier regényével ellentétben – feltehetően az eposz befejezetlensége miatt – Grainville művének végén a leírás nem tér vissza kiindulópontjához. Az utazóra a barlangban lakozó égi szellem

---

[99] „Jamais les hommes n’y sont entrés sans recevoir aussitôt le châtiment de leur audace.” COUSIN DE GRAINVILLE: *Le Dernier homme*, 1. kötet, 1.

[100] „Lorsque les nuits sont paisibles et silencieuses, on entend gémir cette caverne; souvent il en sort des cris tumultueux qui ressemblent aux clameurs d’une grande multitude; quelquefois elle vomit des tourbillons de flamme, la terre tremble, et les ruines de Palmyre sont agitées comme les flots de la mer.” Uo., 1. kötet, 1-2.

[101] „Je ne sais quelle inspiration secrète”. Uo., 1. kötet, 2.

bocsát álmot, mintegy büntetésként merészségéért, és őt teszi meg az utolsó ember tettei hírmondójának. Ezután a szellem egy posztapokaliptikus jövőképet vetít az utazó szeme elé. A háttérként szolgáló romok, valamint a rom fogalomkörébe tartozó barlang így szó szerinti értelemben is átmenetté, határrá válik a jelen, a múlt és a jövő között.

Az utazó látomásában ezt követően egy omladozó palota képe és a város romjai tűnnek fel, azonban mindez csupán háttér Omégare és Syderie történetének elbeszéléséhez. Korábban Volney-nál a pusztulás, az elnéptelenedés és a földek terméketlensége nem volt egyetemes érvényű, hanem valamely kisebb területhez kötődött, az európai népesség jólétének és gazdagságának ellenpontjaként fogalmazódott meg. Oka nem isteni eredetű, hanem az emberi forradalmak következménye volt.[102] Ezzel szemben Grainville-nél a pusztaság és az emberi faj kihalása jelenik meg egy kihűlő és elsivatagosodó Földön, ahol az emberi civilizációknak már csak romjai vannak jelen.

Következő látomásában az utazó egy magányos szigetre kerül, ahol csupán az aggastyán alakjában mutatkozó Ádámot találja. Többek között az alábbi képek tükrözik Grainville valláshoz való viszonyának a forradalom következtében történő megváltozását: munkájában a bibliai Isten jelen van, azonban feltétlen engedelmességet vár el az embertől, és kemény büntetést szab ki rá, ha ellenszegül. Teremtője Ádámot elkövetett bűne miatt arra ítélte, hogy végignézze, ahogy az összes bűnös ember, aki csak létezett az idők folyamán, belép a pokolba és a démonok a mindent felemésztő tűzbe vetik áldozatukat.[103] Azonban Ithuriel angyal meghozza számára a hírt, hogy kiszabadulhat a pokol kapujából, de szabadságának az az ára, hogy elpusztul a föld és az emberiség. Az angyal ugyanakkor felkészíti Ádámot a rá és az emberiségre váró sorsra:

> Csak annyit mondok neked, hogy nagy változás készülődik, különféle forrongások kavarják fel a mennyországot, az Örökkévaló előjött pihenéséből; a világmindenségben szétszórta angyalainak seregét, akik csak arra várnak, hogy jelt adjon, s végrehajtják parancsait […].[104]

Ádám visszatér a Földre, de ekkor már csak kietlen, kiszáradó tájat lát, amelyet halovány fény világít meg:[105]

> Ó föld – mondja –, amelyet oly szépnek láttam, mikor kikerült a Teremtő kezei közül! mi történt kies dombjaiddal, virágokkal borított mezőiddel, lombsátraiddal? már csupán egyetlen hatalmas rom vagy: az öregség magának a napnak is elsápasztotta homlokát, amelynek pedig halhatatlannak tűnt a ragyogása; [most már] bele tudok nézni. E szavak után elhallgat, mintha nagy gondolatok szállták volna meg; majd az ég felé emeli kezeit s felkiált: Ó, Te, kinek

---

[102] KUPIEC, Anne: „Le Dernier homme de Grainville. Religion et Révolution”, *Tumultes* 2003/1, 20. sz., 40-41.
[103] COUSIN DE GRAINVILLE: *Le Dernier homme*, 1. kötet, 13-14.
[104] „Je te dirai seulement qu’une grande révolution se prépare, divers mouvemens agitent les cieux, l’Éternel est sorti de son repos; il a dispersé dans l’univers des légions d’anges qui n’attendent que son signal pour exécuter ses ordres […].” Uo., 1. kötet, 16.
[105] Uo., 1. kötet, 16-17.

> fiatalsága túléli műveit, dicsőséged rám nehezedik! Milyen kicsi az ember, és milyen nagynak tűnik Isten a világ romjai között![106]

Még nem érkezett azonban el az emberiség vége, hiszen Omégare és felesége, Syderie még él, akiknek köszönhetően fennmaradhatna az emberiség, azonban a föld már most kietlen, romos állapota mintegy előrevetíti az elkerülhetetlen pusztulást.

A műben a jövőbe látás motívuma többször is megjelenik, és mindannyiszor a pusztuláshoz kötődik. A már említett utazóval a szellem láttatja a jövőt, Omégare és Syderie álmában pedig mintha a pokol elevenedne meg: „vérrel borított szellemeket láttak palotájukban sétálni; látták, hogy lángok kígyóztak körülöttük; szörnyű jajgatást hallottak a föld alól”[107]. Később egy jóslatot is olvashatunk – Omégare és Syderie múltjából –, mely gyászos sorsot jósol gyermekeiknek.[108] Ezt a látomást Isten Omégare-nak is megmutatja, mikor az nem akar engedelmeskedni akaratának: „Egy sivár síkságon, a borús ég alatt fedezi fel gyermekeit undorító formában; ugyanolyan kegyetlenek, mint amilyen torzszülöttek, állandóan szörnyű háborút vívnak egymással”.[109] Omégare e borzalmas látvány hatására hozza meg döntését az emberiség végéről.

IV. 4. 2. Az elpusztult városok

Omégare „a franciák utolsó uralkodójának a fia”, valószínűleg az utolsó francia király.[110] Apja „a világegyetem legillusztrisabb házából” származik, amelyet „az egész föld királyi családjának” is hívnak. Omégare és Syderie palotája „a föld leghatalmasabb uralkodóinak a műve”: ez a palota Párizs közelében található, amire abból következtethetünk, hogy a mű végén a főhős gyalog indul útnak „a franciák fővárosa” felé.[111] A fentiek alapján feltételezhetjük, hogy a pár a versailles-i kastélyban lakik, de ezt Grainville műve nem említi, és a róla szóló tanulmányok sem támasztják alá ezt az elképzelést. Lehetséges ugyanakkor, hogy miként korábban Mercier, Grainville is képzeletben romba döntötte a versailles-i

---

[106] „O terre, dit-il, que j’ai vue sortir si belle des mains du Créateur! que sont devenus tes rians coteaux, tes prés émaillés de fleurs, et tes berceaux de verdure? tu n’es plus qu’une ruine immense: la vieillesse a pâli le front du soleil lui-même dont l’éclat sembloit immortel; je soutiens ses regards. À ces mots il se tait comme frappé par de grandes pensées qui l’occupoient; bientôt levant ses mains vers le ciel, il s’écrie: O vous dont la jeunesse survit à vos ouvrages, votre gloire m’accable! Que l’homme est petit, et qu’un Dieu paroît grand au milieu des débris du monde!” Uo., 1. kötet, 21-22.

[107] „ils avoient vu des spectres couverts de sang se promener dans leur palais; ils avoit vu des flammes serpenter autour d’eux; ils avoit entendu d’affreux gémissemens sortir de la terre”. Uo., 1. kötet, 25.

[108] Uo., 1. kötet, 196.

[109] „Il découvre dans une plaine aride, sous un ciel ténébreux, ses enfants d’une forme hideuse, aussi cruels que difformes, se faisant une guerre atroce et perpétuelle”. Uo, 2. kötet, 75.

[110] Idamas, aki megmutatja Omégare-nak leendő feleségéhez vezető utat, a következőképpen szólítja meg: „Ó királyom, hihetek a szememnek? (O mon roi, puis-je en croire mes yeux!)” Uo., 1. kötet, 61; 173.

[111] „Mon père descend de la maison la plus illustre de l’univers, et qu’on peut appeler la famille des rois de la terre”. Uo., 1. kötet, 33., „ouvrage des souverains les plus puissants de la terre”. Uo., 1. kötet, 8; 2. kötet, 73-76.

kastélyt: Omégare és Syderie előre látják lakhelyük lángba borulását, és búskomorságba burkolózva, magányosan várják elkerülhetetlen sorsukat:[112]

> Csupán néhány napja, hogy sorsunk megváltozott, mondja Omégare. Leküzdhetetlen rettegés kerítette hatalmába lelkünket, minden ezt sugalmazza, munkáink, örömeink, beszélgetéseink, csendünk, az éjszaka közeledte, a nappal visszatérte, s még azok az erőfeszítéseink is, amelyekkel küzdünk ellene. Félünk előrehaladni életünkben, mintha bajaink folytonosan nőnének. Szörnyű előjelek rémítenek minket. Éjszaka csupa vérrel borított kísértet jelent meg nekünk, a levegőben fenyegető hangokat hallottunk, s e palota úgy tűnt, mintha lángolna: azt hiszem, megdühödött ránk az ég.[113]

A rettegés (*terreur*) hangsúlyozottan jelen van a szövegben, valamint a későbbiekben többször is újra felbukkanó melankólia, magány és csend szintén végigkísérik az egész cselekményt.

Omégare és Ádám párbeszéde a palotától messzebb fekvő barlangban zajlik, ahol a zavartalan csend lehetővé teszi Omégare számára, hogy elmesélje élete történetét. Egy bizonyos ideig felesége is jelen van, de nem szól bele a beszélgetésbe. A felkelő nap fénye világítja meg a barlangot, és szép fényhatásokat eredményez: ahogy a narrátor írja, „szép nap volt ez a világ pusztulásához”.[114]

Miként már említettük, a magány is erőteljesen jelen van a műben, ugyanis Omégare-nak azért kell útra kelnie, hogy megtalálja az utolsó termékeny nőt, Syderie-t, akihez egészen Dél-Amerikáig utazik. A „Napvárosba” (*Ville du Soleil*) érkezve megszemléli az egykor virágzó várost, ahol még megmaradtak a kiváló műalkotások; a festmények és szobrok olyan valósághűek, hogy szinte életre kelnek, azonban a városban nincsenek emberek: az utazó csak a szomorúsággal és rémülettel vegyített magányt érzékeli.[115] A „Napváros” egyik vezetőjének, Eupolisnak a segítségével Ormust kezdik keresni, a papot, akitől azt várják, hogy megáldja Omégare és Syderie házasságát. Végül egy terméketlen és kihalt helyen, Cartagena romjainál találnak rá. A város több, véres háború áldozata volt, míg végül a tűz martalékává vált, és már csak alaktalan romhalmaz maradt belőle: „[…] a Föld pusztulása érzékelhető volt; elborzadtunk a föld csupaszságától, szomorú magányától, ahol nem nőtt egyetlen cserje sem, s nem hallatszott az ember környezetében élő állatok éneke, sem kiáltásaik, amelyek élettel

---

[112] Uo., 1. kötet, 24-25.

[113] „C'est seulement depuis quelques jours, dit Omégare, que notre sort est changé. Une terreur invincible s’est emparée de nos ames, tout nous l’inspire, nos travaux, nos plaisirs, nos discours, notre silence, les approches de la nuit, le retour du soleil, les soins même que nous prenons pour la détruire. Nous craignons d’avancer dans la vie, comme si nos maux devoient sans cesse augmenter. Des présages terribles achèvent de nous épouvanter. Cette nuit des spectres tout sanglans nous ont apparu; nous avons entendu dans l’air des voix menaçantes, ce palais nous paroissoit enflammé: je crois le ciel irrité contre nous.” Uo., 1. kötet, 28-29.

[114] „cette journée était belle pour la décadence du monde”. Uo., 1. kötet, 32.

[115] Uo., 1. kötet, 129-130.

töltik meg lakhelyét".[116] Cartagena romjainál mély csend honol, Ormus pedig – hasonlóan a Volney által felvázolt elmélkedő ember képéhez – a romok tetején ülve szemléli az elpusztult várost.

> Lábai előtt széttört oszlopok, megcsonkított szobrok hevertek szanaszét. Mellette és feje fölött, egymás tetejére halmozva rettenetes tömeget formázó, hatalmas bástya-, templom-, palotamaradványok látszottak, amelyekre alig merünk rápillantani. E látvány hatására Eupolis azt mondja a peruiaknak: Egy világ romjait vélem látni.[117]

Az utolsó termékeny emberpár házassága reményt jelent az emberiség számára, Ormus mégis pesszimista jövőképet lát maga előtt, kijelenti, hogy „elérkezett az emberiség vége".[118] Minden az elmúlás felé mutat és az emberi lét tünékenységére emlékeztet. Azonban míg a korábban vizsgált szövegekben a szemlélő bármennyiszer visszatérhet ugyanazon romok látványához – hosszasan csodálhatja őket és elmélkedhet fölöttük –, Grainville műve nem ad erre lehetőséget, itt még a romoktól is el kell búcsúznia az emberiségnek:

> Mielőtt elhagyom ezt a helyet, hadd véssem rá ezekre a romokra, hogy boldogan éltem itt; de mégsem – folytatja elérzékenyülve –, felesleges ez a gondosság, senki nem fogja elolvasni ezeket a betűket. Ó helyek, amelyeket szerettem, többé már nem látjátok az ember arcát, nem halljátok hangját! Miközben ezeket mondta, könnyeket ontott és útnak indult.[119]

A fenséges érzését Diderot-nál maguk a romok váltották ki, *Az utolsó ember* című műben azonban nem erről van szó: a romok ugyanúgy a pusztulásra, az emberi élet mulandóságára emlékeztetnek, míg a fenséges érzése inkább Istenhez köthető – nem véletlenül, hiszen a szerző maga is egyházi személy volt. Ormus Istenhez fordul, hogy megáldhassa nevében a házasulandó párt, a fenséges érzését ennek látványa váltja ki Omégare-ékból.

> [Ormus] fellépked az oltár fokain. Ebben a pillanatban milyen nagynak és fenségesnek tűnt! Mint egy földre szállt angyal – mondhatni –, soha ember nem ábrázolta magasztosabb vonásokkal az Örökkévalót. Micsoda tűz égett a tekintetében! micsoda ékesszólás volt beszédében! Micsoda méltóság tükröződött a homlokán! Ó, a világyegyetem hatalmas teremtője! mondta Ormus, az ég felé emelve kezeit […].[120]

---

[116] „[…] la décadence de la terre était sensible; on était effrayé de la nudité du sol, de sa triste solitude, qu'aucun arbrisseau n'égayait, où l'oreille n'entendait pas les chants et les cris des animaux compagnons de l'homme, et qui peuplent son séjour." Uo., 1. kötet, 169.

[117] „À ses pieds, des colonnes brisées, des statues mutilées sont confusément éparses. À ses côtés et sur sa tête, sont amoncelés, les uns sur les autres, d'énormes débris de remparts, de temples, de palais qui forment des masses effrayantes, que l'oeil ose à peine regarder. À ce spectacle, Eupolis dit aux Péruviens: Je crois voir les débris d'un monde." Uo., 1. kötet, 170.

[118] „la fin du monde est arrivée". Uo., 1. kötet, 172.

[119] „Avant que je quitte ces lieux, laissez-moi graver sur ces ruines que j'y vécus heureux; mais non, reprit-il d'une voix attendrie, ce soin est inutile, personne n'y viendra lire ces caractères. O lieux que j'ai chéris, vous ne verrez plus le visage de l'homme; vous n'entendrez plus sa voix! En disant ces mots, il versa des pleurs et partit." Uo., 1. kötet, 175. Az Istenhez kötődő fenséges képe a későbbiekben is megjelenik: Uo., 2. kötet, 98.

[120] „[...] il monte sur les degrés de l'autel. Que dans ce moment, il nous parut grand et majestueux! Tel qu'un ange descendu sur la terre, jamais, disoit-on, aucun homme n'avoit représenté l'Éternel avec des traits plus augustes. Quel feu dans ses regards! que d'éloquence dans ses discours! quelle dignité sur son front! O Créateur puissant de l'univers! dit Ormus, en élevant les mains vers le ciel […]." Uo., 1. kötet, 181-182.

A komor jóslatok és az isteni akarat ellenére Omégare és Syderie egybekelnek, és Syderie várandós lesz a gyermekkel, akinek köszönhetően kegyetlenség és szenvedés árán, de mégis túlélhet az emberi faj. Omégare-nak végül meg kell hoznia a döntést az emberiség végéről, ám az emberi faj kihalása nem csupán az isteni közbeavatkozás eredménye, hanem az emberek terméketlenségének is következménye. Amint Omégare meghozta döntését, megkezdődik az apokalipszis: megszólalnak a harsonák, bekövetkezik a feltámadás, minden romba dől, és különválasztódnak a jó és a rossz emberek. Omégare az egyetlen ember, aki megmenekül a pusztulástól: „élete a világegyetem romjai között saját maga számára is csodának tűnik. Minden pillantással, amelyet az őt körülvevő romokra vet, azt gondolja, Isten betakarta szárnyaival".[121] Az utolsó ember végül eljut Párizsba, de ott is csupán a pusztulás képe fogadja. A francia főváros merőben eltér Mercier utópikus Párizsától: még csak nem is romba dőlt épületeket láthatunk, hanem teljes kietlenséget; kopárság és a romok hiánya döbbenti meg a szemlélőt:

> Párizs nem volt többé: a Szajna egyáltalán nem folyt a falai között; kertjei, templomai, Louvre-ja eltűnt. Ennyi sok épületből, amelyek területét borították, egy szegényes kunyhó sem maradt, ahol élőlény megpihenhet. Ez a hely csupán sivatag, hatalmas pormező, a halál és a csend lakhelye. Omégare ezt a szomorú területet szemléli, ahol csupán összehordott hamut lát, s meghatódva mondja: Ezek ennek a kiváló városnak a maradványai […]? Nem találok egyetlen romot, egyetlen követ sem, amely fölött sírhatnék; és még én féltem látni a föld pusztulását, az ember és építményei síremlékét![122]

Csupán egyetlen szobor maradt épségben: I. Napóleon szobra, de arra nem ad magyarázatot a mű, miért becsülték ilyen sokra az uralkodót. Az apokalipszis tehát elkezdődik, azonban a bibliai végkifejlet elmarad: az Isten dicsőségétől ragyogó táj sehol nincs jelen, a fény csupán „lágy" és „gyenge".[123]

A mű során a „rom" szó jelentéstartalma több változáson megy keresztül: jelentése egyrészt eltolódik a szó átvitt értelmezése (az emberi faj pusztulása[124]) felé, másrészt a rom általános, az egész földkerekségre kiterjedő jelentése (a már említett „egy világ romjai", „az univerzum romjai") válik mérvadóvá. Grainville művében a rom az itáliai romoknál jóval tágabb értelmezést kap, mivel az író „apokaliptikus katasztrófát" tár elénk egy jövő nélküli

---

[121] „[…] sa vie, az milieu des débris de l'univers, lui paraît un prodige. À chaque regard qu'il jette sur les ruines qui l'entourent, il se dit qu'un Dieu l'a couvert de ses ailes." Uo., 2. kötet, 84.

[122] „Paris n'étoit plus: la Seine ne couloit point au milieu de ses murs; ses jardins, ses temples, son Louvre ont disparu. D'un si grand nombre d'édifices qui couvroient son sein, il n'y reste pas une chétive cabane où puisse reposer un être vivant. Ce lieu n'est qu'un désert, un vaste champ de poussière, le séjour de la mort et du silence. Omégare jette les yeux sur cette triste étendue, et n'y voyant que des cendres entassées, il dit tout ému: Sont-ce là les restes de cette ville superbe [...]? Je n'y trouve pas une ruine, une seule pierre sur laquelle je puisse verser mes larmes; et moi je craindrois de voir périr la terre, ce tombeau de l'homme et de ses établissemens!" Uo., 2. kötet, 85-86.

[123] „douce", „faible" Uo., 2. kötet, 124-125.

[124] Uo., 1. kötet, 102; 120.

világban, melyben a rom elveszíti a régmúltra visszautaló funkcióját és csupán az emberiség végét jelenti.[125]

A műre Volney *Romok* című munkája ellentétpárjaként tekinthetünk, hiszen azonos a kiindulópontjuk: az utazó magányosan szemléli Palmüra romjait, és szemei előtt megjelenik egy kísértet, aki különféle látomásokat mutat neki, így az utazó térben és időben eltávolodik a mű kiindulópontjától. *Az utolsó ember* tehát egyfajta tragikus, messiási választ ad *A romok* ateista racionalizmusára.[126] Meg kell ugyanakkor említeni, hogy mindkét írás szerzője átélte a forradalmat, ami kétségkívül hatással volt műveikre.

IV. 5. A forradalom képei Volney és Grainville műveiben

Mindkét szerző művén erősen érződik ennek a történelmi eseménynek a hatása, ami romszemléletükön is nyomot hagyott. Ennek a témának a tárgyalása különösen fontos annak fényében, hogy voltaképpen a francia forradalom nyomán változott meg az a mód, ahogy a 18. század végi írók, filozófusok a romokra tekintettek. Habár Volney tanúja volt a forradalmi eseményeknek, ő – korábban megjelent útleírását továbbgondolva – mégis ókori romokat foglal bele *A romok* című írásába. Filozofikus művével kapcsolatban érdemes kitérnünk a benne megjelenő társadalomszemléletre, amelyben Mercier utópikus regényéhez hasonló gondolatok lelhetők fel.

Mindenekelőtt azt is fel kell vázolnunk, hogy mi okozza a birodalmak romba dőlését Volney művében. A szellem azt követően tűnik elő a romok közül, hogy az utazó egy „kinyomozhatatlan istenséget" okol a pusztulásért. A felbukkanó árny rámutat: a múlt leckéiből az következik, hogy a birodalmak sorsa nem függ sem a gondviseléstől, sem Istentől, csakis magától az embertől.[127]

> Az Isten, ki a levegőt madarakkal, a földet állatokkal és a vizeket halakkal népesítette be; Isten, ki az egész természetre életet áraszt, lehet-e a romok és sírok Istene? föltételezhető-e róla, hogy áldozatul pusztítást, hódolatul talán tüzet és lángot kíván? Hát lehetséges-e az, hogy magasztaló énekül sóhajokat, imádókul gyilkosokat és templomul egy elpusztult világot akarjon? És ezek talán nem mind a ti műveitek, szent és hű népek? Hát nem a ti jámborságotoknak gyümölcse ez? Ti népeket gyilkoltatok, városokat és államokat romboltatok, a földet pusztává tettétek és még jutalmat kívántok gonosz műveitekért? Csodáknak kellene értetek történni és a természet rendje ellen magától helyre jönni, jóvá lenni annak, amit az embereknek szenvedélye, ostobasága, gonoszsága lerombolt?[128]

---

[125] MORTIER: *I. m.*, 162.
[126] Uo., 161.
[127] VOLNEY: *A Romok*, 15-18.
[128] Uo., 18.

A birodalmak romba dőlésének tehát nem Isten az okozója: őt teremtőként és életet adóként mutatja be Volney, s a pusztulás kiváltója egyértelműen az ember. Miként korábban olvashattuk, Grainville művében már egészen másfajta Isten-kép van jelen. Ő a pusztulás okát szintén az emberi természetben keresi, *Az utolsó ember* című műben azonban ez a pusztulás az egész emberiségre, nem csupán egyes birodalmak romba dőlésére vonatkozik.

