

AZ ECSETKEZELÉS KÖNNYEDSÉGE
ÉS A TÜNÉKENYSÉG ESZTÉTIKÁJA¹

REZÜMÉ

A könnyedség homályos, tünékeny fogalom, amely azonban meghatározó a rokokó stílusirányzathoz sorolt művészek, s közülük is elsősorban Watteau festészetével összefüggésben. A könnyedség ugyanakkor történeti kategória, amely a reneszánsz kor udvari viselkedéskultúrájára, Castiglione *sprezzatura*-fogalmára nyúlik vissza. A festészetelméleti diskurzusban ez a fogalom leggyakrabban az „ecsetkezelés könnyedsége” (*légèreté du pinceau*) kifejezésben fordul elő és ebben a formában lexikalizálódott a francia nyelvben. Tanulmányunkban XVIII. századi forrásszövegek: szótárak és enciklopédiák, valamint Caylus *De la légèreté de l'outil* [Az ecsetkezelés könnyedségéről] című, 1755-ös akadémiai előadása nyomán a könnyedség képi megnyilvánulásait vizsgáljuk Watteau hintázó nőt ábrázoló művei alapján, amelyeknek nemcsak a kidolgozásmódja, hanem a témája is könnyedséget sugall.

KULCSSZAVAK: könnyedség, ecsetkezelés, Watteau, Fragonard, Caylus

ZUSAMMENFASSUNG

Die Leichtigkeit der Pinselführung und die Ästhetik der Vergänglichkeit

Die Leichtigkeit ist ein vager, flüchtiger Begriff, die jedoch für die Malerei der Rokoko-Künstler, insbesondere für Jean-Antoine Watteau, von entscheidender Bedeutung ist. Gleichzeitig ist sie eine historische Kategorie, die bis zur Verhaltenskultur der italienischen Renaissance, bis zu Castigliones *sprezzatura*-Begriff zurückgeht. Im französischen kunsttheoretischen Diskurs wurde dieses Konzept lexikalisch am häufigsten in der Formel „Leichtigkeit der Pinselführung“ (*légèreté du pinceau*) festgesetzt und wird meistens in dieser Form verwendet. In dem vorliegenden Aufsatz werden – anhand von Wörterbüchern und Enzyklopädien aus dem 18. Jahrhundert, sowie dem akademischen Vortrag von Caylus im Jahre 1755, *De la légèreté de l'outil* (Die Leichtigkeit der Pinselführung) – die bildliche Veranschaulichung der Leichtigkeit in Wat-

¹ A tanulmány az Innovációs és Technológiai Minisztérium NKFIH 134719 számú, „Esztetikai kommunikáció Európában (1700–1900)” című OTKA kutatási témapályázatának támogatásával valósult meg.

teaus schaukelnde Frauen darstellenden Werken untersucht, neben deren Ausarbeitung auch ihr Thema Leichtigkeit ausstrahlt.

SCHLÜSSELWÖRTER: Leichtigkeit, Pinselführung, Watteau, Fragonard, Caylus

„Mintha a sápadt ég és a sudár fák
mosolyognának könnyen libbenő
fehér ruhánkra, mit a levegő
verdeső, hanyag áramlása jár át.”²

A „gáláns ünnepekhez” sorolt festmények szerves alkotóeleme a légiesség, a pasztellszínekkel megfestett könnyedség, a libbenő selyemruhák halk suhogása, a tovaröppenő pillanat. Alig észrevehető mozdulatokból tevődik össze ez a lebegés, amely épp csak addig tart, amíg felemelkedik a hinta – amikor újra földet ér, szertefoszlik a látomás, és nem marad más belőle, mint egy régmúlt érzés megfakult színei.

A *könnyedség* és a *légiesség* fogalma meghatározó a rokokó stílusirányzathoz sorolt művészek – elsősorban Jean-Antoine Watteau – festészetével összefüggésben.³ Ezek a homályos, határozatlan körvonalú fogalmak a tűnékenység esztétikájához kapcsolódnak és paradigmaticus szerepet töltenek be a XVIII. századi francia művészetelméletben. A felvilágosult gondolkodók gyakran úgy tekintenek saját korukra, mint a könnyedség és egyszersmind a könnyelműség századára. *Antimachiavelli* című esszéjében II. (Nagy) Frigyes – a francia nép karakteréről elmélkedve – az alábbi szavakkal fogalmazza meg ezt a gondolatot: „Ezt a szeretetreméltó nemzetet könnyedség és állhatatlanság jellemezte.”⁴ Majd így folytatja: a

² Paul VERLAINE, *A sétányon*, ford. SOMLYÓ György (a *Szerelmes mulatozás* [Fêtes galantes] című, 1869-es kötetből) = *Paul Verlaine versei*, Budapest, Európa, 1979 (Lyra Mundi), 41.

