

BARTHA-KOVÁCS KATALIN

„VANITATUM VANITAS”: A FESTÉSZET ÉS AZ ÉRZÉKEK

Micsoda hívságos valami a festészet: olyan dolgok hasonlóságával vívja ki a bámulatunkat, amelyeket egyáltalán nem bámulunk eredeti alakjukban!

Pascal¹

Pascal jól ismert gondolata szerint a festészet: hívság, szemfényvesztés, az érzékek becsapása. A gondolatot tovább folytatva a festék és a szín: pusztán illúzió. A vászon: olyan felület, amely azt a látszatot kelti a nézőben, hogy kikapcsolható, három dimenziós teret rejt magában. A festészeti műfajok közül különösen a barokk csendélet törekszik arra, hogy becsapja a néző szemét, és a szemén keresztül a többi érzékszervét. Az érzékek allegorikus ábrázolása ugyancsak a csendélet műfajához, pontosabban a – XVII. század első felében Európa-szerte virágzó – *vanitas*-festészethez köthető. Ez a műfaj a dolgok mulandóságát és hiábavalóságát, az idő visszafordíthatatlanságát hangsúlyozza: minden földi dolog gyorsan továtűnik, akárcsak a felhők, amelyek eső és vihar után láthatók az égbolton.

A tünékenység és a mulandóság ábrázolása számos nyugat-európai festőt meglehetett. A *vanitas*-képek rendszerint intellektuális tartalmú csendéletek, amelyek morális üzenetet közvetítenek. A *vanitas*-téma ikonográfiájának klasszikus repertoárja viszonylag állandó: a koponya, a füstölő gyertya és a szappanbuborék, a hervadó virág, a megsárgult lapú tudós könyvek és a drága ékszerek mind azt sugallják, hogy a bölcs ember ne kötődjön túlságosan a hívságokhoz és a földi javakhoz.

A *vanitas*-ábrázolások talán legismertebb, példaértékűnek tekinthető remekműve David Bailly 1651-ből származó festménye, az *Önarckép csendélettel* (1. ábra).² Egyáltalán nem csendes csendélet ez: az asztalon különböző, a földi élet hívságát felidéző tárgyak hevernek összezsúfolva. A felhalmozott tárgyak és a kép jobb sarkában a lecsüngő papírlapon olvasható felirat („*vanitas vanitatum et omnia vanitas*”) hagyományosan a hiábavalóságra utalnak. Egyszersmind az érzékszervek allegóriái is: a pénzérmék, a gyöngyös nyaklánc és a szobrok a tapintást, a kialudt pipa, a még füstölő gyertya és a leszakított rózsák a szaglás, a feldőlt boroskupa és a pezsgőskehelyben az ital az ízlelést, a lantjátékoszt ábrázoló kép és a furulya a hallást idézi fel rendkívül érzékletesen. Mindazonáltal a látás allegóriája a legösszetettebb: az idős ember arcképe, amelyet a képbeli fiatal festő tart a kezében – és amely Bailly voltaképpen önarcképe – és a pezsgőspohár mögött, a falon felsejlő titokzatos női arc árnyképe a látásra utal. A festményt a földi élet rövidegét jelképező szappanbuborékok és a hangsúlyos helyet elfoglaló koponya teszik *vanitas*-csendéletté, az árnykép és a tükröződések révén pedig a kép az érzékeket megtévesztő, *trompe l’œil*-allegória.

Különösen a XVII. századi németalföldi festők képein figyelhető meg a tér oly módon történő érzékeltetése, amely a dolgoknak egyszerre több aspektusát is láttatja: ehhez nagy mértékben hozzájárul a tükrök segítségével való ábrázolás. A tükrökben feltűnő kép gyakran nem csupán megkettőzi az ábrázolt dolgokat, hanem azok rejtett oldalát is megmutatja: számos, a látás allegóriáját ábrázoló festményen észrevehető, hogy a kezében tükröt tartó nőalakra nem a saját képmása, hanem egy

¹ *Blaise Pascal: Gondolatok.* Ford. Pődör László. Budapest 1983. 68.