Volney, csakúgy mint őt megelőzően Mercier, egyértelmű társadalomkritikai megjegyzéseket tesz: ami Mercier-nél még csak a forradalom előszele, az Volney-nál már a forradalom kirobbanásának fő okaira való nyílt utalás. A *Romok* című műben az árny (*fantôme*), aki a múltból jött és a sírból támadt fel, a jövőt előre látó és az emberiség dicsőségét megjósoló szellemmé (*Génie*) válik a negyedik fejezetben.[129] A szellemnek adott válaszában az utazó a hallottak hatására átgondolja korábbi szavait és megfogadja, hogy ezt követően a valóság keresésébe kezd:[130]

> Oh sírok és romok szelleme! […] El fogom hagyni az elfajult társaságot, eltávozom a palotáktól, hol a tivornya nemtelenné teszi a lelket és elhagyom a kunyhókat, hol a nyomor lealacsonyítja azt. A magányba fogok vonulni, hogy a romok között éljek […].[131]

Volney – Diderot-hoz hasonlóan – egyetlen képbe tömöríti a palotát és a kunyhót, az egyik a zsarnokság, a fényűzés, a pompa, a másik a nyomor metaforája. Az utazó a romok közé vonul vissza, ami ideális helyszín a magányos elmélkedéshez; Grainville eposzában Ormus hasonló okok miatt él a romos városban, amelytől végül el kell búcsúznia.

A zsarnokságot Volney Diderot-hoz és Mercier-hez hasonlóan láttatja. Művében a filozófus az olvasó elé tárja történelemszemléletét, és azt is bemutatja, milyen tényezők vezetnek el egy birodalom romba dőléséig: míg Diderot-nál a romok reprezentációján volt a hangsúly, Mercier regényében a társadalomkritika kap nagyobb szerepet, Volney pedig részletesen kifejti ezt az aspektust. A *Romok*ban a zsarnokság alól a vallás egyfajta menekülési útvonalat jelent, azonban a „babona és vakhit mindenfelé pusztulást és romokat teremtett”.[132]

A szellem a műben a múlt után a jelent, majd a jövőt is megmutatja az utazónak. A főhős az egyik európai országban nagy zűrzavart vesz észre, ennek okait keresi, és érdekes jelenet tanúja lesz: külön csoportba gyűlnek össze a munkások és az előkelők. Az előbbi,

---

[129] LILTI, Antoine: „”Et la civilisation deviendra générale”: L’Europe de Volney ou l’orientalisme à l’épreuve de la Révolution”, *La Révolution française* [online], ’Dire et faire l’Europe à la fin du XVIIIe siècle’, feltöltve: 2011. június 10-én, URL : http://journals.openedition.org/lrf/290, megtekintve: 2020. április 6-án. A magyar nyelvű fordítás nem tesz különbséget *Fantôme* és *Génie* között, mindkettőt „szellem”-nek fordítja.

[130] A romszemlélet és a valóság kérdéséről lásd: SZABOLCS Enikő: „La "vérité" des ruines chez Volney et Chateaubriand”, in Bene A., Bene K. (szerk.): *Philosophie francophone en Hongrie*, Pécs, Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Francia Tanszék, 2019, 129-144.

[131] VOLNEY: *A Romok*, 19.

[132] Uo., 35.

„jóval nagyobb csoport, rongyos ruhájával, sovány kiaszott vonásaival elárulta a nyomor és munkásság jeleit", míg az utóbbi, kisebb csoport tagjainak gazdagon díszített öltözéke és kerek arca bőségről árulkodott. A két csoport között a következő párbeszéd hangzik el:

> Miért különböztetitek meg tőlünk magatokat, avagy talán nem a mi vérünkből való vér, a mi húsunkból való hús vagytok ti is?
> Nem, mondta a csoport, ti vagytok a nép, mi az előkelők! Nekünk saját törvényeink, saját szokásaink és megkülönböztetett jogaink vannak.
> *A nép*: És mit dolgoztok ti a mi társadalmunkban?
> *Az elkelők*: Semmit; mi nem vagyunk munkára teremtve.
> *A nép*: Mely úton szereztétek magatoknak a nagy vagyont?
> *Az elkelők*: Az által, hogy fárasztottuk magunkat a ti kormányzástokkal.
> *A nép*: És ti kormányzásnak nevezitek azt, hogy amit mi termesztünk, ti elprédáljátok. A gazdagság mi tőlünk jön, ti fölemésztitek.[133]

Volney ennél egyértelműbben talán nem is jeleníthette volna meg a forradalom kitöréséhez vezető társadalmi feszültségeket.

A 2440. év című regényben már felbukkant az az elmélet, mely szerint a 25. századi Párizsban megfigyelhető fejlődés a felvilágosodás korában kezdődött el. Volney művében szintén felfedezhető ez az elem: a szellem próféciát, elképzelt jövőt láttat az utazóval, melyben a forradalmat olyan folyamatként tünteti fel, amely megalkotja a nép számára ideális államformát. A forradalom kiutat jelenthet abból az állandó körforgásból, mely szerint a történelem ismétlődő ciklusok sorozata, azaz birodalmak keletkeznek, majd összeomlanak, s helyükön újabb birodalmak jönnek létre. Európa azonban – a forradalom és a felvilágosodás hatására – kitörhet ebből a ciklikusságból.[134]

Volney művében a rom, csakúgy, mint Diderot-nál, a magányos elmélkedésnek is helyet ad. Ahogy korábban említettük, a műkritikus a romok látványának hatására a nemzetek pusztulását és saját halálát vetíti maga elé. Volney egész művét átszövi ez a gondolatmenet, ám nála nem jelenik meg a romhoz kapcsolódóan a szépség mint esztétikai kategória, hanem írásában a rom közvetítő szerepe az elsődleges.

Grainville művében a rom és a hozzá köthető fogalmi mező szintén közvetítő szerepe miatt fontos, és nem csupán a romok jelenléte, hanem hiányuk is a pusztulás indikátora. A forradalom eseményei mindkét szerző életére hatással voltak, s műveik jól mutatják, mennyire másként élték át a forradalmat.

Az utolsó ember szerzője az alkotmányra felesküdött pap volt, aki 1792-ben az augusztus 10-i Tuileriák ostromában elhunytak emlékére halotti beszédet mondott.[135] Ez a beszéd azt tükrözi, hogy Grainville bízott a forradalom pozitív alakulásában, és abban, hogy a

---

[133] Uo., 47-48.
[134] LILTI: *I. m.*, 7.
[135] KUPIEC: *I. m.*, 42.

Tuileriáknál kivívott győzelem „meg fogja változtatni a világot”.[136] A nép energiáját vulkánhoz hasonlítja – ez az elem majd *Az utolsó ember* című műben is visszatér. A pap ekkor még hisz a forradalom jelszavaiban, elsősorban a szabadság eszméjét hangsúlyozza. További harcra bátorítja a népet, amely – véleménye szerint – csak így érheti el az örök szabadságot és boldogságot.[137] Ha győzelemre viszi a forradalmat és más nemzetek is követik e példát, akkor „a nép fog uralkodni”, valamint „a kereskedelem szárnyalni kezd, az ipar csodákat hoz létre. Az összes föld termékennyé válik […]”.[138]

Az utolsó ember című eposza a forradalmi események hatására jött létre. Az író ekkor már nem reménykedik benne, hogy megvalósul a forradalom küldetése, de a műben felbukkannak azon elemek is, amelyek mutatják Grainville forradalomba vetett korábbi hitét.[139] A mű első felét forradalomváró hangulat hatja át. Ugyancsak ezt tükrözik az égi szellem utazóhoz intézett szavai arról, hogy „nagy forradalom készülődik”, valamint egy közelgő forradalomról olvashatunk utalást akkor is, mikor Omégare-t üdvözlik az első városban, ahová útnak indulása után megérkezett.[140] Ebben a városban találkozik a főhős Idamas-szal, aki azzal tölti napjait, hogy az emberiség történelmén elmélkedik. Omégare-hoz intézve szavait Idamas is utalást tesz „egy olyan forradalomra, amely boldog napokkal tölti majd meg öregségét és boldogságot hoz a jövő generációinak”.[141] Szintén érdemes idézni azt a korábban már említett jelenetet, melyben Eupolis és Omégare egy romvárosban talál rá Ormusra, s ez előbbi így szól a remetéhez: „Tiszteletreméltó Ormus, […] azért jöttem, hogy felderítsem szíved, mivel egy forradalomról hozok hírt, amely végig fog söpörni a világon; bajaink véget érnek. A házasság nem lesz többé meddő, a föld ismét termékennyé válik”.[142] A regény első felét a jövőben való bizakodás hatja át, azonban már ekkor érezhető, hogy ezt egy másik, komorabb jövőkép szövi át.

Az elsivatagosodás és terméketlenség sötét jövőt sugall, ennek ellenére a technikai fejlődés jelei is felbukkannak a műben: századokkal korábban egyfajta „második

---

[136] „La victoire de nos Frères d’armes va changer le monde”. COUSIN DE GRAINVILLE: *Oraison funèbre des citoyens morts dans la journée du dix Août, sous les murs des Tuileries; prononcé devant le Peuple, le 30 Août, dans l’Église de Saint Leu,* Amiens – Paris, L’An quatrième de la Liberté, 18.

[137] Uo., 4; 10; 13; 15.

[138] „[…] le Peuple va régner. […] Le Commerce aura des ailes; l’industrie enfantera des prodiges. Toutes les terres seront fertiles […].” Uo., 19.

[139] PALEY, Morton D.: „”*Le dernier homme*”: The French Revolution as the Failure of Typology, *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 24. kötet, 1. sz., 1991, 69.

[140] „Je te dirai seulement qu’une grande révolution se prépare”. COUSIN DE GRAINVILLE: *Le Dernier homme,* 1. kötet, 16; 52.

[141] „une révolution qui va combler votre vieillesse d’heureux jours, et faire encore le bonheur des générations futures”, Uo., 1. kötet, 59.

[142] „Respectable Ormus, […] je viens réjouir votre cœur en vous apprenant la nouvelle d’une révolution qui va changer la face du monde; nos maux sont finis. Le mariage ne sera plus stérile; la terre va redevenir féconde [...].” Uo., 1. kötet, 171.

édenkertben”[143] éltek a nemzetek, légi közlekedéssel már át tudták szelni az Atlanti-óceánt, feltalálták a halhatatlanság italát és új módszereket dolgoztak ki a termőföldek kimerülése ellen. De a virágkor után bekövetkezett a hanyatlás, mivel a halhatatlanság szérumához csak a legkiválóbbak jutottak hozzá, ami az emberek közti vetélkedéshez vezetett. Ez a vetélkedés jelentős technikai vívmányok létrejöttét tette lehetővé, azonban eljött a pont, mikor a hold felrobbant (nem egyértelmű, hogy ez valamely újítás miatt következik-e be), s ezzel az emberiség termékenysége is megszűnik és a világ elindul az apokalipszis felé. Kiutat a Föld szelleme (*Génie*) kínál, aki ígéretet tesz arra, hogy ha Omégare-nak és Sydérie-nek gyermekei születnek, akkor túlél az emberiség.[144] Omégare előtt tehát két út áll: vagy engedelmeskedik az isteni akaratnak és bekövetkezik az apokalipszis, vagy a Föld szelleme által kínált megújulást választja, aki „belső vulkánjának” teremtő erejében hisz.[145] A szellem felfogható úgy, mint a forradalom reprezentációja, hiszen megújulást kínál; a vulkán képét pedig a kortársak gyakran a „forradalmi energiához” kötik.[146] Grainville azonban ekkorra már politikai és vallási értelemben is kiábrándult a forradalomból, az Omégare-ra kényszerített választási lehetőségek is ezt mutatják. Immár szó sincs a korábbi „nagy forradalomról”, ami „végig fog söpörni a világon”. Bekövetkezhet a megújulás, ám egy szörnyszülött generáció jön létre. A főhős végül az isteni akaratnak engedelmeskedik, hátrahagyja várandós feleségét és megindul az apokalipszis.

A forradalmat tehát mind Volney, mind Grainville átélte, viszont eltérő szerepvállalásaik miatt műveikben más-más oldalát mutatják ennek a történelmi eseménynek. Míg Volney nem említi a forradalom pusztítását, addig Grainville esetében ez a pusztítás nemcsak jelen van, hanem személyessé is válik: karrierjét és egész életét döntötte romba a forradalom. A pusztítás ekkor még túl friss ahhoz, hogy az író a romok szépségét meg tudja látni. Mindkét szerzőnél megfigyelhető ugyanakkor, hogy romábrázolásaikhoz nem a

---

[143] Uo., 1. kötet, 92.
[144] PETITIER: *I. m.*, 149-152.
[145] Lásd Omégare találkozását a Föld szellemével: „Micsoda látvány, amelytől még mindig megborzongok! bensejében egy embert látok, ő maga képezi ezt a vulkánt a szájából kiáradó tűzfolyammal, amely folyamatos mozgásban volt, hullámzó haja tüzes kígyóknak tűnt, az ébennél is feketébb szeme sötéten ragyogott, és erősen hangsúlyos izomzata kohóba mártott izzó vasra hasonlított.” [O spectacle dont je frémis encore! je vois dans son sein un homme formant lui-même ce volcan par des torrens de feux qui s’élançoient de sa bouche; il étoit dans un mouvement continuel, ses cheveux ondoyans paroissoient comme des serpens enflammés, ses yeux plus noirs que l’ébène jetoient un éclat sombre, et ses muscles fortement prononcés ressembloient à des fers ardens plongés dans une fournaise.] COUSIN DE GRAINVILLE: *Le Dernier homme*, 1. kötet, 36-37.
[146] PETITIER: *I. m.*, 153.

forradalom során ledöntött építményeket használták modellként, hanem az ókori romokhoz, s azon belül is elsősorban Palmüra romjaihoz nyúlnak vissza.[147]

Érdemes azt is megvizsgálni, hogy a két műben hogyan viszonyul egymáshoz a képi világ és a szöveg. Mindkét esetben elképzelt romokról van szó, hiszen Volney útleírásokban olvasott a megjelenített romokról, Grainville fő művében pedig a romok nincsenek jelen fizikai valójukban – nem is lehetnek, hiszen városok jövőbeli romjairól van benne szó. *Az utolsó ember* című műben ténylegesen megvalósul Diderot azon látomása, mely szerint nemzetéből egyedüli túlélőként szemléli maga körül az elpusztult világot. Míg azonban Diderot *Szalon*jában a rom a szöveg központi témája, addig Volney és Grainville művében a romok mintegy díszletként vannak jelen. Náluk nem maguk a romok a lényegesek, hanem a magányos elmélkedő gondolatai vagy a szellem által felvázolt apokaliptikus jövőkép, ahol a pusztulás folyamatát is végigkövethetjük.

Összességében elmondhatjuk, hogy Diderot-t követően a vizsgált művekben a romok immár nem a múlt felé fordítják a szemlélő tekintetét, hanem egyre inkább a jövő kerül a középpontba, legyen az távoli, idealisztikus, történeti hűségre törekvő, vagy akár posztapokaliptikus jövőkép. Romszemléletük különbözőségét abban kereshetjük, hogy a klasszikus értelemben vett rom kialakulásához rendkívül sok időre van szükség. E rom esetében fontos hangsúlyozni, hogy a romboló munkát általában több emberöltő alatt a természet viszi végbe. Amikor ókori romot látunk, a természet munkájára csodálkozunk rá, arra, hogy a természet miként formálja a romban jelen levő hiányt, amely az idő múlásával egyre nő. Valószínűleg ebben kereshetjük annak az okát is, hogy a hirtelen – természetes vagy mesterséges, azaz ember által okozott – katasztrófa miatt keletkező romokat nem tudjuk az ókori romokhoz hasonló módon szemlélni; a rombolás szándékos volta miatt a közelmúltban keletkezett romok esztétikai szemlélete fel sem merül a szerzőkben.[148]

A romok esztétikai jellegű szemléletéről és a „kortárs" romokról szólva elengedhetetlen Bernardin de Saint-Pierre nevének említése. Ő *Tanulmányok a természetről* című, 1784-ben megjelent művében fejtette ki azt az állítását, mely szerint a „kortárs" romok nem képesek ugyanazt a hatást kiváltani a szemlélőből, mint az ókori romok. Az író 1765-ben járt Drezdában, öt évvel a német város ostromát követően,[149] és a romok pittoreszk látványának ellenére csupán borzalmat (*horreur*) érzett:

---

[147] Ez a jelenség később, többek között a Kommün rombolásait megörökítő fényképeken is tetten érhető. Lásd: FOURNIER, Éric: „Les photographies des ruines de Paris en 1871 ou les faux-semblants de l'image", *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 32/2006, 137-151.

[148] SOMHEGYI Zoltán: „Mi marad abból, ami megmaradt? A romtalanítás ellen", *Ókor*, 2016/4, 3-5.

[149] Drezda ostroma 1760. július 13-22 között a hétéves háború része volt.

> Mikor odaértem, a dolgok még ugyanabban az állapotban voltak, mint a háború végén. […] Láttuk, amint szomorúan járnak fel s alá a lakosok, akik egykor olyan vidámak voltak, hogy Németország franciáinak nevezték őket. Ezek a romok […] sötét melankóliába vetették [őket]. [E]gy nyomasztó hang a szívemben azt mondogatta: *és ha ez a te hazád lenne*?[150]

Az a pusztítás, amelyre még emlékeznek az emberek, sohasem poétikus vagy esztétikus látvány: csupán az emberi kegyetlenség árulkodó nyoma. A rombolás élvezete (*plaisir de ruiner*) sohasem egyenlő a romok látványa által kiváltott élvezettel (*plaisir de la ruine*): míg az elsőt a kizsákmányoláson alapuló civilizáció hatásának tulajdonítja Bernardin de Saint-Pierre, addig a másodikat egyfajta velünk született, belülről fakadó csodálatnak tartja.[151] Ez lehet az oka annak, hogy az irodalmi művek nem az aktuális, friss pusztítást ábrázolják, valamint annak is, hogy inkább a múltba nyúlnak vissza, vagy egy elképzelt jövő képét festik az olvasó elé.

---

[150] „Le choses y étaient encore au même état qu'à la fin de la guerre, quand j'y arrivai. […] On y voyait aller et venir tristement les habitants, qui étaient auparavant si gai, qu'on les appelait les Français de l'Allemagne. Ces ruines […] [les] jetaient dans une noire mélancolie […]. [U]ne voix affligeant se fit entendre dans mon coeur, qui me disait, *si c'était-là ton patrie*?" BERNARDIN DE SAINT-PIERRE: *Études de la nature*, 3. kötet, 86-88.
[151] MORTIER: *I. m.*, 127.

V. A KORAI ROMANTIKA ROM-FOGALMA

V. 1. Rom-poétika vagy rom-esztétika?

Ahogy az előzőekben bemutattuk, az utópikus és apokaliptikus romok leírásában már nincs jelen a Diderot által bevezetett romok poétikája. Nyomai ugyan fellelhetők egy-egy klisészerű szófordulatban, ám ebben az esetben már nem maguk a romok váltanak ki intenzív érzelmeket a szemlélőből, hanem a rombolás okául szolgáló történelmi vagy fiktív esemény. A forradalom után a kortárs írók, filozófusok elkezdik újra „látni" a romokat, azonban másképp látják őket, mint a romok poétikájával kapcsolatban idézett szerzők, az ő esetükben ugyanis már a romok esztétikájáról beszélhetünk.

Ugyanakkor fel kell tennünk a kérdést: mi a különbség a két fogalom között? Mitől válik a rom esztétikussá? *Szalon*jaiban Diderot sokszor nem használta konzekvensen a fogalmakat, így ő egymás szinonimájaként említi a „romok poétikája" (*poétique des ruines*) és a „romok költészete" (*poésie des ruines*) kifejezéseket. Mivel azonban disszertációnkban a fogalmak következetes használatára törekszünk, ezért fontosnak tartjuk, hogy alátámasszuk fogalomválasztásainkat. A rom-költészetet, ahogy a nevében is áll, elsősorban a költészethez kötjük – Joachim Du Bellay, Jacques Grévin költőket említhetjük a fogalommal kapcsolatban –, a romok poétikája és a romok esztétikája közti különbséget pedig az alábbiakban részletezzük.

Diderot-hoz visszatérve a *Szalonok*ban elsősorban a rom időperspektívában történő szemléletét kell hangsúlyozni. Az *1767-es Szalon*ban, a romok poétikájának megfogalmazásakor megfigyelhető, hogy a műkritikus eleinte a romokat helyezi előtérbe, és a romok méltatásán keresztül döbben rá az idő mulandóságára. Nála a rom elsősorban közvetítő szerepében van jelen: mind a múlton való elmélkedést, mind pedig a jövőbe történő képzeletbeli utazást lehetővé teszi.

Bernardin de Saint-Pierre már említett, romantikus jegyeket mutató művében ezzel szemben már a romok poétikája és a romok esztétikája közti átmenetet fedezhetjük fel. Az író

egy egész fejezetet szentel a romoknak [*Plaisir de la ruine* (A rom látványa által kiváltott élvezet)], amelyet a következő elmélkedés vezet be:

> Több utazót vonz Nápoly vulkánja, mint a tengerpartját szegélyező bűbájos kertek; Görögország és Itália rommal borított vidékei, mint Anglia gazdag szántóföldjei; több érdeklődőt csábít a vihar látványa, mint a nyugodt tájé; és több nézelődő tekintetét vonzza egy torony leomlása, mint annak felépítése.[1]

Az idézet a rom és a fenséges gondolatkörének tömör összefoglalását nyújtja: a vulkán és a viharos tenger képe által érzékelteti a veszély lehetőségét – annak tudatában, hogy a szemlélő teljes biztonságban van –, valamint azt a gondolatot is felveti, hogy az idő múlását, az emberi lét mulandóságát, munkájának hiábavalóságát jelképező leomlott torony jobban magával ragadja a szemlélő figyelmét, mint az épülő, vagy akár az ép, eredeti funkcióját betöltő építmény. Az író ugyanakkor arra a kérdésre is keresi a választ, hogy az ember miért vonzódik a romokhoz: „van bennünk egy olyan, fenséges érzés […], amelynek következtében mindenféle pittoreszk hatástól és biztonságérzettől függetlenül szeretjük a romokat; ez az Istenség létezésének megérzése, ami mindig belevegyül melankolikus érzelmeinkbe, s azok legnagyobb vonzerejét adja."[2]

A műben a történeti szemlélet is jelen van, hiszen az antik romok látványa „századokkal repít vissza minket időben, és a romok régiségük függvényében érdekelnek minket".[3] Az első ókori romok, amelyet a szerző látott, a dél-franciaországi Orange település római emlékei voltak. Ezek látványára képzelete „egy csapásra elvitte Rómába, Marius korába".[4] Néhány oldallal később azonban már más szemmel tekint a romokra, ekkor inkább a romok és a természet harmóniájára figyel fel, ezzel is hangsúlyozva azt a kijelentését, mely szerint csak akkor láthatjuk meg a romok szépségét, ha a rombolás óta viszonylag hosszú idő telt el:

---

[1] „Le volcan de Naples attire plus de voyageur, que les jardins délicieux qui bordent ses rivages; les campagnes de la Grèce et de l'Italie, couvertes de ruines, plus que les riches cultures de l'Angleterre; le tableau d'une tempête, plus de curieux que celui d'un calme; et la chûte d'une tour, plus de spectateurs que sa construction." BERNARDIN DE SAINT-PIERRE: *Études de la Nature*, 3. kötet, 83.