³ A légiesség fogalmához kapcsolódóan aligha lehet véletlen, hogy a Montgolfier fivérek a XVIII. század végén találták fel a hőlégballont, amelynek első nyilvános repülésére 1783-ban került sor.

⁴ FRÉDÉRIC II, *Anti-Machiavel, ou Essai de critique sur le Prince de Machiavel*, publié par M. de VOLTAIRE, La Haye, magánkiadás, 1740, IV. fejezet, 24. Frigyes 1739-ben, még trónörökösként írja meg a Machiavelli *Fejedelmét* erkölcsi alapon bíráló politikai esszéjét, az *Antimachiavellit*, és Voltaire-re bízta a francia nyelvű szöveg gondozását. A francia filozófus azonban a stiláris módosításokon túl bizonyos gondolatokat gyökeresen átfogalmaz, ezért a szöveg nem csupán Voltaire stílusát, hanem látásmódját is tükrözi. A vitairat alapján megjelent

franciák „nyughatatlanok, szabadelvűek és hajlamosak rá, hogy mindenre ráunjanak; a változás iránti vonzalmuk még a legnagyobb horderejű dolgokban is megnyilvánult.”⁵ Bár Nagy Frigyes politikai nézőpontból, a Franciaországban viszonylag gyakori lázongásokkal kapcsolatban veti papírra e sorokat, megállapítása – véleményünk szerint – Watteau XVIII. századi megítélésére is érvényes.

A két fogalom viszonyát tekintve jogosan merülhet fel a kérdés: vajon a könnyedség és az állhatatlanság egymással egyenértékű kategóriáknak tekinthetők? A magyar nyelvben a francia *légèreté* visszaadására két szó is rendelkezésére áll, a könnyedség és a könnyelműség. De míg a francia terminus fogalmi mezője egyszerre foglalja magában mindkét szó jelentését, addig ezek a magyarban, ha nem is élesen, de elválaszthatók egymástól. E két jelentéstartalmat emblematikusan egyesíti a rokokó festményeken gyakran megjelenő *hinta* motívuma, amelyre a későbbiek során részletesebben kitérünk.

Paradoxonként fogható fel, hogy Watteau művészete morális tekintetben távol áll mindenféle könnyelműségtől, kidolgozásmódjára mégis a – biográfusai szerint némi hanyagsággal és felületességgel párosuló – könnyedség jellemző. A műgyűjtő Pierre-Jean Mariette például megállapítja, hogy a festő gyakran változtatta lakhelyét, s nyughatatlansága képeinek kidolgozására is rányomta bélyegét. Ugyancsak Mariette szerint Watteau néha annyira elégedetlen volt festményeivel, hogy a mások véleménye szerint szépen kidolgozott részleteket megsemmisítette és helyükre gyengébb minőségűeket festett.⁶ Watteau ecsetkezelését és vonalvezetését méltatva azonban azt is megjegyzi, hogy a festő kidolgozása légiés és könnyed hatást kelt. De idézhetnénk Watteau közeli barátait, a műgyűjtő Jean de Jullienne-t is, aki a türelmetlenséget és az állhatatlanságot a művész egyik legfőbb jellemvonásának tartja, vagy a műkereskedő Edme-François Gersaint-t: ő a festő képein is felfedezni véli a nyughatatlanság hatását, amikor azt írja, Watteau „gyorsan beleunt abba, hogy

magyar nyelvű válogatás (*Antimachiavelli*, vál., ford., bev. JUHÁSZ Vilmos, Budapest, Kossuth, 1991) nem tartalmazza az idézett szövegrészleteket, amelyeket saját fordításunkban közlünk. Amennyiben a tanulmányban szereplő francia nyelvű idézeteknek nincs nyomtatásban megjelent magyar fordítása, akkor azokat saját fordításunkban adjuk meg.

⁵ Uo.

⁶ Pierre-Jean MARIETTE, „Note manuscrite portée sur l’*Abecedario Pittorico d’Orlandi*” (1745 körül) = *Vies anciennes de Watteau*, éd. Pierre ROSENBERG, Paris, Hermann, 1984, 4.

egy témával hosszabb ideig foglalkozzon, szívesebben csapongott egyik témáról a másikra”.⁷ A Gersaint írására adott név nélküli válasz szerzője pedig egyenesen a művész hanyagságának tulajdonítja, hogy Watteau legtöbb képe nem maradt meg eredeti állapotában, mert színeik jócskán megfakultak, mint ahogy azt is, hogy a festő hírneve az 1740-es évekre erősen megkopott.⁸ Bár ezekben az idézetekben az állhatatlanság a könnyedség szinonimájaként jelenik meg, a két fogalom mégsem teljesen egyenértékű: a könnyedség a szélesebb kategória, amelynek az állhatatlanság csupán egyik lehetséges kifejeződése.