² David Bailly képének számos elemzése és értelmezése létezik. L. többek között: Svetlana Alpers: Hü képet alkotni. Holland művészet a XVII. században. Ford. Várady Szabolcs. Budapest 2000. 126–130.

fiatalabb vagy idősebb nő arcképe tekint vissza. A tükörkép szerepével összefüggésben érdemes megemlíteni Bailly kortársának, a strasbourgi Jacques Linard-nak *Az öt érzék* című festményét (1638), amely Bailly *Ónarcképénél* jóval csendesebb *vanitas*-kép (2. ábra). A nyitott kotta, a kártyalapok, a pénzérmék, a virágok, a gyümölcsöstál és a megkezdett gránátalma ugyancsak hagyományos *vanitas*-motívumok. A gránátalma képe a tükörben látható, ott, ahol a látás allegóriáját ábrázoló festményeken általában asztalnál ülő fiatal nő szemléli az arcképét és szembesül az idő könyörtelen múlásával.

A megtévesztés legfőbb eszköze természetesen a tükör, de számos kép láttán megtapasztalható az a szédítő érzés, hogy a tárgyak, például egy drapéria széle vagy egy kés markolata mintha „kilógnának” a vásznonból. Az érzékek becsapása mindenekelőtt optikai csalás, szemfényvesztés, amely kiváló alkalom arra, hogy a művész megmutassa fantáziáját és megcsillogtassa mesterségbeli tudását. Ha a festmény – akárcsak a Plinius által elbeszélte legendában Zeuxisz szőlőfürtje vagy Parrhasiosz függönye – becsapja a szemet, akkor a nézőben felkelti a vágyat, hogy közelítsen a vászonhoz és megérintse az ábrázolt tárgyakat.

Néhány modern művészi próbálkozástól eltekintve viszonylag kevés, a látáson kívül más érzékszervekre ható műalkotás ismeretes: még napjainkban is különösen hangzik a „szagos”, „hangos” vagy „ízese” kép elnevezés. A festmény legfeljebb csak nagyon áttételesen képes az érzékszerveket felidézni: a pompás virágsokrok vagy a mészárszék és a halpiac a szaglásra, a gyümölcscsendéletek az ízelelésre, a különböző zeneszerszámok a hallásra utalnak. Mindezek ellenére a festmény *per definitionem* csendes, íztelen és szagtalan: az érzékszervek közül közvetlenül a látásra, közvetetten pedig – a néha szó szerint kitapintható festékrétegek révén – leginkább a tapintásra hat. Az érzékek művészetfilozófiai jelentőségével kapcsolatban feltűnő, hogy a legtöbb nyugati filozófia a látás köré épül, és csak érintőlegesen említi a többi érzéket: a hallást, a tapintást, az ízelelést vagy a szaglást. A művészetetoretikusok hagyományosan a látást tekintik a legnemesebb érzéknek: mindenfajta megismerés modelljének és metaforájának tartják, de egyszersmind azt is elismerik, hogy a látás gyakran illúziók forrása. A művészetek paradigmájában a tapintás ellenében a *látás* kitüntetett szerepe a festészet felsőbbrendűségét jelenti a szobrászattal szemben, a festészet részei közül pedig a szín elsőbbségét a vonallal szemben.³ A művészetek versengésének gondolata a reneszánsz kortól fogva az érzékszervek hierarchiáján alapul. Többek között Leonardo da Vinci is azt hirdeti, hogy azt az embert, aki meg van fosztva szeme világától, jóval nagyobb veszteség éri, mint azt, aki „csupán” a hallását, szaglását vagy tapintóérzékét veszítette el.⁴ A XVIII. századi Franciaországban azonban az érzékek szerepét illetően lényeges paradigmaváltás következik be: a felvilágosodás korának filozófiai gondolkodása fokozott érdeklődést tanúsít a fiziológiai kérdések, mint például a vakon született ember, és a *tapintás* révén megszerezhető empirikus tudás esztétikai tartalma iránt.