[2] „nous avons […] en nous un sentiment […] sublime qui nous fait aimer les ruines, indépendamment de tout effet pittoresque, et de toute idée de sécurité; c'est celui de la Divinité, qui se mêle toujours à nos affections mélancoliques, et qui en fait le plus grand charme." Uo., 3. kötet, p. 86.

[3] „[Les ruines] nous portent à plusieurs siècles en arrière, et nous intéressent à proportion de leur antiquité." Uo., 3. kötet, 88.

[4] „[son] imagination [le] porta d'une traite à Rome, et au temps de Marius". Uo.

> A romok, melyeken a természet az ember alkotásával harcol, édes melankóliát sugallnak. [A természet] munkáink hiábavalóságát és sajátjának örökkévalóságát mutatja nekünk. Mivel még akkor is mindig épít, amikor éppen rombol, építményeink repedéseiből sárgaviolát, […], pázsitfüvet, vadcseresznyefát, szederfüzért, mohaszegélyt, és mindenféle sziklán megélő növényt fakaszt, amelyek virágai és elhelyezkedése a sziklákkal együtt a lehető legkellemesebb ellentétet alkotják.[5]

Azonban bármilyen leomlott épület nem válik rommá: Bernardin de Saint-Pierre következtetésként azt fogalmazza meg, hogy „egy szép épület mindig szép romot eredményez. A művészet tervei ilyenkor összhangban vannak a természet terveinek fenségességével."[6] A természet egyszerre rombol és alkot: az építmény összeomlásával egyre nagyobb teret hódít vissza. A rom és a természet harmóniában van egymással, együtt változnak, és ezáltal új alkotás jön létre – megjegyezzük, hogy ez a gondolat később Chateaubriand-nál is visszaköszön majd. Bernardin de Saint-Pierre a romok leírásánál személyes tapasztalataira támaszkodik: nem elképzelt vagy festményen ábrázolt, hanem valódi épületmaradványokat mutat be, azonban Chateaubriand-tól eltérően ő nemzeti romokat tár az olvasó szeme elé. A botanikus romszemlélete a romantika, s azon belül is leginkább Victor Hugo szemléletéhez közelít.[7] A Diderot-nál és Mercier-nél már jelen lévő erkölcsi tanulság is felbukkan az *Tanulmányok a természetről* című műben: leomlásakor az építmény elveszíti kártékony funkcióját és a természet részévé válik.[8] Bernardin de Saint-Pierre a romokban nem a görög vagy római nagyság emlékműveit, hanem általában a múló idő emlékét látja: a rom a múltat a jelennel és az elképzelt jövővel kapcsolja össze.[9]

Mercier *Hálósapkám* című rövid, egymással nem összefüggő fejezetekből álló műve – amelyben az író egy részt a romoknak szentel – szintén 1784-ben jelent meg. Mercier arra keresi a választ, hogy miért szeretjük nézni azokat a maradványokat, amelyeken az idő múlása már nyomot hagyott. Gondolatmenetében Diderot – Hubert Robert-ről szóló kritikáiban – megfogalmazott véleménye köszön vissza, mikor Mercier a funkciójukat vesztett, immár új jelentéssel bíró palota romjairól ír:

---

[5] „Les ruines où la nature combat contre l'art des hommes, inspirent une douce mélancolie. [La nature] nous montre la vanité de nos travaux, et la perpétuité des siens. Comme elle édifie toujours lors même qu'elle détruit, elle fait sortir des fentes de nos monuments, des giroflées jaunes, […] des graminées, des cerisiers sauvages, des guirlandes de rubus, des lisières de mousses, et toutes les plantes saxatiles qui forment par leurs fleurs et leurs attitudes les contrastes les plus agréables avec les rochers." Uo., 3. kötet, 90.

[6] „Une belle architecture donne toujours de belles ruines. Les plans de l'art s'allient alors avec la majesté de ceux de la nature" Uo., 3. kötet, p. 91.

[7] MORTIER: *I. m.*, 131.

[8] BERNARDIN DE SAINT-PIERRE: *Études de la nature*, 3. kötet, 91-92.

[9] MORTIER: *I. m.*, 133.

> [A paloták] mára leomlottak és átjárhatók; nem kis érdeklődéssel nézzük, amint egy marhát terelő pásztor végigvonul e töredezett oszlopcsarnok alatt, e fenséges és feldöntött oszlop mellett. […] Ez az ellentét megindít, meghat minket, és nagy gondolatokra sarkall bennünket.[10]

Ugyanakkor – véleménye szerint – az angolkertekben található műromok nem képesek ezt a hatást kiváltani:

> ... miért vannak ránk kisebb hatással ezek a romok? Azért, mert azonnal rájövünk, hogy emberi kéz alkotta azokat és csupán tegnap óta léteznek. Mindeközben mindent utánoztak, még azt a magasztos és tiszteletre méltó árnyalatot is, amelyet az idő múlása hagy a leomlott építményeken, de az elmélkedés mindig rávezet bennünket, hogy ez hamis és hazug szín, az ember műve. Így örömünk fele mindjárt oda is lett: továbbhaladunk, nem csodáljuk többé [e romokat].[11]

A romoknak valódiaknak kell lenniük ahhoz, hogy hatni tudjanak a szemlélőre. A műromokon nem érződik az idő pusztítása: a rom csak akkor tud esztétikussá válni, ha van történetisége.

A romok esztétikájának vizsgálatakor tehát egészen más szempontok kerülnek előtérbe, mint a romok poétikája esetében. Hartmut Böhme irodalomtudós úgy fogalmaz, hogy akkor beszélhetünk a romok esztétikájáról, ha a rom már elvesztette korábbi funkcióját és reprezentatív értelmét, azaz amellett, hogy nem tölti be eredeti szerepét, a közösség teljesen új jelentéssel látja el a romokat.[12] A rom esztétikai értékét azonban a szemlélő teremti meg:

> [A] romok esztétikája nem más, mint az idő megtapasztalhatóságának sajátos módja: a rommezőt romok alkotta tájjá szintetizálni képes tekintet tehát a még el nem veszett múlt és a már jelenlévő jövő között rögzített pillantás. A rom az idő mindhárom módjára kiterjed. Pontosabban nem a rom, hanem az a reflexív pillantás, melyben a rom mint esztétikai tárgy megképződik.[13]

Chateaubriand romszemléletével kapcsolatban a kritikai irodalom elsősorban a „romok esztétikája" (*esthétique des ruines*) kifejezést alkalmazza,[14] ugyanakkor, miként az előzőekben láthattuk, ez a romok poétikájától a romok esztétikája felé mutató változás már korábban, Bernardin de Saint-Pierre-nél elkezdődött.

---

[10] „[Les palais sont] maintenant démolis et entr'ouverts, on voit, non sans intérêt, un pâtre avec ses boeufs sous ce portique brisé, près de cette colonne majestueuse et renversée. […] Ce contraste nous émeut, nous touche, et de grandes réflexions fermentent dans notre sein". MERCIER: *Mon bonnet de nuit*, 1. kötet, 49.

[11] „on est moins touché en rencontrant ces ruines; et pourquoi? Parce qu'on apprend bientôt que c'est l'art qui les a faites, et qu'elles n'existent que d'hier. On a tout imité cependant, jusqu'à la teinte auguste et vénérable que le temps imprime aux monuments renversés; mais la réflexion vient toujours nous dire que c'est là une couleur factice et mensongère, ouvrage de l'homme. Alors la moitié de notre plaisir est détruite: on passe, l'on n'admire plus." Uo., 1. kötet, 49.

[12] BÖHME: *I. m.,* 79.

[13] Uo., 80.

[14] Lásd: MORTIER: *I. m.*; FOURNET, Florence: „Esthétique de la ruine dans l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand" in *L'information littéraire*, 2007/2, 59. kötet, 22-32.

Chateaubriand korai műveiben nem csupán romszemléletét illetően fedezhezők fel közös vonások Bernardin de Saint-Pierre felfogásával.[15] *Tanulmányok a természetről* című írása a mindenre kiterjedő racionalizmus és hitetlenség elleni tiltakozásként is olvasható. Emellett Paul Henri Thiry d'Holbach báró *A természet rendszere* című művére adott katolikus válaszként is tekinthetünk a botanikus munkájára: elég, ha csupán áttekintjük a *XII. Tanulmány* alcímeit.[16] Azonban, miként a későbbiekben látni fogjuk, nem csupán Bernardin de Saint-Pierre művéből, hanem több felvilágosodás-kori író és filozófus munkájából is merít Chateaubriand.

V. 2. „A romok esztétikája" *A kereszténység szelleme* című műben

Nem kívánjuk bemutatni Chateaubriand teljes életútját, hiszen hazánkban is viszonylag jól ismert személyiségről van szó, hanem csupán azokat az elemeket emeljük ki, amelyeket disszertációnk szempontjából fontosnak tekintünk. Lényeges hangsúlyozni, hogy Chateaubriand politikai és írói szerepvállalása kiegészíti egymást, utazásai és az ezek során írt művek történelmi kontextusukban értelmezhetők. A *Mémoires de ma vie* [Életem emlékiratai] című művében „nemesemberként és íróként" definiálja önmagát.[17] Fiatalkorát erősen meghatározta a francia forradalom: kezdetben örömmel fogadja a forradalmat, de 1791-ben a nép túlkapásai miatt kiábrándul belőle és Amerikába utazik. Visszatérését követően csatlakozik Condé herceg royalista emigráns hadseregéhez. Thionville ostroma során azonban megsérül, ezt követően Angliába emigrál, ahol megírja *A kereszténység szelleme* című művét. Ebben az írásában Chateaubriand három teljes fejezetet szentel a romoknak, annak ellenére, hogy 1802-ben, műve kiadásának időpontjában még nem látta az Itáliában, Görögországban és Egyiptomban található romokat,[18] s inkább a forradalom volt hatással erre az írásra.

Chateaubriand a következőképpen ír a mű keletkezéséről a *Síron túli emlékiratok*ban:

---

[15] A témáról bővebben lásd: ROMANO, Cristina: „L'influence de Bernardin de Saint-Pierre dans les premières oeuvres de Chateaubriand", in C. SETH, É. WAUTERS (szerk.): *Autour de Bernardin de Saint-Pierre. Les écrits et les hommes des Lumières à l'Empire*, Presses universitaires de Rouen et du Havre, Mont-Saint-Aignan, 2010, 199-213.

[16] MORTIER: *I. m.*, 126. Lásd az alábbi alcímeket: „A természet néhány erkölcsi törvényéről" [De quelques lois morales de la nature], „Az ész gyengesége" [Faiblesse de la raison], „Az érzelemről, az Istenség és a lélek halhatatlanságának az érzelem által való bizonyítékáról" [Du sentiment; preuve de la Divinité et de l'immortalité de l'âme par le sentiment], „Az Istenség néhány más érzelméről, többek között az erényéről" [De quelques autres sentiments de la Divinité, et entre autres de celui de la vertu]

[17] „Gentilhomme et écrivain", CHATEAUBRIAND, François-René de: *Mémoires de ma vie*, Paris, Librairie Générale Française, 'Le Livre de Poche classique' sorozat, 1994, 98.

[18] MORTIER: *I. m.*, 175., Chateaubriand maga is bevallja a műnek ezt a hiányosságát: CHATEAUBRIAND, François-René de: *Síron túli emlékiratok. Válogatás*, Budapest, Osiris Kiadó, 1999, 182. (A továbbiakban: CHATEAUBRIAND: *Síron túl emlékiratok*)

> *A kereszténység szellemé*t templomaink romjain jelentettem meg. Az igazak azt hitték, megmenekültek; ekkoriban az embereknek hitre volt szükségük, vallásos vigasz után sóvárogtak, minthogy hosszú idő óta megfosztották őket az efféle vigasztalástól. Mennyi természetfeletti erőt kértek a sok elszenvedett csapásra! […] Az emberek Isten házába tódultak, akárcsak járvány idején orvoshoz.[19]

Apologetikus esszéjében az író ismét felidézi azt a képet, melyben lefesti, hogy egyik, a Luxembourg-palota környékén tett esti sétája alkalmával orgonahang üti meg a fülét.

> Nem volnánk képesek leírni azon megindulást, mit bennünk a vallásos ének ébresztett: úgy tetszett, mintha égi szózat mondaná: „Hitetlen keresztény, mért vesztéd el reményedet? […]" Épp azon pillanatban léptünk a templomba, midőn a pap áldást adott. Szegény asszonyok, aggastyánok és gyermekek fogadták leborulva. Térdre omoltunk közöttük: könnyeink megindultak […].[20]

Amint az említett idézetben is láthatjuk, a műben már fellelhetők a romantika ismertetőjegyei, ezt a mű stílusa, a képzelet szerepének hangsúlyozása és a romantikus érzékenység tükrözi.[21] 1800-ban az író visszatért Franciaországba, és Bonaparte Napóleon követségi titkárnak nevezte ki a római követségre. *A kereszténység szelleme* című mű hatására ismerte el az (akkor még) első konzul Chateaubriand írói munkásságát, hiszen az író műve politikai céljaival is összhangban volt: ez az apologetikus esszé az 1801-ben megkötött konkordátum létjogosultságát támasztotta alá.[22]

A műben, miként korábban Mercier és Grainville, Chateaubriand is maga elé idézi a versailles-i kastélyt. A royalista író azonban teljesen más megközelítésben mutatja be a kastély maradványait: számára nem a despotizmust és elnyomást jelképezi az egykori királyi lakhely, hanem az elhagyatott kastély a dicső múlt és a művészeteket támogató király képét idézi fel. A felvilágosodás korszakát erős kritikával illeti: „bölcselkedőnek" nevezi, és abban látja a különböző művészeti ágak, úgy mint a festészet, az építészet vagy a költészet „elfajulását", hogy „az okoskodó ész lerontván a képzelődést, aláássa a művészetek alapját".[23]

Chateaubriand művében a versailles-i kastély ekkor még nem tekinthető szó szerinti értelemben vett romnak, azonban a természet már megkezdte a terület visszahódítását:

---

[19] CHATEAUBRIAND: *Síron túli emlékiratok,* 178.

[20] CHATEAUBRIAND, François-René de: *A kereszténység szelleme,* ford. Gubicza István, 2. kötet, Budapest, Hunyadi Mátyás Intézet, 1881, 3. rész, 5. könyv, III. fejezet, 109-110. Chateaubriand *A kereszténység szelleme* című művének magyar fordítását modern írásmóddal közöljük. (A továbbiakban: CHATEAUBRIAND: *A kereszténység szelleme*).

[21] DIDIER, Béatrice: *Chateaubriand,* Paris, Ellipses, coll. 'thèmes & études', 1999, 19.

[22] Ezt Chateaubriand maga is említi *Síron túli emlékirataiban*: „Bonaparte a társadalom legfontosabb pillérére szándékozta építeni hatalmát, ezért akkoriban kötött egyezségeket a Vatikánnal. Eleinte semmilyen akadályt nem gördített egy olyan mű megjelentetése elé, amely hasznos lehetett tervei népszerűsítésében; harcolnia kellett az őt körülvevőkkel és a vallás nyílt ellenségeivel, ezért örült, hogy kívülről kapott védelmet *A kereszténység szellemé*ben megfogalmazott nézetek által. Később megbánta tévedését: vallási eszméimhez rendre monarchikus eszméket társítottam." CHATEAUBRIAND, *Síron túli emlékiratok,* 178.

[23] CHATEAUBRIAND: *A kereszténység szelleme,* 3. rész, 1. könyv, VII. fejezet, 17-18.

> Alig tűnt el egy század, és e ligetekben, melyek egykor az ünnepélyek zajától visszhangoztak, nincs egyéb életjel, mint a tücskök és fülemülék éneke. E palota, mely magában egy egész város, e márvány lépcsők, melyek a felhőkig látszanak emelkedni, e szobrok, e medencék, ezek az erdők ma roskadoznak, mohával borítottak, kiszáradtak vagy kivágattak; és mégis a királyok e lakhelye soha nem tűnt föl fényesebbnek, soha kevésbé magányosnak.[24]

Amint ez az idézet is jól mutatja, a royalista író művében XIV. Lajos immár nem az egykori zsarnokként tűnik fel, aki – úgy mint Mercier írásában – bánkódik hatalmas költekezései és a nép nyomorba döntése miatt, hanem „[ő] tette dicsővé a vallást, művészetet és hadsereget", s a hanyatlás az író véleménye szerint az enciklopédisták hatására következett be.[25] Az idézet ugyanakkor arra is rámutat, miként olvad össze a természet a mesterséges emberi alkotás romjaival, ez fontos tényezőnek tekinthető Chateaubriand romábrázolása szempontjából.

Az író azonban nemcsak korabeli, hanem ókori romokat is említ *A kereszténység szellemé*ben. Miként a korábbiakban már utaltunk rá, apologetikus esszéjének megírása során az ókori romok felidézésekor Chateaubriand csupán olvasmányaira támaszkodik. Romszemléletét vizsgálva egyrészt Diderot örökösének tekinthető, azonban a romantikus író új szemléletmódot visz a romokról való – Diderot által megkezdett – elmélkedésbe. Feltehetően az átélt forradalom hatására a romok poétikája nála a „holtak poétikájává" (*poétique des morts*) alakul át.[26]

Chateaubriand már *A romokról általában. Ezek kétfélék* című fejezet elején kijelenti, hogy a romok – amellett, hogy az emberre gyakorolt hatásuk, a kiváltott érzelmek szempontjából értékesek – a művészetek számára kiváló kiindulópontot nyújtanak.[27] Míg a romok látványa Diderot-t az idő múlásáról és az emberi élet tünékenységéről való elmélkedésre késztette, Chateaubriand merőben más perspektívába helyezi a romokat. *A kereszténység szellemé*ben az író Isten örökkévalóságáról beszél, és a kereszténység felsőbbrendűségét poétikai-esztétikai megközelítésből igyekszik alátámasztani.[28] Számára a rom nem csupán egy lerombolt építmény nyomait jelenti, hanem magát az emberi életet, amelyet a romokéval helyez párhuzamba: „[m]inden ember titkos vonzalmat érez a romok iránt. Ez az érzelem lényeges összefüggésben áll természetünk gyarlóságával és azon

---

[24] Uo., 18.
[25] Uo.
[26] Megjegyezzük, hogy a magyar fordítás itt a „holtak költészete" kifejezést használja. (Uo., 2. kötet, 3. rész, 5. könyv, 3. fejezet, 108.)
[27] Uo.
[28] MAÁR Judit, PALÁGYI Tivadar: „Chateaubriand klasszicizmus és romantika között", in CHATEAUBRIAND: *Síron túli emlékiratok*, 298.

összhanggal, mely e lerombolt emlékek és tünékeny létünk között van."[29] A fejezetben később újra felbukkan ez a gondolat:

> Maga az ember is nem egyéb, mint egy leomlott épület, mint a bűn és halál romja; langyos szeretete, ingadozó hite, korlátolt felebaráti szeretete, tökéletlen érzelmei, elégtelen gondolatai, megtört szíve, szóval minden, de minden csak rom benne.[30]

Nem csupán Diderot *Szalon*jai, hanem feltételezhetően Bernardin de Saint-Pierre korábban említett műve is Chateaubriand olvasmányai között szerepeltek. Ez utóbbi szerző fogalmazta meg, hogy magát a romot külön kell tudnunk választani a rombolás tényétől, akár az idő, akár az ember okozta a pusztítást. Chateaubriand a következőképpen csoportosítja a romokat:

> A romok kétfélék: egyik az idő műve, másik az embereké. Az előbbiekben nincs semmi kellemetlen, mert a századokkal folyton lépést tartva dolgozik a természet is. Ha azok omladékokat csinálnak, ez virágot hint rájuk; ha sírt nyitnak, ez galambfészket épít belé: szünet nélkül újjáteremtéssel foglalkozván, a halált az élet legkedvesebb csalódásaival veszi körül.
>
> Az utóbbiak azonban inkább pusztulás, mint romok [*sic!*], csak a semmi képét nyújtják helyrehozó hatalom nélkül. A szerencsétlenség s nem az évek műve lévén, hasonlók egy fiatal fő ősz fürtjeihez. Különben az emberek rombolásai sokkal erőszakosabbak, sokkal bevégzettebbek, mint a századoké; ezek aláaknáznak, azok felforgatnak.[31]

Az író ezt követően bemutatja egy templom romjai között tett sétáját. Az omladékok és a sírkövek ismét egyetlen képbe sűrítve tűnnek fel, ahol a természet is elkezdte a terület visszafoglalását:

> Egy nap, a luxemburgi palota mögött […] láttunk egy templomot, melynek födele két oldalt be volt zúzva, az ablakólmok leszaggatva, s az ajtók odatámasztott deszkadarabokkal voltak elzárva […]. Sokáig sétálgattunk a földön szétszórt fekete márványsírkövek között; némelyek már egészen szét voltak zúzva, mások még némi sírirattöredéket megőriztek. Beléptünk a kolostor bensejébe; a magas fű és omladékok közül két vad szilvafa emelkedett ki. […] [A] szentélyben azon békehimnusz helyett, mely itt egykor a holtak tiszteletére zengedeztetett, csak a sírokat vető kézműves szerszámának nyikorgása hallatszott.[32]

Az író az elé táruló látványt szemléli, azonban nem merül hosszú elmélkedésekbe, hiszen „[a] reflexiókat, melyeket e helyen tevénk, könnyen megteheti magának minden ember".[33] Chateaubriand úgy véli, az olvasó már számos helyen találkozhatott romok leírásával, így ő csak a már korábban elmondottakat ismételhetné; vagy épp ellenkezőleg, az olvasó fantáziájára bízza, miként képzeli el a kolostor romjait, milyen képzeteket társít hozzá, és a romok fölötti elmélkedést is meghagyja az olvasónak.