A művész fent említett életrajzíróitól eltérően a királyi Festészeti és Szobrászati Akadémia titkára, Louis-François Dubois de Saint-Gelais egyértelműen pozitívan viszonyul a könnyedség fogalmához: szerinte a festő által ábrázolt táncoló alakok – valósághű öltözékükön túl – mozdulataik könnyedsége és testtartásuk szépsége miatt is lenyűgözők.⁹ Watteau táncosai valóban jól tükrözik a könnyedségnek, ennek a nyelvi eszközökkel oly nehezen megragadható fogalomnak a lényegét. Súlytalanok ható képalakjai nem követik a társasági tánc – udvari etikett által szigorúan meghatározott – szabályait; légiességük azt a benyomást keltik, mintha kivonnák magukat a nehézkes törvényei alól. Napjainkban is vonzó a könnyedségnek ez a fajta képi ábrázolása, amely nagy mértékben hozzájárul ahhoz, hogy a néző elbűvölőnek érzékeli a rokokó festészetet.¹⁰

Bár a könnyedség a nyugat-európai festészetben leginkább a rokokó stílushoz köthető, mint minden fogalom, ez is történeti kategória, amelynek előzményei az európai művelődéstörténetben a reneszánsz kor viselkedés- és szokásrendszerére nyúlnak vissza. Az *udvari ember* című könyvében – amely a XVI. századi itáliai viselkedéskultúra legfontosabb írásos dokumentuma – Baldassare Castiglione megalkot egy találó, ám nehezen lefordítható neologizmust, könyvének méltán leghíresebbé vált kategó-

⁷ Edme-François GERSAINT, „Abrégé de la vie d’Antoine Watteau” (1744) = *Vies anciennes de Watteau*, i. m., 40.

⁸ A névtelen szerző írása François-Marie DE MARSY kivonatos művészeti szótárában (*Dictionnaire abrégé de peinture et d’architecture*, 1746) jelent meg. Uo., 41.

⁹ Louis-François DUBOIS DE SAINT-GELAIS, „Notice sur Watteau” (1727) = *Vies anciennes de Watteau*, i. m., 21.

¹⁰ A könnyedség fogalmának tükrében ugyancsak jobban érthető a XVIII. századi francia irodalomban az úgynevezett „kis műfajok” (a mese, a novella, a kisregény) térnyerése, valamint a gyakran beszélgetések formáját öltő szalonfilozófia divatja.

riáját: a fesztelen könnyedséget jelentő *sprezzatura* fogalmát.¹¹ Az udvari ember, aki birtokában van ennek a fajta könnyedségnek, minden élethelyzetben erőfeszítései elrejtésére törekszik: kerüli a mesterkéeltséget, és viselkedése nem csupán kellemes és tetszetős, hanem a természetesség látszatát is kelti. Ez a viselkedés azonban csupán színlelt fesztelenség, ami arra irányul, hogy álcázza a mögötte rejlő fáradozást.¹² Ebben a kontextusban a könnyedség és a kellem egymást kölcsönösen értelmező kategóriák, hiszen a társasági érintkezés során a kellem (*grazia*) a könnyedség révén nyilvánul meg.¹³ Castiglione így fogalmazza meg azt az „egyetemes szabályt”, amellyel a kellem mibenlétét magyarázza:

... ez pedig abban áll, hogy – akár egy félelmetes, rendkívül veszélyes zátonyt – amennyire csak lehet, kerüljük a modorosságot (*affettazione*), és talán egy új kifejezéssel élve, mindenben egyfajta fesztelen könnyedséget mutassunk, amely elrejtí a mesterkedést, és olyannak tünteti fel tetteinket és beszédünket, mintha minden fáradozás nélkül, szinte önkéntelenül vinnénk véghez azokat.¹⁴

A modorosság és a mesterkéeltség ellentéte, a könnyedség a társasági érintkezés minden formája, így a beszélgetés során is csodálatot vált ki. A társalgás legfőbb íratlan szabálya az udvarias és kellemes modor, különösen akkor, ha szellemességgel párosul. A Castiglione által megalkotott fesztelen könnyedség ideálja a XVII. századi francia arisztokratikus viselkedéskultúra magatartásmintáiban és nyelvi formáiban: egyfelől a jó ízlés (*bon goût*) normájában, másfelől a kifinomult beszédmódban él tovább. Voltaképpen Castiglione udvari embere, a *gentiluomo* – a francia

¹¹ Baldassare CASTIGLIONE, *Az udvari ember* (1528), ford., jegyz. és utószó VÍGH Éva, Budapest, Mundus, 2008. A könyv fordítója, Vigh Éva – szintén nyelvi invencióval – az „udvariság” gyűjtőfogalmával jelöli az udvari ember társas kapcsolatait jellemző létformát. (Ld. CASTIGLIONE, *i. m.*, 17, 23. jegyzet.)