A tapintásérzet jelentőségét a legmarkánsabban Condillac fejtette ki *Értekezés az érzetekről* című művében (1754). Híres gondolat kísérletében – amelyre Diderot is hivatkozik a *D’Alembert álmában* – Condillac elképzeli egy, az emberhez hasonló felépítésű márványszobrot, és egymástól teljesen elszigetelve vizsgálja a szobor egyes érzékszerveit. Condillac azt akarja bebizonyítani, hogy az érzékek közül a tapintás az első: ez az egyetlen érzék, amely egymagában képes ítélni a külső tárgyáról. A tapintás tanítja meg a többi érzéket arra, hogy az érzetek – rajtuk kívül álló – tárgyról tájékoztasson.⁵ A többi érzék esetében ugyanis mindaz, amit a szobor megismer, kizárólag a szagra, a hangra, az ízre és a látványra korlátozódik, de a szobor ezt a megismerést nem tudja sem a konkrét érzékszervekre, sem a külső térre vonatkoztatni. Ezzel szemben a tapintás révén a szobor megtapasztalja a test fogalmát: a saját testét éppúgy, mint a külső testekét. Gondolat kísérletéből Condillac azt az általános következtetést vonja le, hogy ismereteink az – érzékeinkkel észlelhető – érzetekből származnak, az érzetek közül pedig elsődlegesen a tapintásérzetre vezethetők vissza.

³ Jacqueline Lichtenstein: La tache aveugle. Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l’âge moderne. Paris 2003. 13–25.

⁴ Vö. Leonardo da Vinci: A festészetéről. Ford. Gulyás Dénes. Szeged 2005. 13.

⁵ Étienne Bonnot de Condillac: Traité des sensations (1754). Paris 1984. Magyarul: Értekezés az érzetekről. Ford. Erdélyi Ágnes. Budapest 1976.

Vajon Condillac életre keltett, érző szobrának gondolata – és a háttérben álló filozófiai irányzat, a szenzualizmus – milyen festészetelméleti következményekkel járt a XVIII. században? Nem véletlen, hogy a felvilágosodás korában születik meg az esztétika, mint önálló tudományág, amelynek célját névadója, Baumgarten a következőképpen fogalmazta meg: „*a szépen gondolkodás művészete*” és „*az érteki megismerés tudománya*.”⁶ Az új tudományág, az esztétika kezdetben a szép filozófiájának és az értekelés tudományának egyfajta szintézise, amely feltételezi, hogy a szép ideája levezethető az értekelés elméletéből. A szép filozófiája tehát az értekelésen alapul és az értekekhez kapcsolódik: valamilyen érteki minőség – hang vagy szín – észlelését jelenti. A XVIII. században az esztétika alapvetően „*értekesztétika*”: az esztétika az elvont szép eszményét – a konkrét műalkotás által – a befogadóban keltett értekek szempontjából vizsgálja.

A XVIII. század második felében Franciaországban azonban nem esztétikáról, hanem „*ízléskritikáról*” [„*critique du goût*”] beszélnek: ez a fogalom kifejezi, hogy az ízlésen [„*goût*”] alapuló ítélet [„*jugement*”] egyúttal mindig kritika is, más szóval, hogy a kritika és az ízlés problémája a kezdetektől fogva szorosan összefonódik.⁷ Az ízlésfogalmat elméleti szintre emelő francia gondolkodók – többek között az *Enciklopédia ízlés* szócikkének egyik szerzője, Montesquieu – eleinte ódzkodnak az *esztétika* szó használatáról. A terminus csak 1776-tól fogva nyer polgárjogot a francia művészetelméleti diszkurzusban, amikor az *esztétika* szócikk megjelenik az *Enciklopédia* kiegészítésének második kötetében.

A felvilágosodás korában minden esztétikai probléma egyszersmind filozófiai probléma is. Noha Diderot írása, a *Levél a vakokról* alapvetően filozófiai mű, mégis számos esztétikai kérdést is felvet, egyebek között a szép fogalmával kapcsolatban: Diderot-t a született vak ember által megszerezhető tapasztalat esztétikai vonatkozásai érdeklik. Minden bizonnyal Condillac gondolatai állnak annak a kijelentésnek a háttérben, hogy a vak embernek, aki a szépséget a tapintás által ítéli meg, „*csak a tapintás révén van ismerete a tárgyról*”.⁸ Diderot azt állítja, hogy az értekek közül a tapintás hoz bennünket kapcsolatba a külvilággal, és ezáltal bizonyítja a rajtunk kívüli dolgok létezését, a tapintásban ugyanis kölcsönösen feltételezi egymást a magunkra és a másokra vonatkozó érteünk. Ebből a gondolatból azt a következtetést vonja le, hogy „*a látás egyfajta tapintás*”. Ez művészetelméleti szempontból is lényeges következményekkel jár, hiszen megkérdőjelezi a látáson alapuló paradigma létjogosultságát, és újraértelmezi a látás és a tapintás viszonyát.