Csakúgy, mint Diderot, Chateaubriand is súlyt helyez a képzeletre, amelynek fontos a szerepe a romok szemlélése során. Írásában a rom gyakran a természet részeként van jelen: az író kijelenti, hogy „a romok nagy erkölcsi jelentőséget kölcsönöznek a természet jeleneteinek;

---

[29] CHATEAUBRIAND: *A kereszténység szelleme*, 2. kötet, 3. rész, 5. könyv, 3. fejezet, 108.
[30] Uo., 110.
[31] Uo., 108-109.
[32] Uo., 109.
[33] Uo.

ha egy tájképben föltűnnek, hasztalan igyekszünk szemeinket más felé vinni: csakhamar visszatérnek és huzamosan rájuk tapadnak”.[34] Később más formában, de ismét felbukkan a festményen ábrázolt rom képe, a következő fejezet első mondatában olvashatjuk az alábbiakat: „[a] romok, tekintettel a tájra, sokkal festőibbek egy képben, mint valamely új, ép emlék”.[35] Chateaubriand nem merül bele az egykori, letűnt birodalmak sorsáról való elmélkedésbe, mint korábban Volney, hanem Palmüra romjainak felidézésekor az a hatás ragadja magával, ahogy a természet visszaveszi az uralmat az ember alkotta építményben és kiegészíti azt:

> … az óriási növények szép összhangzatot képeznek az építészet roppant alakjaival. Palmürában a datolya *ember-* és *oroszlán-fők* közé ékelődik, melyekre a *nap templomának* oszlopfői nehezednek; a pálma oszlop gyanánt áll a ledőlt oszlop helyén, s a régiek által Harpokratnak szentelt barackfa a csend hajlékában emelkedik. Azonkívül van egy fanem, melynek zilált lombozata és kristály alakú gyümölcsei szomorúan szép összhangban állnak a függő romokkal.[36]

Chateaubriand-t elbűvöli a romok között beszűrődő fény játéka, amelyet a lerombolt építmény nyitottsága tesz lehetővé: „ha a templomok omladoznak, csak egyes különálló darabok maradnak, melyek között a szem fönn és a távolban látja a csillagokat, a felhőket, a hegyeket, folyamokat és erdőket”.[37] Palmürában a természet és a romok pittoreszk összhatását az ember jelenléte még inkább fokozza: az emberi jelenlét a természetben azt a hatást kelti, mintha az író egy festményt szemlélne.[38]

A görög romok – az író szavaival élve – a nép régi dicsőségét és a táj jelenlegi elhagyatottságát jelképezik. Chateaubriand egyetlen képben idézi fel a természetet és a pogány istenségeket, hiszen „az ember azt mondaná, hogy valamely isteni fuvallat élteti még most is a Múzsák és Apollo templomainak porait”.[39] A keresztény romok leírása alapvetően nem sokban tér el a pogány romokétól, az ember alkotta táj és a természet különös harmóniáját ez esetben ugyanúgy megfigyelhetjük. A természet újfajta díszítéssel látja el a romokat, mintegy visszaadva egykori pompájukat:

> … a levélalakra metszett, vagy a teknőalakra vájt kúpok megannyi kosarat képeznek, melyekbe a szelek porral vegyült növénymagvakat hordanak. A rózsás fülfű a tetőre kúszik, a mohák ruganyos szőnyeggel borítják be az egyenlőtlen omladékokat, a szedercserje valamely ablaknyíláson át nyújtja ki gömbölyű karjait, s a repkény az éjszaki csarnokok hosszában végig

---

[34] Uo., 108.
[35] Uo., 2. kötet, 3. rész, 5. könyv, 4. fejezet, 110.
[36] Uo., 111.
[37] Uo., 110.
[38] Ehhez a hatáshoz hozzájárul Chateaubriand sajátos idő- és térszemlélete: *A kereszténység szelleme* című művel kapcsolatban a „tér poétikájáról” *(poétique de l’espace*) is beszélhetünk. A témáról bővebben lásd: ÁDÁM Anikó: „Éternité et infini – la contemplation chez Chateaubriand”, in Ádám A., Sepsi E., S. Kalla (szerk.): *Contempler l’infini*, Budapest, L’Harmattan, Károli Gáspár Református Egyetem, 2015, 95-103.
[39] CHATEAUBRIAND: *A kereszténység szelleme,* 2. kötet, 3. rész, 5. könyv, 4. fejezet, 112.

futván, koszorú-alakban függ alá a boltozatról. Nem lehet festőibb romot képzelni, mint ezen omladékok.[40]

A pogány romokhoz hasonlóan a természet e romok esetében is visszahódítja egykori területét. A kétfajta rom közötti fő különbséget az író abban látja, hogy a keresztény romok „nem emlékeztet[n]ek, mint annyi más romok, vérre, igazságtalanságokra és erőszakoskodásokra”.[41]

Az író nyilvánvalóan sokat merít a korábban említett filozófusok munkáiból, azonban gondolatmenetének egyedisége vitathatatlan. Az előzőekben azt mutattuk be, hogy apologetikus esszéjében Chateaubriand csupán magukat a romokat méltatja, ám ehhez nem kapcsolódik bármiféle történeti vagy egyéb reflexió. Amint utaltunk rá, egyetlen alkalommal veti fel ennek lehetőségét, de akkor is inkább az olvasóra bízza ezen elmélkedéseket, hiszen azokat „könnyen megteheti magának minden ember”. A romokkal foglalkozó három fejezetben leginkább festményszerűen tárja elénk az épületmaradványokat, kiemelve néhány képzettársítást, melyben az egykor ember alkotta környezet és a természet harmóniáját hangsúlyozza. Ez a harmonikus állapot azonban csak akkor következhet be, miután a korábban fontos szerepet betöltő épület funkcióját veszti. E fejezetek kapcsán aligha beszélhetünk a romok poétikájáról, hiszen a történeti szemlélet, a romok tematikájából kiinduló reflexiók nincsenek bennük jelen, inkább a romok esztétikája figyelhető meg a műben.

V. 3. Az utazás átalakulása. Az enciklopédikus tudástól a romantikus szemléletmódig

A 18-19. század fordulóján az utazási szokások jelentős átalakulását figyelhetjük meg. A századfordulót – pontosabban az 1770-es évek végétől az Első Francia Császárság végéig terjedő korszakot – átmeneti időszaknak tartjuk az utazások célját és leírási módját illetően, mindehhez persze a forradalmi események is hozzájárultak. Az útleírásokban már az 1780-as évektől kezdve jelen van az a tendencia, hogy az utazók nem csupán tárgyilagosan, tényszerűen igyekszenek megközelíteni a bejárt tájakat, hanem saját érzelmeiket is bemutatják. A hangsúly egyre inkább eltolódik a száraz információátadástól az érzelmek közvetítése felé.[42] Chateaubriand útleírásai, ahogy a következőkben látni fogjuk, e két

[40] Uo., 2. kötet, 3. rész, 5. könyv, 5. fejezet, 113.
[41] Uo., 114.
[42] BERTRAND, Gilles: „Aux sources du voyage romantique: le voyage patriotique dans la France des années 1760-1820”, in A. Guyot, Ch. Massol (szerk.): *Voyager en France au temps du romantisme: poétique, esthétique, idéologie*, Grenoble, ELLUG, 2003, 37; 51-52.

irányzat között ingadoznak, az író egyszerre igyekszik hiteles és objektív lenni, ugyanakkor *Útinaplójában* már erőteljesen jelen van a romantikus érzékenység.

Chateaubriand egész életére jellemző az az útleírását is átható kettősség, melynek alapján egyszerre tekinthetjük konzervatívnak és újítónak. Az író követségi titkári kinevezésének köszönhetően utazhatott Itáliába, ahol saját szemével is megtekinthette az ókori romokat. Napóleon néhány hónappal később azzal bízta meg, hogy Valais-ben képviselje Franciaországot, ám amikor az író megtudja, hogy Louis Antoine Henri de Bourbon–Condét, azaz Enghien herceget kivégezték, benyújtja lemondását.[43] Chateaubriand 1806 júliusában ismét útnak indul: Velencében hajóra száll és átutazik Görögországon, Törökországon, Palesztinán, Egyiptomon és Karthágón. Ennek az utazásnak a dokumentációiból születik meg később az *Útinapló Párizstól Jeruzsálemig* című munka. Ezt az utat nem annyira „tudós utazásnak", mint inkább a képzőművészeti alkotásokat és történelmet kedvelő utazó „zarándoklatának" tekinthetjük,[44] annak ellenére, hogy Chateaubriand műve elején – másik írásához, *A vértanúk*hoz való adatgyűjtés mellett – az alábbiakban jelöli meg útra kelésének fő indokát: „egy keleti utazás kiegészítené tanulmányaimat, […] hátra volt még, hogy bejárjam Athén, Memphis és Karthágó romjait, valamint a jeruzsálemi zarándoklatot is teljesíteni akartam".[45]

Míg Volney grófot író utazónak (*voyageur-écrivain*) tekinthetjük, aki objektív ismeretátadásra törekszik, addig Chateaubriand utazó író (*écrivain-voyageur*), aki szubjektív irodalmi művé varázsolja az útleírást. Az útleírásuk hangvétele közötti különbség kiválóan tükrözi a felvilágosodás korából a romantikába való átmenetet, tehát azt, ahogy a tudományos, rendszerező szemléletet egyre inkább felváltja a személyesebb hangvétel.[46]

Volney és Chateaubriand élete és művei között ugyanakkor számos hasonlóságot fedezhetünk fel: mindketten átélték a forradalmat, és mindkettejüket vonzotta a Kelet és az ókori romok látványa. Volney szíriai és egyiptomi útjának leírását nem csupán Napóleon

---

[43] Napóleon és Chateaubriand kapcsolatáról lásd bővebben: DUVAL-STALLA, Alexandre*: François-René de Chateaubriand – Napoléon Bonaparte: une histoire, deux gloires. Bibliographie croisée*, Paris, Gallimard, 'L'infini' sorozat, 2015.

[44] MORTIER: *I. m.*, 183.

[45] „... un voyage en Orient complétait le cercle des études que je m'étais toujours promis d'achever. […] il me restait à parcourir les ruines d'Athènes, de Memphis et de Carhage. Je voulais aussi accomplir le pèlerinage de Jérusalem […]. CHATEAUBRIAND, François-René de: *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, in *Œuvres complètes de M. le Vicomte de Chateaubriand*, 2. kötet, Paris, chez Lefèvre, 1834, 214. (A továbbiakban: CHATEAUBRIAND: *Itinéraire de Paris à Jérusalem*).

[46] CSEPPENTŐ István: „Le récit de voyage entre Lumières et romantisme: Volney et Chateaubriand", in A. Vasak (szerk.): *Entre deux eaux: Les secondes Lumières et leurs ambiguités (1789-1815)*, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2012, 425-429.

használta katonai stratégiájának megtervezéséhez,[47] hanem az őt követő utazók is gyakran forgatták, egyfajta útikalauzként szolgált számukra. Chateaubriand jól ismerte Volney műveit, gyakran hivatkozott is rájuk. *Útinaplójában* számos alkalommal említi Volney nevét és utal írásaira: amellett, hogy gyakran fűzött kritikai megjegyzéseket elődje útleírásához, néha dicsérő szavakkal is illette.[48] Az *Útinapló* 1827-es előszavában Chateaubriand kiemeli, hogy Volney „kiváló tájékoztatást nyújtott a közönség számára Szíriáról, ám Júdea kormányzatával kapcsolatban csupán néhány általános részletre szorítkozott [leírásában]".[49] Más alkalommal kiegészíti, pontosítja Volney munkáját: „Miután megtekintettük e romokat, elhagyatott malom mellett haladtunk el: Volney úr úgy említi, mintha ez lett volna az egyetlen [malom], amelyet Szíriában látott; ma már több is van belőle".[50] Jeruzsálem városának leírása során Chateaubriand már erősebb kritikát fogalmaz meg, sőt azt is megkérdőjelezi, hogy elődje útleírásában valóban tudós utazásról van-e szó: „Volney úr egyiptomi utazása valódi remekmű mindenben, ami nem tudománnyal kapcsolatos".[51] Jean Gaulmier író és Volney-szakértő tanulmányában[52] szövegszerűen végigvezette, Chateaubriand miként utal vissza Volney műveire, ezért ezt a témát a következőkben nem tárgyaljuk részletesen. Azt azonban meg kell említenünk, hogy nem csupán Chateaubriand *A kereszténység szelleme* című műve, hanem *Útinaplója* is egyfajta keresztény válasz Volney *Romok* című írására:

> A népek, ugyanúgy, mint az emberek, öregségükben talán ugyanolyan kegyetlenek, mint gyermekkorukban; a nemzetek szelleme talán kimerül; és amikor mindent megalkotott, mindent bejárt, mindent megízlelt, saját műalkotásaival jóllakott és képtelen újakat létrehozni, lealjasul, és a tisztán fizikai érzetekhez tér vissza. A kereszténység megakadályozza abban a modern nemzeteket, hogy ilyen siralmas öregségben múljanak ki.[53]

Chateaubriand *Útinaplója* ugyanakkor átmenetet képez a felvilágosodás kora és a romantika között. Nem jelenthető ki egyértelműen, hogy műve kizárólag szubjektív, érzelmeken alapuló leírás, mivel – ahogy a következőkben olvashatjuk – úgy véli, hogy az útleírások szerzőjének

---

[47] Uo., 426-427.

[48] GAULMIER, Jean: „Chateaubriand et Volney", *Annales de Bretagne*, 75. kötet, 3. sz., 1968, 572-574.

[49] „[Volney] avait donné au public d'excellents renseignements sur la Syrie, mais il s'était borné à des détails généraux sur le gouvernement de la Judée." CHATEAUBRIAND: *Itinéraire de Paris à Jérusalem,* 167.

[50] „Après avoir visité ces ruines, nous passâmes près d'un moulin abandonné: M. de Volney le cite comme le seul qu'il eût vu en Syrie; il y en a plusieurs autres aujourd'hui." Uo., 310. Az útleírások szerzői gyakran alkalmazzák ezt a módszert annak alátámasztására, hogy írásuk valódiságát, valamint felkészültségüket bizonyítsák. REQUEMORA, Sylvie: „L'espace dans la littérature de voyages", *Études littéraires*, 34 (1-2), 2002, 261-262. Ez a módszer Volney-nál is megjelenik, többek között lásd: VOLNEY, *I. m.*, 2. kötet, 222.

[51] „Le Voyage de M. de Volney en Égypte est un véritable chef-d'œuvre dans tout ce qui n'est pas érudition." CHATEAUBRIAND: *Itinéraire de Paris à Jérusalem,* 383.

[52] GAULMIER: „Chateaubriand et Volney", i. m., 570-578.

[53] „Peut-être les peuples, ainsi que les hommes, sont-ils cruels dans leur décrépitude comme dans leur enfance; peut-être le génie des nations s'épuise-t-il; et quand tout produit, tout parcouru, tout goûté, rassasié de ses propres chef-d'œuvres et incapable d'en produire de nouveaux, il s'abrutit, et retourne aux sensations purement physiques. Le christianisme empêchera les nations modernes de finir par une aussi déplorable vieillesse". CHATEAUBRIAND: *Itinéraire de Paris à Jérusalem,* 269.

történésznek is kell lennie.[54] Egyfajta tudós szemléletet követel tehát meg az utazóktól, ami művében is megfigyelhető, ám „a hosszú évek is túl rövidek az emberi erkölcsök tanulmányozásához, tudományos és művészeti ismeretek szerzéséhez”.[55] Csakúgy, mint Volney, ő maga is elsősorban korábbi útleírások tanulmányozásával készül fel az útra.[56] Chateaubriand utazásának célja azonban nem elsősorban információgyűjtés és nem is útikönyv írása, hanem az író azért utazik Keletre, hogy benyomásokat, vagy ahogy megfogalmazza: „képeket keressen” másik művéhez, *A vértanúk*hoz.[57] Az *Útinapló* ezáltal kiegészítésként szolgál apologetikus írásához, mintha a szerző ebben a műben csupán azokat az elmélkedéseit és megfigyeléseit gyűjtötte volna egybe, amelyek az eposzban nem kaptak helyet.[58]

*Útinaplój*át ő maga is olyan műként határozza meg, amelyben a romantikus elmélkedések és a tudományos igényű leírások váltakoznak: „néhol a görög romokról való álmodozásaimba feledkeztem bele, máshol azonban az utazó szerepéhez tértem vissza, stílusom szükségszerűen gondolatmenetem és sorsom ingadozásait követte”.[59] A vizsgált szerzők közül Diderot mellett egyedül Chateaubriand-nál figyelhető meg a saját stílusáról, írásmódjáról való reflexió. Csakúgy, mint a műkritikus, Chateaubriand is nagy hangsúlyt fektet művének befogadására, még akkor is, ha *Útinaplój*ában átélt eseményeket és helyenként festményszerűen bemutatott tájat képzelhet maga elé az olvasó, nem pedig művészeti alkotásokat, mint Diderot *Szalon*jaiban.

A következőkben megvizsgáljuk, Chateaubriand miként újította meg egyrészt az útleírás műfaját, másrészt a romokról való gondolkodást.

---

[54] Uo., 193.

[55] „… des années entières sont trop courtes pour étudier les moeurs des hommes et pour approfondir les sciences et les arts.” Uo.

[56] Chateaubriand számos helyen említ más útleírásokat, amelyeket olvasott utazása előtt, többek között: Uo., 235-236; 245-247; 251; 256; 263; 269; 310; 329-330; 350; 352; 358; 366-367; 384; 413-414.

[57] „Je n’ai point fait mon voyage pour l’écrire […]. J’allais chercher des images; voilà tout.” Uo., 193.

[58] GUYOT, Alain – LE HUENEN, Roland: *L’*Itinéraire de Paris à Jérusalem *de Chateaubriand. L’invention du voyage romantique*, Paris, Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 2006, 16.

[59] „… tantôt m’abandonnant à mes rêveries sur les ruines de la Grèce, tantôt revenant aux soins du voyageur, mon style a suivi nécessairement le mouvement de ma pensée et de ma fortune.” CHATEAUBRIAND: *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, 193.

V. 4. *Útinapló Párizstól Jeruzsálemig*

V. 4. 1. Az útleírás mint önéletírás

A kereszténység szelleme című művel ellentétben útleírásában Chateaubriand már valódi romokat ábrázol. Az útleírás általában egyfajta önéletírásnak is tekinthető, hiszen nem csupán a bejárt tájat ismerjük meg belőle, hanem azt is, hogy a szerző miként tekintett erre a tájra. Emellett az *Útinapló* szerzője művében többször is említi, hogy a valóság (*vérité*) bemutatására törekszik: ezt is olyan elemnek tekinthetjük, amely az útleírást az önéletíráshoz közelíti.[60] A műfaj ugyanakkor arra is lehetőséget teremt, hogy saját érzékenységét (*sensibilité*) helyezze középpontba és kifejezze érzelmeit, ami a később – a romantika korában – született műveket fogja jellemezni.[61] Chateaubriand tudatosan is alkalmaz olyan nyelvi eszközöket, amelyekkel megerősíti, hogy valóban élete egy részletét tárja az olvasó elé. Már az előszó első oldalán megkéri közönségét, hogy „erre az *Útinaplóra* ne csupán utazásként tekintsen, hanem úgy viszonyuljon hozzá, mintha *Életem egy évének emlékiratait* olvasná".[62] Megjegyezzük, hogy az író ezt a mondatot később, athéni útjának felidézésekor szó szerint elismétli.[63] Chateaubriand bizonyítani próbálja, hogy csakis a valóságot, a valóban megtörtént eseményeket írja le művében, vagy legalábbis annak bemutatására törekszik.[64] Szintén az előszóban kijelenti, hogy nincs titkolnivalója olvasói előtt:

> De mivel semmi olyan nincs szívemben, amit félnék megmutatni, semmit nem húztam ki eredeti jegyzeteimből. Végül akkor fogom elérni ezt a célt, amelyet kijelöltem magamnak, ha teljes egészében az lesz érezhető a műből, hogy tökéletes őszinteséggel szól.[65]

Ez a rövid idézet Rousseau hatását mutatja, hiszen szinte egy önéletírói paktumot olvashatunk.[66] Az őszinteség ilyen mértékű hangoztatása mellett Chateaubriand azzal is törekszik az olvasó bizalmát megnyerni, hogy pontosan megadja az utazás dátumát, sőt néha a pontos órát is megtudjuk, e tekintetben azonban ebben nem mindig következetes az író. Noha

---

[60] A témáról bővebben lásd többek között: PASQUALI, Adrien: „Récit de voyage et autobiographie", *Annali D'Italianistica*, 14. kötet, 1996, 71–88.

[61] Lásd: LOEHR, Joël: „Ruines écrites et écriture de soi. Chateaubriand/Stendhal", *Poétique,* 2003/1, 133. sz., 109-123.

[62] „… regarder cet Itinéraire moins comme un voyage que comme des Mémoires d'une année de ma vie" CHATEAUBRIAND: *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, 193. A „mémoires" jelentése itt: emlékirat és elbeszélés, leírás.

[63] Uo., 256.

[64] A témával kapcsolatban lásd: DE JAEGHERE, Michel: *Le menteur magnifique. Chateaubriand en Grèce*. Paris, Les Belles Lettres, 2006.

[65] „Mais comme je n'ai rien dans le cœur que je craigne de montrer au dehors, je n'ai rien retranché de mes notes originales. Enfin, j'aurai atteint le but que je me propose si l'on sent d'un bout à l'autre de cet ouvrage une parfaite sincérité." CHATEAUBRIAND: *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, 193.

[66] Lásd: LEJEUNE, Philippe: *Az önéletírói paktum*, ford. Varga Róbert, *Fosszília* 1-4., 2002, 132-158.

Alexandriába érkezése után megjegyzi, hogy útinaplójának dátumait fogja követni,[67] húsz oldallal később már fel is adja ezt a tervét: „mivel Tuniszban tökéletesen úgy éltem, mint Franciaországban, mostantól már nem követem naplóm keltezését”.[68]

Az író az előszóban explicit módon kijelenti, hogy útja során készített jegyzeteiből, útinaplójából dolgozott.[69] Az írás aktusa is felbukkan a műben, azaz Chateaubriand megjeleníti önmagát, miközben jegyzeteit készíti: „Néhány órán keresztül azzal foglalatoskodtam, hogy lejegyezzem a korábban látottakat; jeruzsálemi tartózkodásom alatt ezt az életmódot folytattam: nappal nézelődtem, éjszaka írtam.”[70] Autentikusságra törekszik, hiszen úgy véli, az utazó kötelessége, hogy az olvasó helyett is lássa a tájakat, ezért is szükséges, hogy elfogultság nélkül mutassa be az átélt, megtapasztalt utazást:

> Az utazó egyfajta történész: kötelessége a látottakat és hallottakat hűen elmesélni; semmit nem szabad kitalálnia, semmit sem hagyhat ki; és bármi legyen személyes véleménye, az sosem vakíthatja el olyannyira, hogy elhallgassa vagy megváltoztassa a valóságot.[71]

A fent idézett kijelentés összhangban van Volney – útleírásában megfogalmazott – azon szándékával, hogy „az utazások műfaja a történelemhez, és nem a regényekhez tartozik”.[72] Csakúgy, mint Volney, műve megírásakor Chateaubriand is a művelt ember szerepébe helyezkedik. Egy-egy város vagy rom bemutatásakor számtalan szerzőt felsorol, akiknek leírásában olvashatunk az adott tájról vagy akik bemutatták annak történelmét, több alkalommal idéz is ezekből a művekből, idézőjelekkel, vagy azok nélkül. Már az *Útinapló* bevezetésében röviden felidézi Athén és Spárta történelmét, valamint azt is előrevetíti, hogy a műben központi szerepet fognak kapni a romok.