¹² VÍGH Éva, „Tasso és az udvar” (Utószó) = Torquato TASSO, *Malpiglio, avagy az udvarról* – Beltramo, *avagy az udvariasságról*, ford. VÍGH Éva, Budapest, Eötvös József, 2004, 58.

¹³ Az udvari ember által elsajátítandó testgyakorlatokról (vadászat, labdajáték, ló táncoltatása) elmélkedve Castiglione így fogalmaz: „A hasznosságon kívül, ha a könnyedséget jó adag kellem kíséri, véleményem szerint minden másnál szebb látványt nyújt.” CASTIGLIONE, *i. m.*, 42.

¹⁴ *Uo.*, 45–46. A reneszánsz udvari viselkedéskultúra további kulcsfogalmaival kapcsolatban ld. HORKAY HÖRCHER Ferenc, *Esztétikai gondolkodás a felvilágosodás korában* (1650–1800). *Az ízlésesztétika paradigmája*, Budapest, Gondolat, 2013, 30–34.

gentilhomme előképe – határozza meg azt az etikai modellt, amelyből a XVII. századi francia udvari etikett megszületik.

A könnyed és szellemes társalgás művészetét a XVII. századi abszolutizmus keretei között kialakuló francia udvari kultúra fejleszteti tökélyre. A Napkirály uralkodása alatt virágzó jellegzetes irodalmi formák, a „rövid műfajok” (jellemrajzok, aforizmák, maximák) voltaképpen a beszélgetésekből fejlődtek ki. Ezek a műfajok híven tükrözik a francia arisztokrácia viselkedésmódját meghatározó értékeket, az érzelmek megzabolozását és a hajlamok elkendőzését. Norbert Elias német szociológus szerint mindezekelőtt ezek a „civilizációs kifinomultságot” eredményező viselkedésbeli jegyek különböztetik meg az udvari nemességet az ösztöneiket közvetlenebbül és nyersebb formában kifejező alsóbb néprétegektől.¹⁵ A test és az arc némasága, a visszafogott és kiszámított viselkedés – a „szenvedélyek nélküli ember” ideálja – a reneszánsz udvari viselkedéskultúrától fogva a társadalmi elit sajátja. Az udvari arisztokrata látszólag szenvtelen fellépése mögött azonban az érzelmek és érdekek tökéletes palástolása rejlik.¹⁶ A korszak legismertebb francia moralistája, La Rochefoucauld így önti szavakba a királyi udvarban szerzett keserű tapasztalatait: „Úgy megszoktuk a mások előtt való álcáskodást, hogy végre magunk előtt is álcáskodunk.”¹⁷ Az udvari ember által eleinte tudatosan felöltött álarc egy idő múlva olyan tökéletesen rásimul viselője arcára, hogy végül maga is az arc szerves része lesz.

Ugyancsak az önuralom gyakorlása és az érzelmek racionalizálása vezetett a művészetelméletben a szenvedélyek kifejezésének rendszerezéséhez. XIV. Lajos első festője és a korabeli művészeti élet irányítója, Charles Le Brun a francia Festészeti és Szobrászati Akadémián megtartott 1668-as előadásában külső jegyeik alapján – részletesen leírva és sematikus rajzokkal szemléltetve – osztályozta a különböző szenvedélyeket. Ily módon mintegy „receptet” nyújtott a festőknek ahhoz, hogyan kell az egyes szenvedélyeket – elsősorban az arcon – úgy ábrázolni, hogy azok a

¹⁵ Norbert ELIAS, *A civilizáció folyamata. Szociogenetikus és pszichogenetikus vizsgálódások*, ford. BERÉNYI Gábor, Budapest, Gondolat, 1987, 770.

¹⁶ Norbert ELIAS, *Az udvari társadalom. A királyság és az udvari arisztokrácia szociológiai jellemzőinek vizsgálata*, ford. GELLÉRINÉ LÁZÁR Márta, HARMATHY Veronika, NÉMETH Zsuzsa, Budapest, Napvilág, 2005, 130.