Ezzel a filozófiai gondolkodásban bekövetkezett hangsúlyeltolódásokkal magyarázható, hogy a festmény által nyújtott esztétikai élményt a XVIII. századi művészetelmélet-írók nem kizárólag a látással hozzák összefüggésbe. Megérteni és megérinteni: ez a két aktus a XVIII. század esztétikai gondolkodásában szervesen összekapcsolódik. A francia művészetkritikusok egybehangzó véleménye szerint az a jó kép, amely nemcsak a néző szemét büvöli el, hanem a lelkét is megérinti: Diderot úgy tartja, hogy a festmény a „*szemen át a lélekig hatol, s ha ez a hatás a szemnél elakad, a festő csak az út kisebbik felét tette meg*”.⁹ A *megérint* ige azonban jóval konkrétabb értelemben is használatos. Diderot a kolorista Chardinról írt kritikáiban megállapítja, hogy a festő képei az értekek közül egyszerre hatnak a látásra és a tapintásra: a festmény látványa kelti fel azt a vágyat, hogy a néző megérintse a vásznat, és mintegy fizikai kapcsolatba kerüljön a képpel.

A *vanitas*-képek gyakran a művészeteket, és azon belül is a zene attribútumait ábrázoló allegóriák: a hangszerek és a kotta képe a leginkább az időbeliséghez kötődő művészet, a zene vizuális megjelenítése (3. ábra). Az elpattant húr a földi élet rövidségére és az idő múlására utal, de magának a

⁶ Alexander Gottlieb Baumgarten: *Esztétika*. Ford. Bolonyai Gábor. Budapest 1999. 11.

⁷ Alfred Baeumler: *Az irracionális problémája a XVIII. századi esztétikában és logikában* *Az ítélőerő kritikájáig*. Ford. V. Horváth Károly. Budapest 2002. 27.

⁸ Denis Diderot: *Levél a vakokról* (ford. Győri János). In: *Denis Diderot* Válogatott filozófiai művei. Budapest 1951. 15.

⁹ „...aller à l'âme par l'entremise des yeux ; si l'effet s'arrête aux yeux, le peintre n'a fait que la moindre partie du chemin.” Diderot: *Salon de 1765*, 226. A francia nyelvű idézeteket saját, erre a célra készült fordításunkban közöljük. Amennyiben az idézett műveknek létezik nyomtatásban megjelent magyar fordítása, akkor ezt a változatot adjuk meg.

zenének, a meghatározott ideig történő hangzásnak a felidézése – amelynek egyszer szükségszerűen vége szakad – ugyancsak a lét törekenységét sugallja. A hangszerek jelenléte ellenére sem zajos képek ezek, hanem csendes, gyakran elhagyatottságot sugalló festmények. A félbeszakadt zene, a néma hangszerek a Watteau képein látható légius alakok félbemaradt mozdulatait idézik fel.

Watteau festészetét halk morajlás lengi be: lefojtott zene és távolba vesző suttogás hangjai vegyülnek a vízesések csobogásával.¹⁰ Watteau „halk” képein minden anyagtalan, súlytalan lebegés, törekeny pillanat: álarcos ünnepek és távoli, elvarázsolt szigetek ígérete (4. és 5. ábra). De a „halk” képekhez sorolhatnánk a XVII. századi festők közül Vermeer szobabelsőit, a virginál mellett álmodozó fiatal hölgyeket, vagy a *Csipkeverőnő* (6. ábra) női és a *Festőművészet* (7. ábra) férfialakjának anyagtalan fényfoltokból felépülő kezét is. Ha a néző közelről szemléli ezeket a képeket, a vásznon csupa elmosódott fény- és színfoltot lát, amelyek csak bizonyos távolságból nézve nyernek formát. A szín és a fény gyakran a kép leginkább szembeötölő elemei: nem öltenek határozott formát, mint a kontúr vonal, hanem megannyi áttűnésből állnak, s ez az anyagtalanság látszatát kelti.