Chateaubriand számára a valóság hű ábrázolása olyannyira fontos, hogy művében többször is bizonyítja őszinteségét, egyebek között jeruzsálemi költségeinek bemutatásával is ezt a célt kívánja elérni.[73] Ezt az őszinteséget és a valóság leírására irányuló törekvést

---

[67] CHATEAUBRIAND: *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, 384.
[68] „Ayant vécu à Tunis absolument comme en France, je ne suivrai plus les dates de mon journal.” Uo., 396.
[69] Uo., 193
[70] „Je m’occupai pendant quelques heures à crayonner des notes sur les lieux que je venais de voir; manière de vivre que je suivis tout le temps que je demeurai à Jérusalem, courant le jour et écrivant la nuit.” Uo., 329.
[71] „Un voyageur est une espèce d’historien: son devoir est de raconter fidèlement ce qu’il a vu ou ce qu’il a entendu dire; il ne doit rien inventer, mais aussi il ne doit rien omettre; et quelles que soient ses opinions particulières, elle ne doivent jamais l’aveugler au point de taire ou de dénaturer la vérité.” Uo., 193.
[72] „… le genre des voyages appartenait à l’histoire et non aux romans”. VOLNEY: *Voyage en Syrie et en Égypte*, 1. kötet, VIII.
[73] „Végezetül ezek a számítások leírásom őszintéségének hű tanúi. Majd meglátják, sok mindent elhanyagoltam elbeszélésemben, és Jeruzsálemet még annál is alaposabban szemléltem, mint ahogyan elbeszéltem.” [„Enfin, ces comptes sont des témoins fidèles de la sincérité de mon récit. On verra même que j’ai négligé beaucoup de choses dans ma relation, et que j’ai visité Jérusalem avec plus de soin encore que je ne l’ai dit.”] CHATEAUBRIAND: *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, 365.

ugyanakkor a többi útleírás szerzőitől is elvárja: „gyűlölöm, mikor a leírásból hiányzik a valóság, és ha egy patakban nincs víz, szeretném, hogy azt is tudomásomra hozzák”.[74]

Chateaubriand fenntartja annak lehetőségét, hogy a leírás valamely pontján tévedhet, de ezzel nem az olvasó megtévesztése a célja. Egy török város névváltozatainak említésekor kijelenti: „ha el is követtem szinte elkerülhetetlen tévedéseket, arra kérem az olvasót, tartsa szem előtt, hogy nálam okosabb emberek is tévedtek ebben”.[75] Annak ellenére tehát, hogy nem enciklopédikus tudást akar átadni olvasóinak – ezt alátámasztja az enciklopédistákról való nem túl kedvező véleménye is, amelyet *A kereszténység szelleme* című művében fejt ki –, a valóság hiteles megjelenítésére törekszik.

Egy-egy rövid, személyes kaland felidézésével is színesíti művét: „a gyermekek, akik ugyanolyan gonoszak, mint a spártaiak, akiktől származnak, elrejtőznek a romok között, lesik az utazót, és abban a pillanatban, amikor az ott áthalad, faltöredékeket és sziklatörmeléket görgetnek rá. Az egyik ilyen spártai játéknak majdnem áldozata lettem.”[76] Más alkalommal betegségét meséli el: miután elhagyta Athént, belázasodik, és csupán azt sajnálja, hogy betegsége alatt egy albán kunyhóban kell időznie, s arra gondol, hogy inkább Athénban, a Parthenónban gyönyörködve szeretne e világból eltávozni.[77] Lázas betegsége később, Trója felé közeledve ismét fellángol:

> Indulásunk másnapjától kezdve magas láz kapott el […]. Szeptember 21-én […] Trója emlékei elűzték a lázat. Felvonszoltam magam a hídra […].
> Ebben a pillanatban megéreztem a heves érzelmeknek és a léleknek a testre gyakorolt jelentős hatását. Lázasan mentem fel a hídra: a fejfájás hirtelen abbamaradt. Éreztem, hogy az erőm, és ami még rendkívülibb, lelkem minden ereje visszatér: igaz, huszonnégy órával később a láz visszatért.[78]

Chateaubriand a távolból látni véli Akhilleusz és Patroklosz sírját. A festményszerű táj és a síremlék látványának együttes hatása gyógyító erővel van az íróra, legalábbis ideiglenesen elfeledtetik vele betegségét.

---

[74] „… je déteste les descriptions qui manquent de vérité, et quand un ruisseau est sans eau, je veux qu’on me le dise”. Uo., 265.

[75] „… si j’ai commis [...] des erreurs presque inévitables, je prie le lecteur de se souvenir que les hommes plus habiles que moi s’y sont trompés.” Uo., 293.

[76] „Des enfants, aussi méchants que les Spartiates dont ils descendent, se cachent dans ces ruines, épient le voyageur, et au moment où il passe font crouler sur lui des pans de murs et des fragments de rocher. Je faillis être victime d’un de ces jeux lacédémoniens.” Uo., 234.

[77] Uo., 274.

[78] „Dès le lendemain de notre départ la fièvre me reprit avec assez de violence [...]. le 21 septembre, [...] la fièvre fut chassée par les souvenirs de Troie. Je me traînai sur le pont [...].
J’éprouvai dans ce moment un effet remarquable de la puissance des sentiments et de l’influence de l’âme sur le corps. J’étais monté sur le pont avec la fièvre: le mal de tête cessa subitement. Je sentis renaître mes forces, et, ce qu’il y a de plus extraordinaire, toutes les forces de mon esprit: il est vrai que vingt-quatre heures après la fièvre était revenue.” Uo., 297.

Chateaubriand írásának másik sajátossága, hogy – átvitt értelemben − olvasóit is magával viszi az utazásra. Ez a stratégia kissé Diderot *1767-es Szalon*jára emlékeztet, amikor a kritikus úgy vezeti körbe olvasóit Hubert Robert festményein belül, mintha idegenvezető lenne. Chateaubriand-nál is hasonló szerepet tölt be az olvasó, és – bár az író az első kiadás előszavának első mondatában kijelenti, hogy e művét elsősorban nem kiadásra szánta –, mindvégig tudatában van az olvasó jelenlétének. „Írói kötelezettségét”[79] igyekezett lelkiismeretesen teljesíteni: annak ellenére, hogy jegyzeteit csupán egy másik írásához kívánta felhasználni, ő maga is elismeri, hogy irodalmi műként tekint útleírására. Műve több pontján megszólítja olvasóit, és nem csupán „magával viszi” őket, hanem arra is felhívja figyelmüket, hogy milyen szemszögből tekintsenek az eléjük táruló látványra: „Most, hogy el fogom hagyni Palesztinát, tartson velem az olvasó Jeruzsálem falain kívülre, hogy még egy utolsó pillantást vethessünk erre a rendkívüli városra”.[80]

Chateaubriand utazását végigkíséri az olvasó, implicit vagy explicit módon mindig jelen van a műben. Az író néha olvasói helyett is feltesz kérdéseket, elképzeli türelmetlenségüket, sürgetésüket, amit néha kissé el is túloz.[81]

> De mikor fog már Spártáról szólni? kérdezheti az olvasó. Hol vannak e város düledékei? Ezeket Misztrász rejti magában? Vagy egészen eltűntek a föld színéről? Miért ment Amyklesbe, míg Lakedaimónnak minden zegét-zugát szemügyre nem vette? Megelégszik azzal, hogy csupán megnevezi Evrotaszt, és a víz folyásáról egy szót sem szól? Milyen széles? milyen színű a vize? Hol vannak hattyúi, nádja, babérfái? A legapróbb sajátosságait is le kell írnia, hiszen Lükurgosz, Agisz, Lüszandrosz és Leónidasz hazájáról van szó. Athént mindenki látta, de csak kevés utazó jutott el Spártáig: egyikük sem mutatta be teljesen a romjait.[82]

Azonban feltehetjük a kérdést: kik tartoztak Chateaubriand olvasói közé? Míg korábban leginkább az értelmiségiek szűk rétege olvasott útleírásokat, addig Chateaubriand már jóval szélesebb és kevésbé homogén közönséget szólít meg. Ez lehet a magyarázata annak is, hogy

---

[79] Uo., 193.

[80] „Maintenant que je vais quitter la Palestine, il faut que le lecteur se transporte avec moi hors des murailles de Jérusalem pour jeter un dernier regard sur cette ville extraordinaire.” Uo., 378.

[81] BRUNET, François: „Le traitement de l’Histoire dans l’Itinéraire de Paris à Jérusalem” [online], in *Fabula / Les colloques*. URL: https://www.fabula.org/colloques/document430.php , megtekintve: 2020. május 2-án.

[82] „Mais quand parlerez-vous de Sparte? me dira le lecteur. Où sont les débris de cette ville? Sont-ils renfermés dans Misitra? N’en reste-t-il aucune trace? Pourquoi courir à Amyclée avant d’avoir visité tous les coins de Lacédémone? Vous contenterez-vous de nommer l’Eurotas sans en montrer le cours, sans en décrire les bords? Quelle largeur a-t-il? de quelle couleur sont ses eaux? Où sont ses cygnes, ses roseaux, ses lauriers? Les moindres particularités doivent être racontées quand il s’agit de la patrie de Lycurgue, d’Agis, de Lysandre, de Léonidas. Tout le monde a vu Athènes, mais très peu de voyageurs ont pénétré jusqu’à Sparte: aucun n’en a complètement décrit les ruines.” Uo., 235. A fordítás az alábbi, régebbi magyar kiadás átdolgozásával készült: MATSKÁSY Ferentz: „Chateaubriandnak Görög országban tett utazása, ezen ország történeteivel, és mostani állapotjának egyéb írókból vett leírásával együtt”, in KIS János (szerk.): *Nevezetes utazások tárháza*, 7. kötet, Pest, Trattner János Tamás, 1819, 203. (A továbbiakban az alábbi módon jelöljük, ahol ezt a fordítást dolgoztuk át: „MATSKÁSY fordítás”)

néha az az érzése az olvasónak, mintha egy irodalmi idézetekből, tájleírásokból, történeti és személyes elemekből összeálló montázst olvasna.[83]

Az *Útinapló* a fent leírtak alapján önéletírásnak is tekinthető, hiszen Chateaubriand szubjektív módon mutatja be utazását. Olyan művet alkotott, amely lehetővé teszi saját múltja megértését, és eszközzé válik ahhoz, hogy „belső valóságát" ki tudja fejezni.[84] Emlékei lejegyzése során az adott ország vagy település történelme fontos szerephez jut és a műben a szerző érzelmei is hangsúlyosan vannak jelen. Az imént felsoroltak, valamint a táj szemlélésének újszerű módja mind az a feltételezést támasztják alá, mely szerint ezt a leírást nevezhetjük az első romantikus szemléletű keleti utazásnak a francia irodalomban.

V. 4. 2. „A romok helyének könyve"[85]

Chateaubriand 1806. július 13-án indult útnak Kelet felé. Az útleírások stílusához hasonlóan művének ritmusa az utazás ritmusához igazodik: mikor úton van, a cselekmény is halad előre, de amikor megáll, az elbeszélés is félbeszakad: általában tájleírást, történelmi vagy társadalmi elmélkedést olvashatunk ezeknél az „állomásoknál".

Munkájában a romok különleges helyet töltenek be: az 1827-es kiadáshoz készült előszavában a szerző maga is kijelenti, hogy az *Útinapló* azért válhatott fontos útikönyvvé az utazók számára, mivel pontosan megadja, merre találhatók a romok, aprólékosan leírja az oda vezető utat.[86] A romok egész útját végigkísérik, amint említettük, az útleírás során gyakran egy-egy állomásnak tekinthetők: mikor az utazó megpillant egy romot, a leírás is elidőzik ott. Néhány rom képe azonban csupán egy-egy pillanatra villan fel, az író épp csak megemlíti, és folytatódik az utazás. Két állomás közötti átvezetésként az utazó elmerül gondolataiban, Athén és Keratea között például az alábbi elmélkedéseket folytatja:

> Kényelmes volt Athént éjszaka elhagyni: napfénynél túlságosan is sajnáltam volna eltávolodni ezektől a romoktól: így legalább […] nem láttam, mit veszítek el örökre. […] Az egész út során egy elég furcsa álom foglalkoztatott. Elképzeltem, hogy megkaptam az Attika feletti hatalmat. Kihirdettem egész Európában, hogy bárki, aki belefáradt már a forradalmakba és békére vágyik, jöjjön Athén romjaihoz vigasztalódni, ahol nyugalmat és biztonságot ígértem; megnyitottam az utakat, fogadókat építtettem, az utazók számára mindenféle kényelmi szolgáltatást készítettem elő; vettem egy kikötőt a Lepantói-öbölben, hogy rövidebbé és egyszerűbbé tegyem az Otranto és Athén közötti átkelést. Az is jól érezhető, hogy a műemlékeket sem hanyagoltam el […]. Athén feltámadt sírjából. Kerateába érkezvén felébredtem álmodozásaimból […].[87]

---

[83] GUYOT – LE HUENEN*: I. m.*, 20.

[84] CRISTINI, Carlo − PLOTON, Louis: „Mémoire et autobiographie", *Gérontologie et société*, 2009/3, 32. kötet, 130. sz., 75; 91.

[85] „le livre de poste des ruines" CHATEAUBRIAND: *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, 167.

[86] Uo.

[87] „J'étais bien aise de quitter Athènes de nuit: j'aurais eu trop de regret de m'éloigner de ces ruines à la lumière du soleil: au moins, […] je ne voyais point ce que je perdais pour toujours. [...] je fus, tout le chemin, occupé

A két város közötti utazás alatt nem a megszokott tájleírást olvashatjuk tehát, hanem Athén romjai ábrándozásra sarkallják az írót, és ebben az elképzelt jövőben a romok mintha új életre kelnének. A romok azonban nemcsak a jövőbe, hanem a múltba történő időutazásra is késztetik: Tripoliszban a pasánál tett látogatást követően ókorinak tűnő romok mellett haladt el, és Chateaubriand úgy érzi, mintha visszautazott volna az ókori Görögországba: „hirtelen a tegeaiak hadjáratában találtam magam: egy frank voltam rövid ruházatban és nagy kalapban; és egy hosszú ruhás és turbános tatár fogadott audiencián Görögország kellős közepén!”.[88] Útleírásában Chateaubriand többször is rosszalló megjegyzéssel illeti, hogy török kézben van ez a terület: „A törökök sírjait nézve egyetlen vigaszom volt: arra emlékeztettek, hogy Görögország barbár hódítóinak utolsó napja ezen az általuk feldúlt földön virradt rájuk”.[89] A törökök – az író véleménye szerint – építészetükben sem tudtak az ókori alkotásokhoz mérhetőt alkotni: „A törökök egyáltalán nem értenek az építészethez: csupán a görög és arab építmények elcsúfítására képesek azzal, hogy hatalmas kupolákat helyeznek rájuk.”[90]

Az utazó több romnál is hosszabban időzik, ezek közül a következőkben Spárta, Athén és Alexandria romjait emeljük ki. Spárta az első állomás, ahol a romok hosszasabban megragadják az író figyelmét. A Chateaubriand és kísérői közötti kommunikációs nehézségek ellenére az írónak sikerül rátalálnia Spárta maradványaira, és az alábbi szavakkal fejezi ki az eléje táruló kép által rá gyakorolt hatást: „könnyek gyűltek a szemembe, amint ezt a nyomorúságos kunyhót megláttam, mely a világ egyik legnevezetesebb városának elhagyatott körzetében emelkedett, egyedül ez szolgált arra, hogy [az utazó] felismerje Spárta elhelyezkedését”.[91] Az író romantikus érzékenysége legerőteljesebben az ókori romok látványakor mutatkozik meg. Az egész leírás a szerző személye köré szerveződik: Spárta romjainak bemutatását úgy tárja elénk, mintha egy képet látnánk, melynek középpontjában az

---

d’un rêve assez singulier. Je me figurais qu’on m’avais donné l’Attique en souveraineté. Je faisais publier dans toute l’Europe que quiconque était fatigué des révolutions et désirait trouver la paix vint se consoler sur les ruines d’Athènes, où je promettais repos et sûreté; j’ouvrais des chemins, je bâtissais des auberges, je préparais toutes sortes de commodités pour les voyageurs; j’achetais un port sur le golf de Lépante, afin de rendre la traversée d’Otrante à Athènes plus courte et plus facile. On sent bien que je ne négligeais pas les monuments [...]. Athènes sortait du tombeau. En arrivant à Kératia, je sortis de mon songe [...].” Uo., 272-273.

[88] „… je me retrouvai tout à coup dans les campagnes des Tégéates: et j’étais un Franc en habit court et en grand chapeau; et je venais de recevoir l’audience d’un Tartare en robe longue et en turban au milieu de la Grèce!” Uo., 229. Chateaubriand itt – feltételezhetően – szándékosan használja anakronisztikusan a fogalmakat.

[89] „J’avais une consolation en regardant les tombes des Turcs: elles me rappelaient que les barbares conquérants de la Grèce avaient aussi trouvé leur dernier jour dans cette terre ravagée par eux.” Uo., 223.

[90] „… les Turcs ignorent absolument l’architecture: ils n’ont fait qu’enlaidir les édifices grecs et les édifices arabes, en les couronnant de dômes massifs […].” Uo., 362.

[91] „Les larmes me vinrent aux yeux en fixant mes regards sur cette misérable cabane qui s’élevait dans l’enceinte abandonnée d’une des villes les plus célèbres de l’univers, et qui servait seule à faire reconnaître l’emplacement de Sparte.” Uo., 237. (MATSKÁSY fordítás, 206.)

utazó áll, aki az őt körülvevő világot szemléli, s ezáltal „az általa rajzolt térkép tengelyévé és lelkévé válik”:[92]

> Azon fő omladék felé tartottam, melyet egy magaslaton találtam. Észak-nyugat felé fordultam, hogy felmenjek a magaslatra, hirtelen megálltam, megpillantottam egy tágas, félkörívben nyitott területet, amelyben azonnal felismertem a színházat. Le sem tudom írni azon zavaros érzéseket, melyek akkor hatalmukba kerítettek. […] Spárta a szemem előtt feküdt […]. Midőn felértem [a magaslat] tetejére, a nap éppen felkelőben volt a Menelaion-hegy mögött.[93]

Az utazó a látottak hatására felkiált: „Mily szép látvány, de ugyanakkor mily szomorú! […] mindenfelé romok látszódtak, de egy ember sem volt e romok között!”[94] Az idézet folytatása halványan emlékeztet Burke és Diderot leírására, mely a fenséges jelenségnek a szemlélőre gyakorolt hatását mutatja be.

> Mozdulatlanul, egyfajta kábulatban szemléltem ezt a jelenetet. Csodálat és fájdalom keveréke állította meg lépteimet és gondolataimat; mély csend uralkodott körülöttem, és ha már emberi hang nem hallatszott, legalább a visszhangot szóra akartam bírni és teli torokból kiáltottam: Leónidasz! Egy rom sem ismételte ezt a nagy nevet, úgy tűnt, mintha maga Spárta is elfelejtette volna.[95]

A narrátor üres csendet ábrázol, melyben ő az egyetlen, aki felkiált, de csalódik, mikor kiáltására nem érkezik válasz. Ez a bekezdés jól összefoglalja azokat a fogalmakat, melyeket Chateaubriand – Spárta esetében – a romhoz köt: csend, magány, szomorúság és az emberi lét hiábavalósága. A fenti idézetek jól mutatják, hogy a táj bemutatása belső utazást is jelképez: saját érzelmeinek ábrázolásával az író azt a hatást éri el, hogy a körülötte látható, „külső” tájról a hangsúly áthelyeződik saját személyes, belső világára. A táj szemlélése egyre inkább csak eszközzé válik ahhoz, hogy saját emlékeit felidézze és képzeletének szabad teret engedjen. Ezeknél a részeknél érezhető leginkább, hogy Chateaubriand e műve önéletrajzi ihletésű.[96] Miként az író már az Előszóban kijelentette: az olvasó „az embert fogja látni mindenhol, sokkal inkább, mint az írót, örökké magamról beszélek”.[97]

Noha Chateaubriand a romok bemutatásakor gyakran belemerül azok építészeti és régészeti sajátosságaiba, megközelítése sok esetben nem mondható tudományosan

---

[92] „… il est au centre de la cartographie qu’il dessine et en devient l’axe et l’âme”. LOEHR: *I. m.,* 111.

[93] „Je me dirigeai vers la principale ruine que je découvrais sur une hauteur. En tournant cette hauteur par le nord-ouest afin d’y monter, je m’arrêtai tout à coup à la vue d’une vaste enceinte ouverte en demi-cercle, et que je reconnus à l’instant pour un théâtre. Je ne puis peindre les sentiments confus qui vinrent m’assiéger. […] Sparte étoit sous mes yeux […]. Comme j’arrivois à son sommet, le soleil se levoit derrière les monts Mémélaïons.” CHATEAUBRIAND: *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, 239. (MATSKÁSY fordítás, 209-210)

[94] „Quel beau spectacle! mais qu’il étoit triste! […] des ruines de toutes parts, et pas un homme parmi ces ruines!” Uo.

[95] „Je restai immobile, dans une espèce de stupeur, à contempler cette scène. Un mélange d’admiration et de douleur arrêtait mes pas et ma pensée; le silence était profond autour de moi: je voulus de moins faire parler l’écho dans des lieux où la voix humaine ne se faisait plus entendre, et je criai de toute ma force: Léonidas! Aucune ruine ne répéta ce grand nom, et Sparte même sembla l’avoir oublié.” Uo. (MATSKÁSY fordítás, 210.)

[96] GUYOT – LE HUENEN: *I. m.*, 289.

[97] „… c’est l’homme, beaucoup plus que l’auteur, que l’on verra partout; je parle éternellement de moi”. CHATEAUBRIAND: *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, 193.

megalapozottnak. Erre példaként Agamemnon síremlékét említhetjük, amelyről az író csupán annyit jegyez meg, hogy „ez egy föld alatti, kerek alaprajzú építmény, amely a kupolán keresztül kapja a fényt, és amelyen egyszerűségén kívül nincs semmi figyelemre méltó”.[98] Az író tehát teljesen közömbösnek mutatkozik egy olyan építmény láttán, amely kora technikai teljesítményét tekintve kiemelkedőnek számított.[99]

Teljesen más hatással van Chateaubriand-ra, amikor először pillantja meg az athéni romokat, bár – az író véleménye szerint – rendszerint nem ilyenkor éljük át a legerősebb érzelmeket. A Spárta és Athén közti eltérést abban határozza meg, hogy míg Spárta romjai „szomorúak, komolyak és magányosak”, addig az Athénban megtekinthetők „derűsek, könnyedek és laknak közöttük”. A két városban látható romok eltérő érzelmeket váltanak ki a szerzőből: „Lakedaimón romjaitól Athén romjai felé haladva úgy éreztem, hogy Leónidasszal meghalni szerettem volna, Periklésszel pedig élni.”[100]

Athénban Chateaubriand az Areioszpagoszon található egykori templom és szónoki emelvény maradványait is felfedezi, ezek hatására az ókori nép emlékét idézi fel. Lelkesedését egymást követő felkiáltásokkal és kérdésekkel fejezi ki, ami Diderot *1767-es Szalon*jára és Volney *A Romok* című művére emlékeztet:

> Ez volt tehát az az emelvény, amelyen Periklész, Alkibiadész és Démoszthenész hallatta hangját, ahol Szókratész és Phókión a föld legkönnyedebb és legszellemesebb népéhez beszélt! Ez volt az a hely, ahol annyi igazságtalanságot elkövettek, annyi méltánytalan és kegyetlen rendeletet kihirdettek! […] Mi történt e néppel? Hol találom meg?[101]

Ez a fajta történeti szemlélet szintén jelen van akkor, amikor az író a Parthenón romjainál időz el. Noha kezdetben csupán az építészeti elemek egyszerűségét és könnyedségét emeli ki, valamint azt, hogy miért csodálatra méltó az építmény, később a templom pusztulásának részletes bemutatására, annak történelmi okaira is rátér. Azonban a Parthenón építészeténél jobban elbűvöli az, ahogy a fény megtörik az oszlopokon.[102] Az athéni fellegvár leírása leginkább egy festmény bemutatására hasonlít: miután az utazó felment a minaret félig leomlott lépcsőin, részletes leírást kapunk arról, hogy az egyes égtájak irányába eltekintve

---

[98] „… c’est un monument souterrain, de forme ronde, qui reçoit la lumière par le dôme, et qui n’a rien de remarquable, hors la simplicité de l’architecture.” Uo., 246.

[99] GUYOT – LE HUENEN: *I. m.*, 281.