¹⁷ François de LA ROCHEFOUCAULD, *Gondolatok* (119. maxima), ford. BENEDEK Marcell, Budapest, Európa, 1957, 19.

nézők számára egyértelműen felismerhetők legyenek.¹⁸ Szintén e racionalizálási törekvések következménye a francia kert, különösen a versailles-i kastély André Le Nôtre által tervezett parkja, ahol a megszelídített, leigázott természet a szabályos koronájúra nyírt fákból és a világosan tagolt kertben nyilvánul meg.¹⁹

Mint ahogyan az amerikai művészettörténész, Thomas Crow megfogalmazza, a francia festők közül „gáláns ünnepeiken” Watteau ábrázolta elsőként az arisztokratikus értékekhez kapcsolódó normákat és viselkedésformákat.²⁰ Watteau képeinek végsőkéig kifinomult álomvilágában az érzések elfojtásának arisztokratikus ideálja jelenik meg: ez magyarázza a képalakok látszólagos könnyedségét és tartózkodó viselkedését. Festményein a könnyedség álarc volna csupán, amely arra szolgál, hogy elkenődözzön valamit, ami lényeges, de nehezen megfogalmazható, mert ha szavakba próbáljuk önteni, azonnal szertefoszlik, akár az esőcseppek fátylán átszüremlő szivárvány? A látomásszerű tájak és a halkán libbenő drapériák mögött mintha ott rejlene az elmúlás fájdalmas megsejtése, amelyet a Küthéra szigetét elhagyni készülő zarándokok éreznek, de nem mutatnak ki, amikor szenttelen arccal, mesterkéltnek tetsző mozdulatokkal adják elő a szerelem színjátékát.

Akárcsak a francia klasszicizmus művészetelméleti gondolkodását meghatározó kellem-fogalom, a könnyedség is az alig észrevehető elmozdulásokhoz és ahhoz a sajátos, „elmosódott” ábrázolásmóddhoz kötődik, amelynek gyökerei az itáliai reneszánsz *sfumato*-technikájára nyúlnak vissza. Az e technika eredményeképpen létrejövő ködös hatás volta képpen a *sprezzatura*-elv képi megnyilvánulása.²¹ A könnyedség fogalma

¹⁸ Le Brun szenvedélyek kifejezéséről szóló előadása két részletben, 1668. április 7-én és május 5-én hangzott el a párizsi Festészeti és Szobrászati Akadémián. Ennek az előadásnak a festő halála után több nyomtatott változata jelent meg: 1698-ban Bernard Picart, majd 1727-ben Jean Audran metszeteivel.

¹⁹ KELÉNYI György, *A barokk művészete*, Budapest, Corvina, 1985, 66.

²⁰ Thomas CROW, *La peinture et son public à Paris au XVIII^e siècle*, trad. André JACQUESSON, Paris, Macula, 2000, 81.

²¹ Michel MAKARIUS, *Une histoire du flou. Aux frontières du visible*, Paris, Félin, 2016, 27. Giorgio Vasari ezt az elvet idézi fel, amikor művészéletrajz-gyűjteményében Tiziano festői modoráról ír: „... sokan azt hiszik, hogy az ilyen stílusú festmények fáradtság nélkül készültek, valójában nincs így; akik ezt tartják, csalatkoznak, mert észrevehető, hogy Tiziano átdolgozta a képeit és annyiszor átment rajtuk színeivel, hogy mûgondja szembetûnik. Ez a szép és bámulatraméltó stílus igen megfontolt is, mert élettel telíti a festményt, nagy művészetet igényel, de elleplezi a nehézségeket.” Giorgio VASARI, *A Renais-*

(a *facilità* szó alakjában) az itáliai reneszánsz művészetelmélet terminológiájába is átkerült, a művész veleszületett tehetsége és a gyakorlással elsajátítható készség elegyét jelenti: a festmény akkor mutat könnyed hatást, ha annak ellenére tűnik befejezettnek, hogy nincs aprólékosan kidolgozva.²² A XVIII. századi francia teoretikusok azonban a könnyedség kifejezésére a *facilité*-nél gyakrabban használták a *légèreté* kifejezést, s írásaik nyomán ez utóbbi válik művészetelméleti terminussá.