Művészetkritikus kortársaihoz hasonlóan Diderot is megkísérli leírni Chardin színfoltokból felépülő festményeinek hatását, amelyet „színmágiának” nevez. *Értekezés a festőművészetéről* című elméleti írásában Diderot a képeknek kétféle látásmódját különbözteti meg. Raffaello képeivel ellentétben, melyeket az ideális néző közelről szemléli, Rembrandt festésze bizonyos távolságot tételez fel a festmény és nézője között.¹¹ Chardin festményei – amelyek közelről úgy tűnnek, mintha „csupán a vásznonra vetett színek elnagyolt, formátlan halmazai”¹² volnának – egyértelműen Rembrandt képeivel mutatnak rokonságot. „Közeledj hozzá: minden összezavarodik, ellaposodik és eltűnik. Távolodj el tőle: minden újrateremődik és újraalkotódik.”¹³ A művészetkritikus Jacques Lacombe is felhívja a figyelmet arra, hogy Chardin festményei vonzzák a tekintetet, de csupán meghatározott távolságból nézve képesek hatni a nézőre: „közelről a képen csak valamiféle pára tűnik elő, amely mintha minden tárgyat beborítana.”¹⁴ Chardin festésze tökéletes szemfényvesztés: illúzió, amely becsapja a néző szemet és a többi érzékszervét, de mindenekelőtt a tapintását (8. ábra). Arra csábítja a nézőt, hogy miután távolról megszemlélte a képet, közelítsen hozzá, egészen addig, amíg a szeme előtt összezavarodik a festmény és anyaggá válik a vásznon, és érintse meg a szinte kitapintható festékrétegeket. A tapintás mint észlelés ez esetben is a közelséget, a distancianélküliséget képviseli a távolságot feltételező látással ellentétben.

A festő gyümölcs-csendéletei láttán Diderot-t is megkísérti az a vágy, hogy megérintse a vásznat: „A hatás mindig természetes és valóságos. Ha szomjas volna, megragadná az üvegek nyakát, a barackok és szőlők pedig étvágygerjesztők és csalogatják a kezét.”¹⁵ Jóval könnyedebb stílusban, de hasonló vágyról ír ironikus pamfletjében Daudet de Jossan. Nála a csendélet látványa a képen látható gyümölcsök megízlelésének vágyát kelti fel: „Összefutott a nyál a számban, s bár tantaloszki kínokat éltem át, nem tudtam elszakadni ettől az isteni alkotástól.”¹⁶ Az alkalmi kritikus, Daudet pamfletjére az Akadémia titkára, Charles-Nicolas Cochin válaszol, ugyancsak álnéven és nem kevésbé ironikus stílusban. Megállapítja, hogy bár Chardin képén a báránycomb valóban a megtévesztésig hasonló, mégsem lenne szabad, hogy Daudet-t a festmények szemlélésénél a falánksága vezérelje. Felhívja a

¹⁰ *Marianne Roland Michel*: „Le bruit dans la peinture”. *Corps Écrit* 12 (1985) 125–132.

¹¹ *Diderot*: *Értekezés a festőművészetéről*. In: *Diderot válogatott filozófiai művei II* (ford. Alexander Bernát). Budapest 1915. 156.

¹² „De près l’ouvrage ne paraît qu’un tas informe de couleurs grossièrement appliquées.” *Diderot*: *Salon de 1763*. 225.

¹³ „Approchez-vous, tout se brouille, s’aplatit et disparaît. Eloignez-vous ; tout se crée et se reproduit.” Uo. 220.

¹⁴ „...de près le tableau n’offre qu’une sorte de vapeur qui semble envelopper tous les objets.” *Jacques Lacombe*: *Le Salon*, h.n. [1753] (Deloynes, V/55). 24.

¹⁵ „C’est toujours la nature et la vérité; vous prendriez les bouteilles par le goulot, si vous aviez soif ; les pêches et les raisins éveillent l’appétit et appellent la main.” *Diderot*: *Salon de 1759*. 97.