[100] „… celles de [Sparte] sont tristes, graves et solitaires; celles d’[Athènes] sont riantes, légères, habitées. […] en passant des ruines de Lacédémone aux ruines d’Athènes je sentis que j’aurais voulu mourir avec Léonidas et vivre avec Périclès.” CHATEAUBRIAND: *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, 255.

[101] „C’était donc à cette tribune que Périclès, Alcibiade et Démosthène firent entendre leur voix; que Socrate et Phocion parlèrent au peuple le plus léger et le plus spirituel de la terre! C’était donc là que se sont commises tant d’injustices, que tant de décrets iniques ou cruels ont été prononcés! […] Et ce peuple, qu’est-il devenu? Où le trouverai-je?” Uo., 259.

[102] A fényhatásokat Chateaubriand többször is kiemeli az athéni fellegvár bemutatása során, lásd: GUYOT – LE HUENEN: *I. m.*, 283.

milyen látvány tárul a szeme elé.[103] Az Akropolisz romjaihoz Chateaubriand – immár szinte hagyományos módon – a csend és az idő mulandóságának képeit kapcsolja: „semmilyen hang nem ütötte meg fülünket. A rabszolga csőcselék alig néhány kiáltása tört elő időnként azokból a falakból, amelyek oly hosszú időn keresztül visszhangozták egy szabad nép hangját. Hogy megvigasztaljam magam, azt mondogattam, amit ilyenkor folytonosan mondogatni kell: Minden elmúlik, minden véget ér ezen a világon”.[104]

Míg Spártában az ember már csak emlékképként, szellemként van jelen, addig Athén romjai – a hétköznapi tevékenységeiket végző képalakok miatt – Hubert Robert alkotásaira emlékeztethetik az olvasót. Chateaubriand ezt a látványt is szomorúnak (*triste*) találja, de az emberi jelenlét ellenére az elé táruló kép a régmúlt nagyságot idézi fel:

> Körülöttem sírok, csend, pusztulás, halál volt, vagy néhány görög matróz, akik gondtalanul és álom nélkül aludtak Görögország romjain. Nemsokára örökre elhagyom e szent földet: lelkemet e hely egykori nagysága és mostani hanyatlása töltötte meg, s olyan képet vázoltam fel magamnak, amelynek látványa elszomorította szememet.[105]

A romok látványa elkeseríti az írót, aki a továbbiakban ismét saját érzéseit helyezi a középpontba, ami – ahogy láthattuk – az egész művét végigkíséri.

Chateaubriand az *Útinapló* alapján 1806. október 20-án érkezett Alexandriába a Földközi-tengeren keresztül. A hajó éjszaka horgonyoz le, ezért az író úgy dönt, hogy először a fedélzetről szemléli meg a várost és csak másnap száll partra. Elmélkedéseibe merül, és csakúgy mint Volney, festményszerűen mutatja be a szeme elé táruló látványt:

> Bőven volt időm elmélkedéseimbe merülni. Jobbra hajókat láttam és a kastélyt, amely a világítótornyot helyettesítette; balra a horizontot dombok, romok és obeliszkek határolták, amelyeket alig tudtam kivenni a sötétben; előttem a városfal és a szabálytalanul elrendezett házak fekete vonala húzódott: a szárazföldön csak egyetlen fényforrás volt látható és semmilyen zaj nem hallatszott.[106]

A „jobbra”, „balra” és „előttem” kifejezések azt az érzést keltik, mintha az író egy festményt szemlélne, és – kissé hasonlóan Diderot Vernet-sétájához – ez a kép a történelemről,

---

[103] CHATEAUBRIAND: *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, 261-262.

[104] „… aucun son ne frappait notre oreille. A peine quelques cris échappés à une populace esclave sortaient par intervalles de ces murs qui retentirent si longtemps de la voix d’un peuple libre. Je me disais, pour me consoler, ce qu’il faut se dire sans cesse: Tout passe, tout finit dans ce monde.” Uo., 264. Ez utóbbi kijelentés Diderot-nak egy Robert-kép leírásával kapcsolatos megjegyzését idézi fel: „Minden megsemmisül, minden elpusztul, minden tovatűnik. Csak a világ marad meg. Csak az idő örökkévaló.” DIDEROT: *Salon de 1767*, 338.

[105] „Autour de moi étaient des tombeaux, le silence, la destruction, la mort, ou quelques matelots grecs qui dormaient sans soucis et sans songes sur les débris de la Grèce. J’allais quitter pour jamais cette terre sacrée: l’esprit rempli de sa grandeur passée et de son abaissement actuel, je me retraçais le tableau qui venait d’affliger mes yeux.” Uo., 276.

[106] „J’eus tout le temps de me livrer à mes réflexions. J’entrevoyais à ma droite des vaisseaux et le château qui remplace la tour du Phare; à ma gauche, l’horizon me semblait borné par des collines, des ruines et des obélisques, que je distinguais à peine au travers des ombres; devant moi s’étendait une ligne noire de murailles et de maisons confuses: on ne voyait à terre qu’une seule lumière, et l’on n’entendait aucun bruit.” Uo., 383.

társadalomról és politikáról szóló gondolatmenethez vezet. Az elmélkedés a despotizmus tematikájával indul,[107] amelyet az író összefüggésbe hoz a tájon uralkodó csenddel:

> De ez mégis az az Alexandria volt, Memphisz és Théba vetélytársa, amely hárommillió lakost számlált, múzsák szentélye volt, és Antonius és Kleopátra hangos orgiái visszhangoztak a sötétben. Ám hiába hallgatóztam, végzetes talizmán merült el az új Alexandria népének csendjében: ez a talizmán a despotizmus, ami minden örömöt kiolt és egyetlen fájdalmas kiáltást sem enged.[108]

Chateaubriand másnap reggel száll partra, de nem mutatja be részletesen Alexandriát, hiszen feltételezi, hogy a korábbi utazók leírásaiból már ismerik az olvasók: ugyanazt az érvelést alkalmazza, mint korábban Volney, valamint az út során is hasonló nehézségekkel kell szembenéznie, mint elődjének.

Alexandriai tartózkodása alatt Chateaubriand Rosettába és a piramisokhoz is ellátogat, ám ez utóbbiak látványára csupán csodálatot érez.[109] Ugyanúgy, mint a romok, a piramisok – amelyek fogalmi mezője egybevág a romokéval – az emberi halandóságról való elmélkedésre késztetik az írót. De míg a romok arra emlékeztetik, hogy „minden elmúlik, minden véget ér ezen a világon”[110], addig a piramisok az uralkodók halhatatlanságát voltak hivatottak szolgálni.

> Mit számít, hogy ezek az építmények amfiteátrumok vagy sírok lehettek? Minden síremlék egy olyan népnél, amely nincs többé. Mikor az ember eltávozott, életének emlékművei még hiábavalóbbak, mint azok, amelyek halálának emlékét őrzik: mauzóleuma legalább hamvainak hasznára van; de palotái vajon megőriznek valamit örömeiből?[111]

Az író a távolból tekint ezekre az építményekre és kijelenti, hogy úgy tűnik, mintha „egy csodálatos kertet” szemlélne. Megjegyezzük, hogy a rom fogalomkörébe tartozó építmények közül egyedül a piramisok látványa nem vált ki melankóliát belőle.[112] A piramisok mellett a sivatag látványa is elvarázsolja, mert „végtelen tereket nyit a képzeletnek”.[113]

---

[107] Egyiptomra a korban a „keleti despotizmus megtestesüléseként” tekintettek. ANTOINE, Philippe: „Chateaubriand en Égypte: le voyageur désenchanté”, *Romantisme*, 120 sz., ’L’Égypte’, 2003, 27.

[108] „C’était là pourtant cette Alexandrie, rivale de Memphis et de Thèbes, qui compta trois millions d’habitants, qui fut le sanctuaire des Muses, et que les bruyantes orgies d'Antoine et de Cléopâtre faisaient retentir dans les ténèbres. Mais en vain je prêtais l’oreille, un talisman fatal plongeait dans le silence le peuple de la nouvelle Alexandrie: ce talisman, c’est le despotisme qui éteint toute joie et qui ne permet pas même un cri à la douleur.” CHATEAUBRIAND: *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, 383.

[109] Uo., 386.

[110] „Tout passe, tout finit dans ce monde”, Uo., 264.

[111] „Qu’importe alors que ces édifices aient été des amphithéâtres ou des sépulcres? Tout est tombeau chez un peuple qui n’est plus. Quand l’homme a passé, les monuments de sa vie sont encore plus vains que ceux de sa mort: son mausolée est au moins utile à ses cendres; mais ses palais gardent-ils quelque chose de ses plaisirs?” Uo., 387.

[112] GUYOT – LE HUENEN: *I. m.*, 290.

[113] „[Les déserts] ouvrent à l’imagination les champs de l’immensité”. CHATEAUBRIAND: *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, 389.

Alexandriába visszatérve Chateaubriand hasonló módon mutatja be a várost, mint Volney. Számára Alexandria „a föld legszomorúbb és legelhagyatottabb helyének tűnt”.[114] A romos vidéken, hétköznapi tevékenységük végzése közben bemutatott lakosok pedig Hubert Robert festményére emlékeztethetik az olvasót: „Mindenütt az új Alexandria romjai keverednek a régi város romjaival; szamárháton egy arab galoppozik az omladék között; néhány sovány kutya tevék tetemeit falja fel a homokon”.[115] Ez a kép élesen eltér *A kereszténység szellemé*ben felvázoltaktól, amelyekben az író a romokat jóval költőibb módon mutatta be: „midőn a folyam medréből kilépvén, a vidéket elönti, e romok úgy tűnnek föl a vizen, mint valami nagy tengeri flotta”.[116] A romok látványa Chateaubriand-nál továbbra is hosszas elmélkedésekhez vezet, de annak ellenére, hogy ő elsősorban esztétikai szempontból közelíti meg a témát, a politikai és történeti reflexiók az *Útinaplóban* hangsúlyosabbakká válnak.

Miként korábban említettük, Volney festményszerűen mutatja be Alexandriát: először a látvány egészét tárja az olvasó szeme elé, majd egyes elemeit részletezi. Chateaubriand is ezt a módszert alkalmazza, helyhatározókkal egészíti ki, ezek még inkább azt az érzést erősítik az olvasóban, hogy egy festmény bemutatását olvassa. Útleírásában mindkét író tárgyilagosságra törekszik, de a romok látványának hatására Volney politikai, Chateaubriand pedig elsősorban történeti elmélkedésekbe merül. A romok általában vagy történelmi értékkel rendelkeznek, amelynek történeti tudást átadó szerepe van, vagy pedig esztétikai értékkel, ami egyfajta „intranzitív” látásmódot követel meg, azaz a tárgy nem bizonyos ismeretekhez kötődik, hanem maga mint önálló entitás jelenik meg. Chateaubriand e művében a rom két különböző funkcióját vegyíti: egyszerre történeti és esztétikai tárgyként tekint rá, mivel a rom egyrészt a dicső és mitikus múltat idézi fel, másrészt esztétikai érzéseket is kivált az íróból.[117]

V. 4. 3. Utazás Jeruzsálembe

A *kereszténység szellemé*hez hasonlóan az *Útinaplóban* is találkozhatunk olyan leírásokkal, amelyek olvasása a romok esztétikáját, vagy inkább a sírok és a romok esztétikáját idézi fel. Chateaubriand művében, csakúgy mint korábban Diderot-nál vagy Mercier-nél, a romok és a sírok hasonló konnotációkat vonnak maguk után, hasonló hatást váltanak ki a szemlélőből. Miközben útitársával Methoni felé tart, az író megcsodálja a török sírokat:

---

[114] „Alexandrie me sembla le lieu le plus triste et le plus désolé de la terre.” Uo., 392.
[115] „Partout la nouvelle Alexandrie mêlant ses ruines aux ruines de l’ancienne cité; un Arabe galopant sur un âne au milieu des débris; quelques chiens maigres dévorant des carcasses de chameaux sur la grève […]” Uo., 392.
[116] CHATEAUBRIAND: *A kereszténység szelleme*, 2. kötet, 111.
[117] FOURNET: *I. m.*, 22.

> … nagy ciprusfák borították árnyékba [a sírokat], törzsüket a tenger mossa. E sírok között árnyakhoz hasonlatos, fehér fátylakba burkolózott nőket vettem észre: ez volt az egyetlen dolog, ami kissé a múzsák hazáját idézte fel bennem. A keresztény és a muzulmán temető összeér: omladozik, nincsenek bennük sem sírkövek, sem fák; a görögdinnyék, amelyek itt-ott láthatók ezeken az elhagyatott sírokon, formájuknál és fakóságuknál fogva emberi koponyákra emlékeztetnek, amelyek eltemetéséről nem gondoskodtak.[118]

A természet és a síremlékek egy képbe való sűrítése többször is febukkan a műben, a fehér ruhás árnyak mintha a régmúlt szellemei lennének. A természet és a sírok kiegészítik egymást, valamint a hely történelmét is elmesélik: „szívesen megálltunk volna ebben a temetőben, ahol a Kelet ciprusa által kiszorított görög borostyán [látványa] úgy tűnhet, mintha annak a két népnek az emlékét idézné fel, akiknek porai ezen a helyen nyugszanak."[119] Azonban nemcsak a török és a görög kultúra szembenállását olvashatjuk ki az *Útinaplóból*, hanem a keresztények és a muszlimok közötti ellentétet is. Jeruzsálem felé közeledve Chateaubriand és kísérői a Negyven Mártír Tornyához (*Tour des Quarante-Martyrs*) érkeztek, amely „ma egy elhagyatott mecset minarete, egykor egy monostor harangtornya volt, amelyből elég szép romok maradtak fenn":

> … a romok […] fügefával vannak tele. Azt kívánnánk, hogy József, Szűz Mária és a Gyermek itt álljanak meg, miközben Egyiptomba menekülnek: ez a hely minden bizonnyal kellemes lenne ahhoz, hogy itt fessék le a Szent Családot; úgy tűnik, mintha Claude Lorrain zsenialitása találta volna ki e tájat […].[120]

Jeruzsálemhez közeledve Chateaubriand ismét elmélkedéseibe merül, ezek a fenséges fogalmát juttatják eszünkbe. Úticélja felé tartva „titokzatos borzalmat érez, amely, ahelyett, hogy lealacsonyítaná a lelket, bátorságot ad és felemeli a zsenit". A leírás ezen pontján az író már keresztény szemmel láttatja a tájat: úgy véli, „a Szentírás minden képe" jelen van itt, mint „a tűző nap" és a „terméketlen fügefa".[121] E kitérőt követően Chateaubriand visszatér az elé táruló táj leírásához.

Chateaubriand-nak műve megírásakor szándékában állt a történelem, a mitológia és a költészet közötti ellentétet felszámolni – és talán az éles határokat is eltörölni –, miként az „Utazás Jeruzsálembe" című fejezet is példázza. Ezt az is alátámasztja, hogy az író

---

[118] „… j'admirai des tombeaux turcs qu'ombrageaient de grands cyprès au pied desquels la mer venait se briser. J'aperçus parmi ces tombeaux des femmes enveloppées de voiles blancs, et semblables à des ombres: ce fut la seule chose qui me rappela un peu la patrie des Muses. Le cimetière des chrétiens touche à celui des musulmans: il est délabré, sans pierres sépulcrales et sans arbres; des melons d'eau qui végètent çà et là sur ces tombes abandonnées ressemblent, par leur forme et leur pâleur, à des crânes humains qu'on ne s'est pas donné la peine d'ensevelir." CHATEAUBRIAND: *Itinéraire de Paris à Jérusalem,* 220-221.

[119] „… on se serait volontiers arrêté dans ce cimetière, où le laurier de la Grèce, dominé par les cyprès de l'Orient, semblait rappeler la mémoire des deux peuples dont la poussière reposait dans ce lieu." Uo. 223.

[120] „… aujourd'hui le minarret d'une mosquée abandonnée, autrefois le clocher d'un monastère dont il reste d'assez belles ruines: ces ruines […] sont remplis de figuiers sauvages. On veut que Joseph, la Vierge et l'Enfant se soient arrêtés dans ce lieu lors de la fuite en Égypte: ce lieu certainement serait charmant pour y peindre le repos de la sainte Famille; le génie de Claude Lorrain semble avoir deviné ce paysage […]." Uo., 310.

[121] „… on éprouve une terreur secrète, qui loin d'abaisser l'âme donne du courage et élève le génie." Uo., 321.

Jeruzsálem építményeinek leírásába szinte minden átmenet nélkül részleteket illeszt Racine *Atália* című vallásos drámájából,[122] majd e város történelmének felvázolását és egy romba dőlt citadella bemutatását követően a Bibliára és a Zsoltárok könyvére tett utalást olvashatunk.[123] Ez a fejezet is mozaikszerűen épül fel: az előzőek mellett Chateaubriand arra is kísérletet tesz, hogy összevesse a modern Jeruzsálemet az ókorival, emellett megemlíti Anville 18. századi földrajztudós és térképész nevét és fő műveit, ezzel is mutatva a „tudós utazásra" való törekvését.[124]

Amint korábban említettük, a narrátor gyakran fordul az olvasóhoz, és nem csupán térbeli, hanem időbeli utazást is kínál számára – bár ez az utazás az esetek jelentős részében egy irányba, a múltba vezet vissza. Számos történelmi és bibliai utalást tartalmaz a szöveg, többek között Jeruzsálem építményeinek hosszú leírásait olvashatjuk benne.[125]

Az *Útinaplót* Chateaubriand öt évvel az útját követően adta ki, sok időt áldozott rá, hogy megírja ezt az – elsősorban – nem „tudós", hanem „írói" utazást[126], hiszen írói szemszögből mutatja be a látottakat. A mű a történeti elemek mellett elbeszéléseket, anekdotákat is tartalmaz, valamint a romok fölött történő álmodozás is lényeges eleme. Az olvasó, ahogy halad előre a műben, észreveszi, hogy a hangsúly eltolódik a látható és nem látható elemek között: az író kezdetben nagyobb hangsúlyt fektet az érzékelhető, tapasztalható dolgokra, de később ezek a leírások álmodozásokká és politikai, erkölcsi elmélkedésekké alakulnak át.[127] A rom ezen álmodozásoknak szinte kötelező velejárója, a magányhoz, a csendhez és minden dolgok hiábavalóságához (*vanitas*) köthető. Chateaubriand számára a rom „a múló idő által emelt emlékmű, halandóságunk jelképe".[128] A rom ezen funkciója az *Útinaplóban* még csupán alig észrevehetően van jelen, a *Síron túli emlékiratok*ban azonban ez a szerepe válik hangsúlyossá. Ebből a szempontból az *Útinapló* Chateaubriand másik műve előfutárának tekinthető. Emellett azonban – csakúgy, mint Diderot – bizonyos módon Chateaubriand is „kiegészíti" a romokat. De míg a filozófus csupán a tökéletes romfestményt és a rom múltját képzelte el, addig Chateaubriand „újragondolja" ezeket a töredékes formában található építményeket: történelmi múltjuk felidézésével és politikai, erkölcsi elmélkedésekkel kiegészítve újra teljessé teszi azokat.

---

[122] BRUNET: *I. m.*
[123] CHATEAUBRIAND: *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, 349.
[124] Uo., 352.
[125] Uo., 354-355.
[126] GUYOT – LE HUENEN: *I. m.*, 9.
[127] MORTIER: *I. m.*, 185.
[128] „Mémorial du temps, la ruine est l'emblème de notre mortalité" Uo., 181, 177.

V. 4. 4. Az Útinapló *fogadtatása*

Chateaubriand az *Útinapló* írását és fogadtatását *Síron túli emlékirataiban* említi. Ezzel kapcsolatosan érdemesnek tartjuk megemlíteni Louis-François de Bausset, Alais egykori püspökének levelét, amelyet teljes hosszában olvashatunk az említett műben. A következőkben azokat a részeket emeljük ki a levélből, amelyek Chateaubriand írásmódjára és a bemutatott romos tájakra vonatkoznak:

> [...] biztosíthatom, egyetlen olvasója sem élvezte nálam őszintébb lelkesedéssel érdekes könyvét. Ön az első és egyetlen utazó, akinek nem volt szüksége metszetek és rajzok segítségére, hogy olvasói szeme elé tárja a szép emlékeket, hatalmas képeket ihlető helyeket és emlékműveket. Az ön lelke mindent megérzett, képzelőereje mindent lefestett, az olvasó pedig az ön lelkével érez, és az ön szemével lát.[129]

Bausset Chateaubriand képszerű leírásait emeli ki tehát, amelyek az olvasóval is láttatják az író által bemutatott tájat. A levélíró úgy véli, hogy a leírás a metszeteknél jobban vissza tudja adni egy-egy épület, rom kinézetét vagy „lelkét", ami, megjegyezzük, korábban Diderot célja is volt:

> Most olyannak ismerem Athén emlékeit, amilyennek ismerni szeretnénk őket. Korábban szép metszeteken már láttam és megcsodáltam valamennyit, de csak most éreztem rájuk igazán. Túl gyakran elfeledjük, hogy míg az építészeknek pontos leírásra, méretekre és arányokra van szükségük, addig az emberek arra vágynak, hogy felfedezzék a hatalmas épületek tervét megalkotó lelket és szellemet. Ön visszaadta a piramisokban rejlő nemes és mély szándékot, melyet a felszínes tollforgatók még csak észre sem vettek.[130]

*Szalon*jaiban Diderot is törekedett rá, hogy a festményen szereplő romokat, valamint az azok által kiváltott hatást minél hitelesebben, pontosabban adja vissza, hogy leírása alapján az olvasó is szinte maga előtt lássa a képen ábrázolt romokat. Ez azonban nem sikerült neki maradéktalanul, s maga a műkritikus is beismerte kudarcát. Felvetődik a kérdés, hogy Chateaubriand-nak sikerült-e visszaadnia a romok „valóságát" az olvasó számára. Bausset véleménye szerint igen, amint azt a fentebb idézett részlet jól mutatja.

---

[129] CHATEAUBRIAND: *Síron túli emlékiratok*, 196.
[130] Uo.,195-196.

ÖSSZEGZÉS

Értekezésünkben a romszemlélet változásait tekintettük át a 18. század második felétől az 1820-as évekig, kiemelve azon francia szerzőket, akik valamilyen formában megújították a romról való gondolkodást. A téma tanulmányozásához felállított elméleti keretek fogták össze ezeket a különböző műfajú, stílusú és eltérő céllal írt műveket. Interdiszciplináris megközelítésre törekedtünk, az irodalomelméleti és irodalomtörténeti nézőpont mellett a műkritikára, a festészetre, az esztétikára igyekeztünk hangsúlyt fektetni, de a romok kategorizálása során a művészettörténet is helyet kapott munkánkban. Az értekezés munkamódszerét tekintve leginkább az irodalom- és művészetelméleti megközelítést emelnénk ki, hiszen elsősorban olyan esztétikai fogalmak mentén vizsgáltuk a műveket, mint a szép és a fenséges kategóriája. Ugyanakkor végig igyekeztük szem előtt tartani a disszertáció azon célkitűzését, hogy a szöveg és a referenciaként szolgáló képi világ hogyan viszonyul egymáshoz. Képként értelmeztük a festményeket, ugyanúgy, mint az álomképet, látomást vagy az utazó szeme elé táruló látképet.