A festéssel kapcsolatban a könnyedség fogalma leggyakrabban az „ecsetkezelés könnyedsége” (*légèreté du pinceau*) vagy az „ecsetvonás könnyedsége” (*légèreté de la touche*) kifejezésekben fordul elő és ezekben a formákban lexikalizálódott a francia nyelvben. Amint már utaltunk rá, a könnyedség a kellem holdudvarába tartozó kategória; több diszkurzív szinonimája is ismeretes, amelyek mind a Baldassare Castiglione-féle *sprezzatura* utánérzései. Jacques Lacombe kéziszótára szerint ezek a következők: a kötetlenség (*liberté*), a könnyűség (*facilité*) és a fesztelenség (*aisance*).²³ Áttételesen a szép kidolgozásmód (*beau-faire*) is a könnyedség fogalmi mezőjéhez tartozik: a XVIII. század végi művészetelméleti szóhasználatot rögzítő Watelet és Lévesque által szerkesztett – Lacombe vulgarizáló művénel jóval alaposabb és teljesebb, enciklopédikus jellegű – képzőművészeti szótár a könnyedséget a merész ecsetvonással (*hardiesse du tact*) hozza összefüggésbe.²⁴ Ez a szótár a „könnyű” (*léger*) melléknevet ellentétével, a nehézkessel (*lourd*) együtt tárgyalja, és a főnévi formát, a könnyedséget a légiességhez és a spiritualitás ideájához társítja.

sance nagy művészei, ford. BRELICH Mario, Budapest, Babits, 2003 (Hasonmás Kiadás), 253.

²² Michael BAXANDALL, *Reneszánsz szemlélet, reneszánsz festészet*, ford. FALVAY Mihály, Budapest, Corvina, 1986, 132.

²³ Jacques LACOMBE, „Liberté [Kötetlenség]” (szócikk) = *Dictionnaire portatif des beaux-arts, ou Abrégé de ce qui concerne l'architecture, la sculpture, la peinture, la gravure, la poésie et la musique*, Paris, la Veuve Estienne & Fils et Jean-Th. Herissant, 1752, 363. A Pernety kéziszótárában olvasható rövid definíció lényegében ugyanazokat az elemeket tartalmazza, mint a Lacombe-féle szótár, azzal az árnyalatnyi különbséggel, hogy a kifinomultságot (*délicatesse*) is a könnyedség szinonimái közé sorolja. Vö. Antoine-Joseph PERNETY, „Légèreté [Könnyedség]” (szócikk) = *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure* (1757), Genève, Minkoff Reprint, 1972, 391.

²⁴ Claude-Henri WATELET, Pierre-Charles LÉVESQUE, „Beau-faire [Szép kidolgozásmód]” (szócikk) = *Encyclopédie méthodique*, I (Beaux-arts), Paris, Panckoucke, 1788–1791, 285.

Ugyanakkor azt is megemlíti, hogy a művészetek esetében a „könnyű” szó szinonimája a „zavaros hatást” keltő felületesség.

A Diderot- és D’Alembert-féle *Enciklopédiában* szereplő, festészeti vonatkozású „Könnyedség” szócikk szerint a „könnyed ecsetvonás” vagy az „ecsetvonás könnyedsége” kifejezés akkor használatos, amikor egy képen „a biztos kéz nyomát fedezzük fel, és a tárgyak ábrázolásában nagyfokú fesztelenség érződik”.²⁵ A könnyedség szinonimái közül a könnyúséget emeljük ki, amelyet az *Enciklopédia* „Könnyűség” szócikke egyenértékűnek tekint a könnyedséggel. A szócikk szerzője, Watelet pontosítja, hogy ez a fogalom a festészetben egyfajta fesztelenséget jelöl: a tehetséges festő „könnyed ecsetvonásokkal viszi fel színeit” a vászonra, s az általa rajzolt vonalak „életteliek és tüzesek”.²⁶ Ám a könnyedség önmagában mit sem ér – folytatja –, mert a jól sikerült kép kidolgozásához megfontoltság és türelem is szükséges. A könnyedség ellentéte az *Enciklopédia* szerint is a nehézkesség (*pesanteur, lourdeur*) valamint – átvitt értelemben – a komolyság (*gravité*), ám ez utóbbi terminus egyértelműen pozitív kicsengésű, különösen akkor, ha az erkölcsre és a viselkedésmódra vonatkoztatva használják.²⁷

E száraz és talán unalmas terminológiai vizsgálódások vajon mennyiben járulnak hozzá a könnyedség fogalmának tisztázásához Watteau művészetével összefüggésben? A szócikkek rámutatnak arra, hogy a könnyedség meglehetősen összetett kategória. Ez a fogalom azonban Watteau esetében nem viselkedésmintára utal, hanem elsősorban a képek kidolgozásmódjához kötődik, és azt a némileg paradox hatást eredményezi, hogy Watteau festményei gyakran rusztikus témájuk ellenére könnyedséget sugallnak. A könnyedség és légiesség Watteau egyértelműen flamand hatást tükröző képein is megnyilvánul: az *Igazi vidámság* című festményen például a festő ecsetvonása vibráló hatást kelt, és a képet szellősség hatja át.