¹⁶ „L’eau me venoit à la Bouche, & quoique j’éprouvasse le supplice de Tantale, je ne pouvois m’arracher de ce divin morceau...” *Daudet de Jossan*: *Lettres sur les peintures, gravures et sculptures qui ont été exposées cette année au Louvre*, par M. Raphaël... Paris 1769 (Deloynes, IX/123). 16.

figyelmet a Chardin képén látható egyéb tárgyakra, a könyvekre és a papírkötegekre, amelyeket a festő szintén tökéletesen ábrázolt, valamint Chardin két másik, féldomborművet ábrázoló művére. Ezek a képek is könnyen becsapják a nézőt, aki a szemfényvesztés áldozata lesz, és a féldomborművek képét szobornak nézi. Cochin bevallja, hogy őt is csak azért nem tévesztették meg a festő képei, mert „mindent megérint”: a tapintás, a dolgok abszolút megközelítését jelképező érintés révén megbizonyosodott róla, hogy Chardin alkotásai nem szobrok (9. ábra).¹⁷

Nem elszigetelt jelenségről van tehát szó: a XVIII. századi művészetkritikai írások szerzőit gyakran elfogja a vágy, hogy megérintsék Chardin képeit és gondolatban beleharapjanak a friss gyümölcsökbe, amelyek héján még ott csillog a harmat. Talán Diderot érzékelteti a leghatározottabban ennek a vágnak az összetett voltát, amikor az 1763-as *Szalomban Chardin Olajbogyós üvege* láttán arról ír, hogy a legszívesebben megragadná és megenné a képen látható süteményeket, kifacsarná a keserű narancsot, meghámozná a többi gyümölcsöt, meginná a pohár bort, a pástétomba pedig belemélyeszené a kést (10. ábra).¹⁸ Ez a felsorolás korántsem olyan ártalmatlan, mint amilyennek első ránézésre tűnik: különösen az utolsó eleme elgondolkodtató. A kritikusként az a vágya, hogy belemélyesse a kést a pástétomba, önkéntelenül Chardin egyik leghíresebb képének, a *Rájának* (11. ábra) a jobb sarkából kilógó kés markolatát idézi fel. Az a késztetés, hogy a néző megérintse a pástétombot vagy a báránycomb festett képét, természetesen pusztán vágy marad, hiszen a néző – ideális esetben – nem olyan esztelen, hogy beleszúrjon a képbe és felsértse a vászon szövetét. A múzeumokban őrzött képek ellen persze néha elkövetnek merényleteket, ellopják vagy – rosszabb esetben – megrongálják őket. Ezt tette 1985-ben egy látogató, aki Rembrandt festményét, a szentpétervári *Ermitázban* található *Danaét* (12. ábra) két késszúrással megsebezte, majd kénsavval leöntötte, mert „közszemérem sértőnek” találta.¹⁹ Chardin gyümölcscsendéletei nyilvánvalóan távol állnak mindennemű szemérem sértéstől, mégis képesek vágyakat gerjeszteni a nézőben. Chardin remekművéről, a *Rájáról* elmélkedve Diderot próbálja megfejteni a festő titkát:

Ó, Chardin, nem a fehér, a vörös, vagy a fekete szín az, amelyet a palettádra felviszel, hanem maga a dolgok szubsztanciája, a levegőt és a fényt veszed az ecseted hegyére és rögzíted a vásznon. [...] A festék rétegeit vastagon rakta fel, egyiket a másikra, és hatásuk átpárolog letről fölfelé. Más esetben azt is mondhatnánk, hogy párat leheltek a vászonra, megint máskor pedig azt, hogy könnyű tajtékot vetettek rá.²⁰

Diderot metaforái nyomán életre kel a festmény és lélegzik a vászon: Chardin kibelezett rájájának, akár csak Rembrandt *Mészárszékének* (13. ábra), kigőzölgése és szaga van. Nem hiába nevezik Chardint a kortárs kritikusok, mint például Pierre Estève, a „francia Rembrandtnak”: a két festőt elsősorban „szagotott stílusú” [„style heurté”] munkamódszerük miatt hasonlítják egymáshoz.²¹ A „szagotott stílus” nem lekerekített ecsetvonásokból és lágyan egymásba olvadó színárnyalatokból áll: az ilyen stílusban festett képen minden „durva és elnagyolt”.²²

Chardinnal kapcsolatban Diderot említi, hogy azt híresztelik, a festő munkája során éppen annyiszor használja a hüvelykujját, mint az ecsetet. A francia nyelvben az ecsetvonás [„la touche”] és

¹⁷ „Tu les auras pris tout bonnement pour de la Sculpture. Je n'y ai pas été attrapé moi, car je touche à tout....” Charles-Nicolas Cochin: Réponse de M. Jérôme, rapeur de tabac à M. Raphaël... Paris 1769 (Deloynes, IX/125). 17.