Kiindulópontként a Diderot *1767-es Szalon*jában megfogalmazott romok poétikáját jelöltük meg, és azt mutattuk be, hogy a Diderot-t követő írók és filozófusok munkáiban miként változik ez a poétika. Végigkövettük, ahogy az 1789-ben kezdődő francia forradalom alatt ez a poétika szinte teljesen eltűnik vagy csupán egy-egy eleme bukkan fel, majd Chateaubriand műveiben a romok esztétikájává és a holtak poétikájává alakul át. A romok poétikája és esztétikája között folyamatos az átmenet, hiszen a forradalom előtt Bernardin de Saint-Pierre romszemléletével kapcsolatban már a romok esztétikája kifejezést említhetjük, valamint Chateaubriand írásaiban is felleltünk olyan elemeket, amelyek a felvilágosodás kori romszemléletet tükrözték. A forradalom romszemlélete ezáltal – véleményünk szerint – kiemelhető ebből a folyamatból, sőt külön, önmagában is vizsgálható, hiszen a friss pusztítás nyomait a korabeli írók és filozófusok sem poétikusnak, sem esztétikusnak nem tekintették, hanem ezek csupán a borzalmakra és tragédiákra emlékeztették őket. Emiatt az ebben az időszakban született művekben vagy az ókori romokhoz nyúltak vissza a szerzők, vagy egy

jövőbeni pusztulás képét tárják az olvasó elé, azonban a Diderot-féle romok poétikája ezekben az írásokban nem hangsúlyos vagy egyáltalán nem jelenik meg.

A téma feldolgozásakor nagyrészt a kronologikus szempontot tartottuk szem előtt, ugyanakkor a kutatás előrehaladtával olyan összefüggésekre is fény derült, amelyekre kezdetben kisebb hangsúlyt fektettünk: ilyen például a romoknak a korabeli társadalomképpel és -kritikával, valamint az álmokkal való kapcsolata.

Romok és társadalomkép

A vizsgált művekben a rom gyakran jelenik meg a társadalomkritika eszközeként. Ez a tendencia már Du Bellay-nél is jelen van; és a romnak azzal az – *Enciklopédiá*ban is feltüntetett – jelentésével függ össze, hogy ezt a szót „csak paloták, fényűző síremlékek vagy középületek megjelölésére használják”.[1]

Diderot *1767-es Szalon*jában Hubert Robert romfestményeivel kapcsolatban felötlik a műkritikusban a zsarnokság és a rom képének összekapcsolása: az elnyomottak, felszabadulva a zsarnokság alól, az egykori palota romjai között találnak maguknak menedéket.[2] Ez a fajta társadalomkritika Mercier *A 2440. év* című regényében még explicitebb módon tűnik fel: XIV. Lajost saját kastélya romjai között találjuk, és ő maga fogalmazza meg, hogy korának királyai despotikus módon uralkodtak. A társadalomkritika ugyanakkor az egész regényt áthatja, csakúgy, mint Volney elemzett útleírását, amelyben a szerző a despotizmust Egyiptom hanyatlásának okaként láttatja.[3] A romhoz való viszonyulás is megváltozik a filozófus művében: már nem csupán a régmúlt nagyságon és a nemzet korábbi dicsőségén töpreng a szemlélő, hanem örvend is a romoknak, hiszen azok a zsarnokság végét jelentik.[4] *Romok* című művében Volney a múlt helyett immár a jövő felé fordul, és saját korára visszatekintve a nemzetek pusztulásának okaként ismét a despotizmust jelöli meg.

A romok és a zsarnokság közötti kapcsolat szempontjából Grainville-t kivételnek tekinthetjük, mivel nála az emberiség pusztulásának oka nem a despotizmus, hanem technikai és társadalmi tényezők együttes hatásának tulajdonítható. Írását általános társadalmi folyamatokat bemutató műként is olvashatjuk: főhőse királyi leszármazott, aki a többi, még élő embertől elszigetelten, egy palotában él feleségével. Úgy tűnik, mintha rajta múlna az emberiség sorsa, ugyanakkor mégis az isteni iránymutatást követi – ne feledjük, Grainville az alkotmányra felesküdött pap volt. A mű első felét forradalomváró hangulat hatja át, ami

[1] DIDEROT: „Ruine”, in *Encyclopédie,* 14. kötet, 433.
[2] A rom és a zsarnokság képeinek összekapcsolásáról lásd: DIDEROT: *Salon de 1767,* 351; 360; 365.
[3] VOLNEY: *Voyage en Syrie et en Égypte*, 1. kötet, 8.
[4] Uo., 1. kötet, 255-257.

fokozatosan egyfajta kiábrándulássá alakul át. Omégare dönthet az emberiség további fennmaradásáról, ám látomása szerint gyermekei kegyetlenek lesznek, akik állandó háborút fognak egymással vívni – ezek alapján egyértelműnek tűnhet a párhuzam a forradalom alatti politikai csatározásokkal. Amint említettük, az elpusztult, ugyanakkor romok nélküli Párizsban egyetlen szobor látható: I. Napóleon szobra. Ennek okát abban kereshetjük, hogy a kor társadalma szerint ő volt az, aki visszahozta az egyeduralomhoz köthető stabilitást, személyében mégis továbbvitte a francia forradalom hagyományait.

Chateaubriand nem kötötte össze az összedőlt palota képét a zsarnokság végével, ami, ismerve politikai nézeteit, aligha tűnik meglepőnek. Versailles természettel együtt élő romjait az idő műveként mutatja be az író *A kereszténység szelleme* című művében, és a hajdani kastély romjaiban sem a szegényeknek, hanem a művészeteknek ad otthont:

> Midőn az idő halálos csapást mér a birodalmakra, mindig valamely nagy név tapad a romokhoz, mely rájuk borulván, szárnyaival befedi. Miért bántaná XIV. Lajos árnyát az, hogy Versailles királyi fényét ma a katona nemes nyomora váltja fel s a csodák és vértanuk képeit profán festmények helyettesitik? Ő tette dicsővé a vallást, művészetet és hadsereget; nagyon rendjén van tehát, hogy palotájának romjai nyújtsanak menhelyet a vallás, művészet és hadsereg romjainak.[5]

Mercier és Chateaubriand műveiben a versailles-i kastély képzeletbeli romjait összevetve a romok poétikája és a romok esztétikája között különbség is megfigyelhető: míg Mercier leírása a romok poétikáját idézi fel, addig Chateaubriand-nál ezek a romok már a természet részei, ami a romok esztétikájának jellegzetes vonása.

Romok és álmok

A magyar „álom” szónak a francia nyelvben két megfelelője is van: a *rêve* és a *songe*. A két kifejezés közti különbséget a Trévoux-szótár a következőképpen mutatja be: a *rêve* az alvás közben látott álom, míg a *songe* jelentése a magyar „álmodozás” és „látomás” szavakhoz áll közelebb.[6] A vizsgált művek esetében nagyrészt az utóbbi, *songe* kifejezést használhatjuk. Kivételt képez ez alól Mercier utópikus regénye – hiszen a mű, ahogy azt címe is jelzi, a főhős álmát mutatja be –, amelyben azonban a különálló *L'éclipse de lune* alfejezet szintén látomásszerű álomképet vázol az olvasó elé.

Megállapítható tehát, hogy a romokhoz egyfajta álmodozás, ábrándozás kötődik, amelyet gyakran látomásként is értelmezhetünk. Ez az álomkép végigkíséri a műveket, hiszen Diderot *1767-es Szalon*jában képzeletbeli utazást tesz a romok között, Volney *A Romok* című

---

[5] CHATEAUBRIAND: *A kereszténység szelleme*, 18.

[6] „Rêve”; „Songe” szócikkek, in *Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux,* 7. kötet, Paris, Compagnie des libraires associés, 1771, 355; 774.

műve egy hosszú látomásként értelmezhető, Mercier regénye a főhős álmát mutatja be, Grainville utazója pedig egy látomás képében ismeri meg az utolsó ember történetét. Chateaubriand útleírásában ez az álomkép a többi műtől eltérő módon jelenik meg: két állomása közötti utazást tölt ki egy látomás vagy ábrándkép.

Ezeknek a látomásoknak általában egy (franciául a *fantôme*, *génie*, és *ombre* kifejezésekkel jelölt) szellem vagy árny is része: a régmúlt szelleme, amely a romok (vagy sírok) közt bolyong, mint Volney *Romok* című művében vagy Chateaubriand útleírásában. Néhány szellemet név szerint is ismerünk: XIV. Lajos árnya Mercier művében bukkan fel, míg Chateaubriand többek között Leónidasz szellemét idézi meg.[7]

Összességében megállapíthatjuk, hogy értekezésünkben Diderot foglalt el kiemelt helyet, és arra helyeztük a hangsúlyt, hogy az őt követő szerzők mennyiben követik az általa megfogalmazott romok poétikáját. Továbbá azt is vizsgáltuk, hogy a rom-fogalom referenciájában és jelentéstartalmában milyen változásokon ment keresztül. Először arra kerestük a választ, hogy miben nyilvánul meg a romok poétikája, és a műkritikus miért éppen Hubert Robert festményeivel kapcsolatban tudta kifejteni ezzel kapcsolatos nézeteit. Az alapvető különbséget abban látta Robert és Demachy művei között, hogy képeik eltérő hatást váltanak ki a szemlélőkből: Robert alkotásai könnyebben megszólítják a nézőt, hiszen romjai nem csupán a szemlélő tekintetét, de képzeletét is magával ragadják. Diderot elsődlegesen a fenséges esztétikai kategóriáját kapcsolja Robert romjaihoz. Annak ellenére azonban, hogy a műkritikus nem elégedett a romfestő képeivel, mégis ez a tökéletlenség vezeti el odáig, hogy megfogalmazza a romok poétikáját. Már ebben az időszakban (Bernardin de Saint-Pierre-nél) fokozatos átmenet figyelhető meg a romok esztétikai szemlélete felé, de ez majd csak később, a kora romantika korában fog kibontakozni.

A romok poétikája azonban a forradalmat megelőzően sem feltétlenül van jelen: Mercier művében a rom csupán eszköz társadalomkritikájának megfogalmazásához – a síremlékekkel kapcsolatban viszont nála is megjelentek a romok poétikájához közelítő elemek. Mercier regényében több korabeli filozófus gondolatai fellelhetők, ezeket felhasználva hoz létre egyfajta utópikus világot. Művében Versailles romjai inkább politikai és társadalmi kritikaként, mint a rom-poétika forrásaként vannak jelen. Bár Volney útleírásában még megtalálhatók a romok poétikájának nyomai, *A Romok* című elmélkedéséből hasonló következtetésekre juthatunk, mint Mercier művével kapcsolatban: ebben az írásban a

[7] GUYOT – LE HUENEN: *I. m.*, 282.

rom már inkább társadalomkritikai elemként jelenik meg. Grainville eposza több szempontból is egyedi: a romok poétikája egyáltalán nincs benne jelen (ennek okait korábban részleteztük), sőt művében nem a romok, hanem azok hiánya a lényeges, ugyanis a szerző számára ez mutatja legjobban a forradalom pusztításait.

Végül azt vizsgáltuk, hogy a romok poétikája miként alakult át a romok esztétikájává. Chateaubriand korábban elemzett két művét azért tartottuk fontosnak beemelni disszertációnkba, mert ezekben az írásokban még fellelhetők a Diderot által megfogalmazott romok poétikájának nyomai: a fenséges fogalmának felidézése, a festményszerű tájbemutatás és a romok poétikájához tartozó fogalmi mező. Ezek mellett természetesen új elemekkel gazdagodott a romantikus író romszemlélete, ennek legfeltűnőbb jellemzője a természet és a rom harmóniája és a romantikus érzékenység megjelenése.

Végezetül megjegyezzük, hogy értekezésünkben nem az volt a célunk, hogy a vizsgált korszakban romokkal kapcsolatos összes irodalmi művet elemezzük, hanem – reprezentatív példákon keresztül – a romszemlélet jelentősebb változásainak bemutatására törekedtünk. Reméljük ugyanakkor, hogy disszertációnkkal hozzájárulhatunk ahhoz, hogy a magyar olvasóközönség is megismerhesse ezt a rendkívül gazdag és érdeklődésre számot tartható témát.

BIBLIOGRÁFIA

Források

Főbb primer irodalmak

BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, Jacques Henri: *Études de la nature*, 3. kötet, Paris, chez Pierre-François Didot le jeune, 1784.

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

CHATEAUBRIAND, François-René de: *A kereszténység szelleme*, ford. Gubicza István, 1-2. kötet, Budapest, Hunyadi Mátyás Intézet, 1881.

CHATEAUBRIAND, François-René de: *Itinéraire de Paris à Jérusalem* in *Œuvres complètes de M. le Vicomte de Chateaubriand*, 2. kötet, Paris, chez Lefèvre, 1834, 167-464.

COUSIN DE GRAINVILLE, Jean-Baptiste-François-Xavier: *Le Dernier homme*, 1-2. kötet, Paris, Vve Barthe, 1859.

MERCIER, Louis-Sébastien: *L'An 2440. Rêve s'il en fut jamais*, szerk. Ch. Cave, Ch. Marcandier, Paris, La Découverte et Syros, 1999.

VOLNEY, Constantin-François Chassebœuf, comte de: *A Romok. Elmélkedés a birodalmak átalakulásáról és a természet törvényei*, ford. Benedek Nándor, Budapest, Krammer és Erhardt Könyvnyomdája, 1903.

VOLNEY, Constantin-François Chassebœuf, comte de: *Les Ruines, ou Méditation sur les révolution des empires*, Paris, chez Desenne, Volland, Plassan Librairies, 1791.

VOLNEY, Constantin-François Chasseboeuf, comte de: *Voyage en Syrie et en Égypte, pendant les années 1783, 1784 et 1785*. 1-2. kötet, Paris, chez Volland, Desenne Librairies, 1787.

Szalon-kritikák

„Article IV. Beaux-Arts. Arts agréables. Peinture", *Mercure de France*, dédié au Roi. 1767 október, 2. kötet, 161-179.

[BACHAUMONT, Louis Petit de:] *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France, depuis MDCCLXII, ou Journal d'un observateur, contenant les analyses des pièces de théâtre qui ont paru durant cet intervalle, les relations des assemblée littéraires...,* 13. kötet, [London], John Adamson, 1784.

CAILLEAU, André-Charles: *La Muse errante au Sallon; apologie-critique, en vers libre, suivant l'ordre des numéros, des peintures, sculptures et gravures, exposées au Louvre en l'année 1771*, [Athen] Paris, chez Cailleau, 1771.

DIDEROT, Denis: „1767-es Szalon, Robert", ford. Kovács Eszter, in Kovács E., Penke O., Szász G. (szerk.): *Denis Diderot. Esztétika, filozófia, politika*, Budapest, L'Harmattan, Szegedi Tudományegyetem Filozófia Tanszék, 2013, 95-98.

DIDEROT, Denis: *Essai sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, szerk. G. May, J. Chouillet, Paris, Hermann, 2007.

DIDEROT, Denis: *Salon de 1765*, szerk. E. M. Bukdahl, A. Lorenceau, Paris, Hermann, 1984.

DIDEROT, Denis: *Salons III. Ruines et paysages. Salon de 1767*, szerk. E. M. Bukdahl, M. Delon, A. Lorenceau, Paris, Hermann, 1995.

DIDEROT, Denis: *Salons IV. Héros et martyrs. Salons de 1769, 1771, 1775, 1781; Pensées détachées sur la peinture*, szerk. E. M. Bukdahl et al., Paris, Hermann, 1995.

FÉLIBIEN, André et alii: *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667*, Paris, F. Léonard, 1668.

MATHON DE LA COUR, Charles-Joseph: *Lettre à Madame ** sur les Peintures, les Sculptures & les Gravures, exposées dans le Sallon du Louvre en 1763*, Paris, Guillaume Desprez, 1763.

MATHON DE LA COUR, Charles-Joseph: *Lettre à Monsieur** sur les Peintures les Sculptures & les Gravures, exposées dans le Sallon du Louvre en 1765*, Paris, Imprimerie de d'Houry, 1765.

Plaintes de M. Badigeon, marchand de couleurs, sur les critiques du Sallon de 1771, Amsterdam, Louis Cellot, 1771.

Sz. n.: *Critique des peintures et sculptures de messieurs de l'Académie royale. de l'an 1765*, 1765.

Szótárak, enciklopédiák

A magyar nyelv értelmező szótára, szerk. Magyar Tudományos Akadémia Nyelvtudományi Intézete, Budapest, Akadémiai Kiadó, V-VI. kötet, 1961-1962.

Dictionnaire de l'Académie française, Paris, chez Jean-Baptiste Coignard, 1694.

Dictionnaire universel françois et latin : contenant la signification et la définition... des mots de l'une et de l'autre langue... la description de toutes les choses naturelles... l'explication de tout ce que renferment les sciences et les arts..., 4. kötet, Paris, J.-M. Gandouin, 1732.

Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux, 7. kötet, Paris, Compagnie des libraires associés, 1771.

DIDEROT, Denis – D'ALEMBERT, Jean le Rond (szerk.): *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers... (1751-1780)*, új fac-simile kiadás, Stuttgart-Bad Cannstatt, Friedrich Frommann Verlag, 1751-1772.

Encyclopædia Universalis: Thesaurus-index, 25. kötet, Paris, Encyclopædia Universalis France, 1990.

FURETIÈRE, Antoine: *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye, A. és R. Leers, 1690.

FURETIÈRE, Antoine: *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, les termes des sciences et des arts*, 3. kötet, La Haye, A. és R. Leers, 1701. URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56749155/f1.item.r=dictionnaire%20furetiere, megtekintve: 2020. március 21-én.

ROBERT, Paul: *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, 6. kötet, Paris, Société du Nouveau Littré / Le Robert, 1981.

SOURIAU, Étienne (szerk.): *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

Egyéb primer irodalmak

ADDISON, Joseph: „A képzelőerő gyönyörei”, ford. Gárdos Bálint, *Jelenkor,* 50. évf., 11. sz., 2007, 1184-1209.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb: *Esztétika*, ford. Bolonyai Gábor, Budapest, Atlantisz, 1999.

BOUHOURS, Dominique: „*A tenger*. Az *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* első beszélgetése”, ford. Bartha-Kovács Katalin, in *A tudom-is-én-micsoda fogalma. Források és tanulmányok*, szerk. Bartha-Kovács K., Szécsényi E., Budapest, L'Harmattan, 2010, 14-30.

BOUHOURS, Dominique: *Entretiens d'Ariste et d'Eugène,* Sébastien Cramoisy, Paris, 1671.

CAYLUS, Anne Claude Philippe de: *Voyage d'Italie, 1714-1715*, Paris, 1914.

CHATEAUBRIAND, François-René de: *Mémoires de ma vie*, Paris, Librairie Générale Française, 'Le Livre de Poche classique' sorozat, 1994.

CHATEAUBRIAND, François-René de: *Síron túli emlékiratok. Válogatás*, ford. Maár Judit, Budapest, Osiris Kiadó, 1999.

CHATEAUBRIAND, François-René de: *Voyage en Italie*, Grenoble, J. Rey, 1921.

„Chateaubriandnak Görög országban tett utazása, ezen ország történeteivel, és mostani állapotjának egyéb írókból vett leírásával együtt”, ford. Matskásy Ferentz, in Kis János (szerk.): *Nevezetes utazások tárháza*, 7. kötet, Pest, Trattner János Tamás, 1819.

COCHIN, Charles-Nicolas: *Voyage d'Italie, ou Recueil de notes sur les ouvrages de peinture & de sculpture, qu'on voit dans les principales villes d'Italie,* Paris, Ch. Ant. Jombert, 1758.

COUSIN DE GRAINVILLE, Jean-Baptiste-François-Xavier: *Oraison funèbre des citoyens morts dans la journée du dix Août, sous les murs des Tuileries; prononcé devant le Peuple, le 30 Août, dans l'Église de Saint Leu*, Amiens – Paris, L'An quatrième de la Liberté [1796].

DIDEROT, Denis: *Értekezés a festőművészetről*, in *Diderot válogatott filozófiai művei*, II. kötet, ford. Alexander Bernát, Budapest, Franklin Társulat, 1915, 137-191.

DIDEROT, Denis: *Lettre sur les sourds et muets*, in Uő: *Œuvres*, IV. kötet, 'Esthétique-Théâtre', szerk. Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1996, 11-50.

DU BELLAY, Joachim: *Panaszok. Róma régiségei*, ford. Jeney Zoltán, Palimpszeszt Kulturális Alapítvány, Budapest, 2000.

FLAUBERT, Gustave: *Dictionnaire des idées reçues*, in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 1952.

GIRARDIN, René-Louis de: *De la composition des paysages, ou des moyens d'embellir la nature autour des habitations, en joignant l'agréable à l'utile*, Paris [Genève], chez P. M. Delaguette, 1777.

KANT, Immanuel: *Megfigyelések a szép és a fenséges érzéséről*, in Uő: *Prekritikai írások 1754-1781*, Budapest, Osiris / Gond-Cura Alapítvány, 2003, 285-336.

„Longinus a fenségesről", görögből fordította, jegyzetekkel Kis János, in *A Kisfaludy-Társaság Évlapjai*, 3. kötet, Buda, 1841-42, 230-344.

MERCIER, Louis-Sébastien: *Mon bonnet de nuit*, 1-3. kötet, Neuchâtel, Imprimerie de la Société typographique; Lausanne, J-P. Heubach, 1784-1785.

PILES, Roger de: *Cours de peinture par principes* [Előadások a festészet elveiről] (1708), Gallimard, Paris, 1989.

PIRANESI, Giovanni Battista: *Le antichità romane*, Roma, A Rotili, 1756.

PRICE, Uvedale Sir: *An Essay on the Picturesque: As Compared with the Sublime and the Beautiful; And, on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape*, London, J. Robson, 1796.

WHATELY, Thomas: *Observations on Modern Gardening*, London, T. Payne and Son, 1770.

WINCKELMANN, Johann Joachim: *Művészeti írások*, Budapest, Magyar Helikon, 1978.

Szakirodalom

Főbb primer irodalmakhoz kapcsolódó szakirodalom

ÁDÁM Anikó: „Éternité et infini – la contemplation chez Chateaubriand”, in Ádám A., Sepsi E., S. Kalla (szerk.): *Contempler l'infini*, Budapest, L'Harmattan, Károli Gáspár Református Egyetem, 2015, 95-103.

ANTOINE, Philippe: „Chateaubriand en Égypte: le voyageur désenchanté”, *Romantisme*, 120. sz., 'L'Égypte', 2003, 27-35.

ANTOINE, Philippe: „Le premier séjour de Chateaubriand en Italie”, online előadás, 2009. 05. 04. URL: http://www.crlv.org/conference/le-premier-s%C3%A9jour-de-chateaubriand-en-italie , megtekintve: 2020. március 22-én.

BARTHA-KOVÁCS Katalin: „'Paysages de rêve' au XVIIIe siècle. Vernet et Robert à la lumière de la critique d'art de Diderot”, in *L'homme qui rêve*, szerk. Ádám A., Radvánszky A., F. Soulages, Paris, L'Harmattan, 2015, 63-72.

BARTHA-KOVÁCS Katalin: „Philosophie du sublime, poétique des ruines: la critique d'art de Diderot”, in *Entre érudition et création*, szerk. P. Hummel, Paris, Editions Philologicum, 2013, 77-90.

BÓDI Katalin: „Jöjj, de hogyan láss? A látás mint tevékenység Diderot és Winckelmann teóriáiban”, *Irodalomtörténet*, 95. évf. 3. sz., 2014, 293-310.