²⁵ Louis de JAUCOURT, „Légèreté [Könnyedség]” (szócikk) = *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société des gens de lettres*, éd. Denis DIDEROT, Jean Le Rond D’ALEMBERT (1751–1780), Stuttgart, Bad Cannstatt, Friedrich Frommann, 1966–1995, IX, 352.

²⁶ Claude-Henri WATELET, „Facilité” = *Encyclopédie, i. m.*, VI, 258.

²⁷ Louis de JAUCOURT, „Pesanteur [Nehézkesség]” = *Encyclopédie, i. m.*, XII, 448.



Jean-Antoine WATTEAU, *Az igazi vidámság (La vraie gaieté)*, 1716–1718, Valenciennes, Musée des Beaux-Arts²⁸

Az ecsetkezelés – vagy metonimikusan – az „eszköz (*outil*) könnyedsége” állandósult szókapcsolatnak tekinthető a XVIII. századi francia művészetelméleti nyelvzetben. Watteau-életrajzában Caylus gróf megemlíti, hogy a festő második jelentős mestere a Luxembourg-palota felügyelője, Claude III. Audran volt, „gáláns ember, aki maga is igen tehetségesen rajzolta és festette a díszítőelemeket”.²⁹ Caylus szerint Watteau ízlése a dekorátor Audrannál formálódott; a díszítőelemek használata mellett a művész az ecsetkezelés könnyedségét is mesterénél sajátította el. A biográfus az alábbi szavakkal méltatja Watteau művészetét: a festő „finom és könnyed ecsetkezelése kidolgozását izgalmassá és élettellivé varázsol-

²⁸ A kép forrása:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Watteau_-_La_Vraie_gaieté%3%A9,_P75-1.jpg

²⁹ Anne-Claude-Philippe CAYLUS (comte de), *La vie d'Antoine Watteau* (1748) = *Vies anciennes de Watteau*, i. m., 55.

ta.”³⁰ A művész más életrajzírói is előszeretettel alkalmazzák ezt a kifejezést, Jacques Lacombe például így fogalmaz: Watteau „bámulatosan valóságghű módon adta vissza a természetet”, magával ragadó kifejezés-módja képalakjainak arckifejezésén is tükröződik, „ecsetje szinte nem is érinti a vásznat, ecsetvonása könnyed és már-már spirituális”.³¹ Ugyancsak ő írja Watteau rajzairól, hogy azok pontosságuk mellett kellemük és könnyedségük miatt is csodálatra méltók. Korántsem véletlen, hogy a felsorolásban együtt szerepel a könnyedség és a kellem: ez a két kategória nemcsak a XVII. századi udvari arisztokrácia viselkedéskultúrájában, hanem a felvilágosodás kori francia művészetelméleti diskurzusban is kölcsönösen meghatározza egymást.

Bár a könnyedség nehezen ragadható meg szavakkal és makacsul ellenáll mindenfajta teoretizálási kísérletnek, a festéssel összefüggésben használt könnyedség fogalmát a XVIII. század közepén Caylus – *De la légèreté de l'outil* [Az ecsetkezelés könnyedségéről] című, 1755-ös akadémiai előadásában – mégis megpróbálta elméleti szintre emelni.³² Caylus másképp viszonyul a könnyedséghez, mint az idézett szótárak: nem csupán leírja, hanem teoretizálja is a fogalmat, ezért előadása kulcsfontosságú a könnyedség mint festészeti terminus értelmezésében. Gondolatait hagyományos retorikai fogással vezeti be: hangsúlyozza, hogy erről a témáról előtte még senki sem tartott előadást az Akadémián. Megállapítja, hogy „[a]z ecsetkezelés könnyedsége a festő számára ugyan nem alkotómunkájának legfontosabb része, mindenesetre az egyik legkellemesebb rész”, amely a néző számára vonzóvá varázsolja a képet.³³ Igyekszik eloszlatni néhány, a hétköznapi szóhasználatra jellemző közkeletű tévedést, melyek szerint „a festészetben úgy tekintenek a nehézségre és a nehézkességre, mint fáradságra és fáradozásra”, az ecsetkezelés könnyed-

³⁰ Uo., 74.

³¹ LACOMBE, „Note sur Watteau” (1755) = Uo., 95.