¹⁸ Diderot: Salon de 1763. 220.

¹⁹ Gérard Dessons: Rembrandt, l'odeur de la peinture. Paris 2006. 105–122.

²⁰ „O Chardin, ce n'est pas du blanc, du rouge, du noir que tu broies sur ta palette; c'est la substance meme des objets, c'est l'air et la lumiere que tu prends a la pointe de ton pinceau, et que tu attaches sur la toile. [...] Ce sont des couches épaisses de couleur, appliquées les unes sur les autres, et dont l'effet transpire de dessous en dessus. D'autres fois on dirait que c'est une vapeur qu'on a soufflé sur la toile ; ailleurs, une écume légère qu'on y a jetée.” Diderot: Salon de 1763. 220.

²¹ Pierre Estève: Lettre à un ami... h.n. 1753 Deloynes, VII/56. 8.

²² Vö. Chevalier Neufville de Brunaubois Montador: Description raisonnée des tableaux exposés au Louvre. 1738 Deloynes, II/8. 10.

az érintés [„*le toucher*”] szó nyilvánvalóan egy töről fakad: amikor a festő ecsetjével – vagy hüvelykujjával – megérinti a vásznat, fizikai kapcsolatba kerül a képpel. Az érzékek közül a testhez, a testiséghez nem a látás, hanem a tapintás áll a legközelebb. Chardin csendéletei nem csupán a néző szemét, hanem a tapintását is rabul akarják ejteni: már-már kitapintható „csend-festmények”, és arra csábítják a néző kezét, hogy érintse meg a vásznat.

Tanulmányunkban azt a kérdést vizsgáltuk, hogyan képes a festmény a néző érzékeire hatni. Hangsúlyoztuk az érzékek elméletének művészetfilozófiai hátterét, majd művészetkritikai írások alapján mutattunk rá arra, hogyan tudja a kép látványa felkelteni a hallás, a szaglás, az ízlelés, de mindenekelőtt a tapintás érzetét. A nyugat-európai festmények az érzékek közül – a látáson kívül – nem annyira a halláshoz, mint inkább a tapintáshoz kötődnek. Míg a XVII. századi allegorikus képek megjelenítik az érzékeket, azok a XVII. és XVIII. századi kompozíciók, amelyek „csend-festményeknek” nevezhetők – a *vanitas*-képek, és Vermeer, Watteau vagy Chardin festményei – közvetetten, a nézőre gyakorolt hatásuk révén utalnak a érzékekre. Az érzékeket ábrázoló allegóriákon és a *vanitas*-képeken, csakúgy, mint Chardin csendéletein, a tárgyak úgy tűnnek, mintha behullottak volna a csendbe, vagy még inkább, mintha a csendből hullajtották volna ki őket. Ezek a festmények a lármás, túlzású történeti képek tözomszédságában szerényen meghúzódo csendszigetek, amelyek láttán – mint ahogyan Diderot Chardinnel kapcsolatban megfogalmazza – a néző szeme megpihen:

Ösztönösen állunk meg egy Chardin-kép előtt, akár egy, az utazástól megfáradt vándor, aki – majdhogynem anélkül, hogy észrevenné – letelepszik azon a helyen, amely zöld tisztást, csendet, vizet, árnyékot és felfrissülést nyújt neki.²³

BARTHA-KOVÁCS KATALIN
Szegedi Tudományegyetem
Francia Nyelvi és Irodalmi Tanszék
E-mail: kovacs@lit.u-szeged.hu

²³ „*On s'arrête devant un Chardin, comme d'instinct, comme un voyageur fatigué de sa route va s'asseoir, sans presque s'en apercevoir, dans l'endroit qui lui offre un siège de verdure, du silence, des eaux, de l'ombre et du frais.*” Diderot: Salon de 1767. 174.