BOULERIE, Florence: „Diderot et le vocabulaire technique de l'art: des premiers *Salons* aux *Essais sur la peinture*”, *Diderot Studies*, 30. kötet, szerk. Thierry Belleguic, Genève, Droz, 2007, 89-111.

BOULERIE, Florence: „Violence du juste en utopie: le pouvoir éclairé selon Louis-Sébastien Mercier”, in *Fictions d'anticipation politique*, szerk. M. Prat, A. Sebbah, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 'Eidôlon' 73. sz., 2006, 209-220.

BRUNET, François: „Le traitement de l'Histoire dans l'Itinéraire de Paris à Jérusalem” [online], in *Fabula / Les colloques*. URL: https://www.fabula.org/colloques/document430.php, megtekintve: 2020. május 2-án.

BUKDAHL, Else Marie: *Diderot critique d'art*, Copenhagen, Rosenkilde et Bagger, 1980.

CAMMAGRE, Geneviève: „Ruines et retraite de Diderot à Volney”, *Dix-huitième siècle*, 1. kötet, 48. sz., Paris, La Découverte, 2016, 181-195.

CHOUILLET, Jacques: „Commentaire: "La promenade Vernet"”, *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 2. sz., 1987, 123-163.

CHOUILLET, Jacques: *Diderot, poète de l'énergie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.

CSEPPENTŐ István: „Le récit de voyage entre Lumières et romantisme: Volney et Chateaubriand", in A. Vasak (szerk.): *Entre deux eaux: Les secondes Lumières et leurs ambiguités (1789-1815)*, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2012, 421-438.

DÁNIEL Anna: *Diderot világa*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1988.

DE JAEGHERE, Michel: *Le menteur magnifique. Chateaubriand en Grèce*. Paris, Les Belles Lettres, 2006.

DÉAN, Philippe: *Diderot devant l'image*, Paris, L'Harmattan, 2000.

DELON, Michel: „Joseph Vernet et Diderot dans la tempête", *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 15. sz., 1993, 31-39.

DÉMORIS, René: „Les enjeux du paysage dans le Salon de 1767 (Poussin, Vernet, Robert): Diderot et les théoriciens classiques.", *Fabula / Les colloques*, Littérature et arts à l'âge classique 1: Littérature et peinture au XVIIIe siècle, autour des *Salons* de Diderot, par R. Démoris, URL: http://www.fabula.org/colloques/document626.php, megtekintve: 2020. október 15-én.

DIDIER, Béatrice: *Chateaubriand*, Paris, Ellipses, coll. 'thèmes & études', 1999.

DITTRICH, Andreas: „Traduire la pensée utopique; le transfert des paradigmes de *L'An 2440* et *Der goldne Spiegel*", in Stefanie Stockhorst (szerk.): *Cultural Transfer through Translation: The Circulation of Enlightened Thought in Europe by Means of Translation*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2010, 121-139.

DUVAL-STALLA, Alexandre: *François-René de Chateaubriand – Napoléon Bonaparte: une histoire, deux gloires. Bibliographie croisée*, Paris, Gallimard, Collection 'L'infini', 2015.

EHRARD, Jean: „L'histoire revisitée par la Révolution. Condorcet et Volney", in *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 108. kötet, 2. sz., 1996, 445-456.

FOURNET, Florence: „Esthétique de la ruine dans l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand", *L'information littéraire*, 2007/2, 59. kötet, 22-32.

GAULMIER, Jean: „Chateaubriand et Volney", *Annales de Bretagne*, 75. kötet, 3. sz., 1968, 570-578.

GAULMIER, Jean: *L'idéologue Volney 1757-1820. Contribution à l'Histoire de l'Orientalisme en France*, Genève, Paris, Slatkine, 1980.

GUICHARD, Charlotte: „L'amateur dans la polémique sur la critique d'art au XVIIIe siècle", in Ch. Michel, C. Magnusson (szerk.): *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIIIe siècle: thème, critique, philosophie, histoire*, Rome, Paris, Académie de France, Somogy, 2013, 113-128.

GUYOT, Alain – LE HUENEN, Roland: *L'*Itinéraire de Paris à Jérusalem *de Chateaubriand. L'invention du voyage romantique*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006.

JOBERT, Barthélemy: „Diderot dans son cadre: le Salon au XVIIIe siècle", in P. Frantz, É. Lavezzi (szerk.): *Les Salons de Diderot. Théorie et écriture*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, 15-27.

KOVÁCS Eszter: „Az utazás szerepe és kritikája Diderot műveiben", *Tiszatáj*, 62. évf., 3. sz., 2008. március, 65-76.

KOVÁCS Eszter: „De la méfiance à une critique raisonnée: considérations sur les voyageurs et les voyages chez Diderot", in *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 2010/1, 45. sz., 26-43.

KOVÁCS Eszter: *Le Voyage dans la pensée de Diderot: sa fonction et sa critique dans la fiction, dans le récit de voyage et dans le discors philosophique et politique*, doktori disszertáció, témavezetők: Penke Olga, Catherine Volpilhac-Auger, Szegedi Tudományegyetem, ENS-LSH (Lyon), Szeged, 2007.

KOVÁCS Katalin: „A 'romok költészete'. Hubert Robert Diderot művészetkritikai írásainak tükrében", *Művészettörténeti értesítő*, 46. évf. 3-4. sz., 1997, 139-146.

KOVÁCS Katalin: „La question de l'inachèvement dans la critique d'art de Diderot", in Simonffy Zs. (szerk.): *L'un et le multiple*, Budapest, Tinta Kiadó, 2006, 68-77.

KUPIEC, Anne: „Le Dernier homme de Grainville Religion et Révolution", *Tumultes*, 2003/1, 20. sz., 31-48.

LACROIX, Sophie: „Volney et le thème des ruines", *Revue de métaphysique et de morale*, 2007/1, 53. sz., 89-102.

LAVEZZI, Elisabeth: „Remarques sur la peinture dans la *Lettre sur les sourds et muets*", *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 46. sz., 2011, 71-84.

LILTI, Antoine: „"Et la civilisation deviendra générale" : L'Europe de Volney ou l'orientalisme à l'épreuve de la Révolution", *La Révolution française* [online], 'Dire et faire l'Europe à la fin du XVIIIe siècle', feltöltve: 2011. június 10-én, URL : http://journals.openedition.org/lrf/290, megtekintve: 2020. április 6-án.

LOEHR, Joël: „Ruines écrites et écriture de soi. Chateaubriand/Stendhal", *Poétique,* 2003/1, 133. sz., 109-123.

LOJKINE, Stéphane: *Vérité, poésie, magie de l'art: les Salons de Diderot*. A Provence-i egyetemen tartott kurzus, 2011 szept.-dec.; URL: http://utpictura18.univ-montp3.fr/Diderot/SalonsIntroduction.php, megtekintve: 2020. március 23-án.

MAY, Gita: „Diderot and Burke: A Study in Aesthetic Affinity", *Publications of the Modern Language Association of America*, 75/5, 1960, 527-539.

MOUSSA, Sarga: „Noirceur orientale. L'Égypte de Volney", *Orages. Littérature et culture 1760-1830*, 8. sz., 2009. március, 181-196.

PALEY, Morton D.: „"*Le dernier homme*": The French Revolution as the Failure of Typology, *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 24. kötet, 1. sz., 1991, 67-76.

PAVY-GUILBERT, Élise: *L'image et la langue: Diderot à l'épreuve du langage dans les* Salons, Paris, Classiques Garnier, 2014.

PETITIER, Paule: „Le dernier homme et la fin de l'histoire: Grainville, Shelley, Michelet", *Écrire l'histoire*, 15. sz., 'La fin de l'histoire', 2015, 149-157.

PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique: „Sublime, sublimation et narcissisme chez Diderot", *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 13. sz., 1992, 31-46.

RICKEN, Ulrich: „Louis-Sébastien Mercier et ses deux nouveaux Paris", *Dix-huitième siècle*, 7. sz., 1975, 301-313.

ROMANO, Cristina: „L'influence de Bernardin de Saint-Pierre dans les premières oeuvres de Chateaubriand", in C. Seth, É. Wauters (szerk.): *Autour de Bernardin de Saint-Pierre. Les écrits et les hommes des Lumières à l'Empire*, Presses universitaires de Rouen et du Havre, Mont-Saint-Aignan, 2010, 199-213.

SZABOLCS Enikő: „A romok festői Diderot Szalon-kritikáiban: Pierre-Antoine Demachy és Hubert Robert", *Holdkatlan szépirodalmi és művészeti folyóirat*, 23, 2018. URL: http://holdkatlan.hu/index.php/rovatok/acta-romanica/7825-acta-romanica-szabolcs-eniko-a-romok-festoi-diderot-szalon-kritikaiban-pierre-antoine-demachy-es-hubert-robert, megtekintve: 2020. március 23-án.

SZABOLCS Enikő: „La "vérité" des ruines chez Volney et Chateaubriand", in Bene A., Bene K. (szerk.): *Philosophie francophone en Hongrie*, Pécs, Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Francia Tanszék, 2019, 129-144.

SZÉKESI Dóra: *„Minden átalakul és elmúlik". Emberkép Diderot természetfilozófiájában*, Modern filozófiai füzetek 63, Budapest, Ráció Kiadó, 2016.

SZŰR Zsófia: „Diderot egyedülálló képleírási módszerei: az érzékletes Szalon-kritikák” in *Újlatin nyelvek és kultúrák*, szerk. Oszetzky É., Bene K., Pécs, MTA Pécsi Területi Bizottsága Romanisztikai Munkacsoport, Pécsi Tudományegyetem, Francia Tanszék, 2011, 207-217.

VISSIÈRE, Isabelle: „Une originalité de Diderot: le Texte-Image”, in H. Coulet (szerk.), *Diderot, les Beaux-Arts et la musique, actes du colloque international tenu à Aix-en-Provence les 14, 15 et 16 décembre 1984*, Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence, 1984, 109-122.

VOGEL, Christina: *Diderot: L'esthétique des „Salons”*. Berne, Peter Lang, 'Publications Universitaires Européennes', série XIII: Langue et littérature française, 185. kötet, 1993.

WEINSHENKER, Anne Betty: „Diderot's Use of the Ruin-Image”, *Diderot Studies*, 16. kötet, Genève, Droz, 1973, 309-329.

Egyéb szakirodalom

ACHARD, Jean Paul: „Qu'est-ce qu'une image?” in Surlimage, URL: http://www.surlimage.info/ecrits/image.html, megtekintve: 2020. április 18-án.

AULNAS, Patrich: „Hubert Robert”, *Rivage de Bohème*. URL : http://www.rivagedeboheme.fr/pages/arts/peinture-18e-siecle/hubert-robert.html, megtekintve 2020. március 21-én.

BARTHA-KOVÁCS Katalin: „A burke-i fenséges fogalma a francia szenvedélyelméletek tükrében”, in Horkay-Hörcher F., Szilágyi M. (szerk.): *Edmund Burke esztétikája és az európai felvilágosodás*, Budapest, Ráció Kiadó, 2011, 15-26.

BARTHA-KOVÁCS Katalin: *A csend alakzatai a festészetben*, Budapest, L'Harmattan, 2010.

BARTHA-KOVÁCS Katalin: „Esthétique du sentiment et langage affectif: quelques aspect de la réflexion esthétique de Du Bos”, in *Archiwum Historii Filozofii Myśli Społecznej (Archive of the History of Philosophy and Social Though)*, 2012, vol. 57 (Supplement), szerk. R. Smoczyński – W. Starzyński, 165-178.

BARTHA-KOVÁCS Katalin: „Hét arabeszk. Watteau-olvasatok, művészetelméleti megközelítésben”, in Bartha-Kovács K., Penke O., Szász G. (szerk.): *Programok és tanulmányok*, Szeged, JATEPress, 2017, 61-68.

BERTRAND, Gilles: „Aux sources du voyage romantique: le voyage patriotique dans la France des années 1760-1820”, in A. Guyot, Ch. Massol (szerk.): *Voyager en France au temps du romantisme: poétique, esthétique, idéologie*, Grenoble, ELLUG, 2003, 35-53.

BERTRAND, Gilles: *Le Grand Tour revisité. Pour une archéologie du tourisme: le voyage des Français en Italie, milieu XVIIIe siècle – début XIXe siècle*, Rome, École Française, 2008.

BERTRAND, Gilles: „Les artistes et le Grand Tour”, in *TDC – Textes et documents pour la classe, L'art et le voyage*, 1035. sz., 2012. május 1, 20-21. URL: https://www.reseau-canope.fr/tdc/fileadmin/docs/tdc_1035_artvoyage/article.pdf, megtekintve: 2020. március 21-én.

BÖHME, Hartmut: „A romok esztétikája”, ford. Verebics Éva Petra, *Ókor,* 2016. XV. évf. 4. sz., 79-86.

BROC, Numa: „Voyages et géographie au XVIIIe siècle”, in *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, 22. kötet, 2. sz., 1969, 137-154.

CRISTINI, Carlo – PLOTON, Louis: „Mémoire et autobiographie”, *Gérontologie et société*, 2009/3, 32. kötet, 130. sz., 75-95.

DELACROIX, Henri: *Psychologie de l'art. Essai sur l'activité artistique*, Paris, Alcan, 1927.

DÉMORIS, René: „Du texte au tableau: les avatars du lisible de Le Brun à Greuze”, *Fabula / Les colloques*, Littérature et arts à l'âge classique 1: Littérature et peinture au XVIIIe siècle, autour des *Salons* de Diderot, par R. Démoris, URL: http://www.fabula.org/colloques/document608.php, megtekintve: 2020. október 15-én.

DÉMORIS, René: „La Hiérarchie des genres en peinture de Félibien aux Lumières”, *Fabula / Les colloques*, Littérature et arts à l'âge classique 1: Littérature et peinture au XVIIIe siècle, autour des *Salons* de Diderot, par R. Démoris, URL: http://www.fabula.org/colloques/document613.php, megtekintve: 2020. április 19-én.

DÉMORIS, René: „Le coup d'État du connaisseur délicat et sévère: les *Réflexions* de 1747”, in R. Démoris, F. Ferran (szerk.): *La peinture en procès. L'invention de la critique d'art au siècle des Lumières*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, 65-86.

DENOËL, Charlotte: „Le vandalisme révolutionnaire”, *Histoire par image*, 2016, URL : https://www.histoire-image.org/etudes/vandalisme-revolutionnaire, megtekintve: 2020. április 5-én.

DIDI-HUBERMANN, Georges: *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990.

DREXLER Dóra: *Táj és tájértelmezés*, [Digitális kiadás], Budapest, Akadémiai Kiadó, 2018.

ELOY, Sophie: „Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines”, *Louvre.* URL : http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/vue-imaginaire-de-la-grande-galerie-du-louvre-en-ruines, megtekintve 2020. március 21-én.

FOGARASI György: „A fenséges elméletei a XVIII. századi brit esztétikai gondolkodásban”, in Bartha-Kovács K., Penke O., Szász G. (szerk.): *Programok és tanulmányok*, Szeged, JATEPress, 2017, 69-80.

FORD, Brinsley: „Angolok Itáliában. A Grand Tour a XVIII. században”, ford. Mészáros F. István, *Café Bábel*, 22. szám (Utazás), 33-43.

FORERO-MENDOZA, Sabine: *Le temps des ruines. Le goût des ruines et les formes de la conscience historique à la renaissance*, Seyssel, Champ Vallon, 2002.

FOUCAULT, Michel: „Des espaces autres”, in *Empan* 2004/2, 54. sz., 12-19.

FOUCAULT, Michel: *Más terekről (1967). Heterotípiák*, *exindex*, képzőművészeti folyóirat, ford. Erhardt Miklós. URL: http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253, megtekintve: 2020. március 21-én.

FOURNIER, Éric: „Les photographies des ruines de Paris en 1871 ou les faux-semblants de l’image”, *Revue d’histoire du XIXe siècle*, 32/2006, 137-151.

GAGNON, Claude: „Interview avec René Huyghe”, *Vie des Arts*, 32 (127), 1987, 57; 75.

GENETTE, Gérard: *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

GLORIEUX, Guillaume: „La peinture de vues urbaines au XVIIIe siècle”, in F. Roussel-Leriche, M. Pętkowska Le Roux (szerk.): *Le Témoin méconnu – Pierre-Antoine Demachy*, Paris, Magellan & Cie, 2014, 12-27.

GLORIEUX, Guillaume: *L’histoire de l’art. Objet, sources et méthodes*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

HAJDU NAGY Gergely: *Rusztikus építmények a magyar kertművészetben. Romok, grották, remeteségek*. Doktori értekezés. Témavezető: Dr. Fatsar Kristóf. Budapesti Corvinus Egyetem, Budapest, 2011.

HALÁSZ László: „A művészetpszichológia”, *Korunk*, 27. évf. 10.sz. (1968. október), 1427-1435.

HAUSER, Arnold: *A művészet szociológiája*, ford. Görög Lívia, Budapest, Gondolat, 1982.

HAUSER, Arnold: *A művészet társadalomtörténete 1-2.*, ford. Nyilas Vera, Széll Jenő, Budapest, Arktisz, 2011.

HEINICH, Nathalie: *La sociologie de l’art*, Paris, La Découverte, 2008.

HORKAY HÖRCHER Ferenc: „A csiszoltság brit diskurzusának kezdetei – Shaftesbury és Addison”, *Holmi*, XXIV. évf. 10. sz., 2012 október, 1287-1299.

HORVÁTH Dániel: *Mi romszemlélők*. Doktori értekezés. Témavezető: dr. habil. Kicsiny Balázs DLA, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2018.

„Hubert Robert”, *Híres festők, Az életük, ihletőik és műveik*, Budapest, Eaglemoss Hungary, 86. sz.

HUYGHE, René: *Psychologie de l’art. Résumé des cours du Collège de France*, 1951-1976, Monaco, Rocher, 1991.

JEANJEAN-BECKER, Caroline: „Les récits illustrés de Voyages pittoresques: une mode éditoriale”, in Béatrice Bouvier, Jean-Michel Leniaud (szerk.): *Le livre d’architecture, XVe-XXe siècle. Édition, représentations et bibliothèques*, Paris, Publications de l’École nationale des chartes, 2002, 23-51.

KALLA Gábor: „Ókori szent helyek pusztulása. A palmyrai templomok lerombolása”, *Vallástudományi Szemle*, 2015, XI. évf., 3-4. sz., 113-127.

KAYSER, Hans: *A régészet rövid története*, Budapest, Gondolat, 1966.

KOVÁCS Katalin: *A szenvedélyek kifejezése és a műfajok hierarchiája. A francia festészetelméleti gondolkodás kezdetei*, Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 2004.

KOVÁCS Katalin: „Le langage du silence: la peinture de Chardin dans les écrits sur l’art français du XVIIIe siècle”, *Loxias* 33 *’Qu’il parle maintenant ou se taise à jamais...’ Les effets du silence dans le processus de création* 2 (Mise en art du silence) feltöltve: 2011. június 15-én, URL: http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6743, megtekintve: 2020. április 20-án.

LACROIX, Sophie: *Ce que nous disent les ruines. La fonction critique des ruines*, Paris, L’Harmattan, 2007.

LEJEUNE, Philippe: *Az önéletírói paktum*, ford. Varga Róbert, *Fosszília* 1-4, 2002, 132-158.

MAKARIUS, Michel: *Ruines. Représentations dans l’art de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, 2011.

MALRAUX, André: *La psychologie de l’art. Le musée imaginaire* (1. kötet), *La création artistique* (2. kötet), *La monnaie de l'absolu* (3. kötet), Genève, Albert Skira, 1947, 1948, 1950.

MARIN, Louis: *A fenséges Poussin*, ford. Darida Veronika, Marsó Paula, Budapest, Kijárat, 2009.

MITCHELL, William John Thomas: „Mi a kép?”, ford. Szécsényi Endre, in Szőnyi Gy. E., Szauter D. (szerk.): *W.T.J. Mitchell válogatott írásai. A képek politikája,* Szeged, JATEPress, 2008, 15-50.

MORTIER, Roland: *La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Librairie Droz, 1974.

PÁL József: *A neoklasszicizmus poétikája*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1988.

PANOFSKY, Erwin: „A művészettörténet viszonya a művészetelmélethez”, in Uő.: *A jelentés a vizuális művészetekben*, ford. Tellér Gyula, szerk. Beke L., Budapest, ELTE BTK Művészettörténeti Intézet, 2011, 108-133.

PASQUALI, Adrien: „Récit de voyage et autobiographie”, *Annali D'Italianistica,* 14. kötet, 1996, 71–88.

PĘTKOWSKA LE ROUX, Marie: „Pierre-Antoine Demachy, une vie”, in F. Roussel-Leriche, M. Pętkowska Le Roux (szerk.): *Le Témoin méconnu – Pierre-Antoine Demachy,* Paris, Magellan & Cie, 2014, 49-77.

PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique: *La poétique du sublime de la fin Lumières au romantisme: (Diderot, Schiller, Wordsworth, Shelley, Hugo, Michelet),* Paris – Genève, Champion – Slatkine, 1997.

PRAZ, Mario: „Embléma, jelkép, epigramma, concetto”, in PÁL József (szerk.): *Az ikonológia elmélete. Szöveggyűjtemény az irodalom és a képzőművészet szimbolizmusáról,* Szeged, JATEPress, 1997, 193-225.

RADNÓTI Sándor: „Az eredetiség Winckelmann-nál”, *Holmi,* XVII. évf., 2. sz., 2005, 174-192.

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

REQUEMORA, Sylvie: „L’espace dans la littérature de voyages”, *Études littéraires,* 34. kötet, 1-2. sz., 2002, 249-276.

ROCHE, Daniel: *Humeurs vagabondes: de la circulation des hommes et de l’utilité des voyages,* Paris, Fayard, 2003.

SCHEFER, Olivier: „Ruines à l’envers. Robert Smithson et quelques fantômes contemporains”, in M. Egaña és O. Schefer (szerk.): *Esthétique des ruines. Poïétique de la destruction,* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, 39-50.

SEARLE, John R.: „A képi reprezentáció”, ford. Rohonczi Katalin, in Horányi Ö. (szerk.): *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok*, Budapest, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1982. 140-157.

SOMHEGYI Zoltán: „Mi marad abból, ami megmaradt? A romtalanítás ellen”, *Ókor*, 2016/4, 3-10.

SZÁSZ Géza: *Le récit de voyage en France et les voyages en Hongrie (XVIIIe- XIXe siècles)*, Szeged, JATEPress, 2005.

VIGOTSZKIJ, Lev: *Művészetpszichológia*, Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1968.

WÉBER Antal (szerk.): *A szentimentalizmus*, Budapest, Gondolat, 1971.

WÖLFFLIN, Heinrich: *Művészettörténeti alapfogalmak. A stílus fejlődésének problémája az újkori művészetben*, ford. Mándy Stefánia, Budapest, Magyar Könyvklub, 2001.

Az értekezésben szereplő képek:

1. kép. Pierre-Antoine Demachy: *La Foire Saint-Germain après l'incendie dans la nuit du 16 au 17 mars 1762* (1762 körül), Párizs, Carnavalet Múzeum..... 50

2. kép. Hubert Robert: *La Passerelle (Un pont sous lequel on découvre les campagnes de Sabine à quarante lieues de Rome)*, 1767, Philadelphia, Philadelphia Museum of art 55

3. kép. „Bal, illumination champêtre sur les ruines de la Bastille, les 18, 19 et 20 juillet 1790” metszet, 1790..... 81