³² Caylus 1755 októberében tartotta meg előadását a párizsi Festészeti és Szobrászati Akadémián, amely a következő év szeptemberében, a szerző neve nélkül jelent meg nyomtatásban a *Mercure de France* folyóiratban. Az előadása címében szereplő *outil* szó eszközt jelent – ez egyértelműen a festő „eszközére”, az ecsetre vonatkozik –, mivel azonban a magyarban az „eszközkezelés” kifejezés szokatlanul hangzana, ezért a *légèreté de l'outil* kifejezést a továbbiakban az „ecsetkezelés könnyedségének” fordítjuk.

³³ CAYLUS, *De la légèreté de l'outil* (1756) = *Vies d'artistes du XVIII^e siècle. Discours sur la peinture et la sculpture...*, éd. André FONTAINE, Paris, Renouard – H. Laurens, 1910, 149–159.

ségére pedig mint egyfajta könnyűségre (*facilité*).³⁴ Szerinte azonban ez a vélekedés téves, mert a könnyűségnek inkább a hanyagság, a befejezetlenség, a türelmetlenség vagy a hirtelenség volnának a szinonimái, ám ezek a fogalmak csupán látszólag egyenértékűek a könnyedséggel. Amint már említettük, Watteau személyiségét életrajzírói gyakran épp ez utóbbi tulajdonságokkal jellemezték, festészetével kapcsolatban viszont műveinek gondos, aprólékos kidolgozását hangsúlyozták.

Caylus tehát különbséget tesz a – rendszerint gyorsasággal, felületességgel párosuló – könnyűség és az alapos, pontos kidolgozást megkívánó könnyedség között, és ez utóbbit emeli elméleti szintre. A könnyed ecsetkezelés elválaszthatatlan a végső ecsetvonástól, amikor az „ecset hegye könnyedén fut, szinte csak érinti a vászon felszínét; a néző szellemét leginkább a legvégső ecsetvonás ragadja magával: ez valósággal megszédíti, mert az ecsetet kezelő könnyű kéz utolsó simítását fedezi fel benne”.³⁵ Bár Caylus mindvégig hangsúlyozza előadásában, hogy a festő számára lényeges az elméleti tudás, az alábbi sorok meggyőzően érzékeltetik, mekkora súlyt helyez a festészet gyakorlati részére, s azon belül is az ecsetkezelés könnyedségére:

Végül mindeme lényeges részek közül a legfontosabb az ecsetkezelés könnyedsége: ez biztosítja a testek ábrázolásához szükséges lekerekítettséget, ez képes érzékeltetni a gyümölcsök héján a finom pihét, a virágok frissességét, vagy – még inkább – az ifjúkor báját; olyan, *látszólag hanyagul odavetett* ecsetvonásokból (*laissés*) áll, amelyek leginkább azokhoz a hallgatólagosan sugallt gondolatokhoz és elharapott félszavakhoz hasonlítanak, amelyek a beszélgetés sava-borsát adják. Érezzük, de nem tudjuk meghatározni őket: azt fejezik ki, amit kell, de nem válnak sem nehézkesekké, sem öncélúan finomkodókká.³⁶

A lényeges megállapítások a művészetelméletben sem közvetlen módon, száraz szaknyelven, hanem leginkább metaforák segítségével ragadhatók meg igazán hatásosan. A XVII. század két legjelentősebb francia művészetelmélet-írója, André Félibien és Roger de Piles is ezt a nyelvezetet használta – Félibien még teológiától jobban átitatott, Piles valamivel laicizáltabb formában –, amikor a kellem mibenlétéről vagy a „tünékeny és elenyésző szépségekről” elmélkedett. Az „ecsetkezelés könnyedsége” kifejezés a XVII. századi francia teoretikusok közül – a rajz-párti akadémi-

³⁴ *Uo.*, 150.

³⁵ *Uo.*, 152.

³⁶ *Uo.*

kusokkal szemben – a koloristák szószólójánál, Roger de Piles-nél is előfordul. *Cours de peinture par principes* [Előadások a festészet elveiről] című írásában Piles sorra veszi azokat a tényezőket, amelyek életre keltik a tájképet, vagy metaforikus szóhasználattal lelket kölcsönöznek neki: ezek a képalakok, az állatok, a víz, a szélfúttá fák, a könnyű pára és a füst, valamint a könnyed ecsetkezelés.³⁷ Nehéz volna megnevezni a közös vonást az utóbbi elemek, a mindössze néhány pillanattig tartó természeti jelenségek és az ecsetkezelés könnyedsége között: ez valamiféle tűnékeny, állandó mozgásban levő, és épp ezért megfoghatatlan sajátosságban rejlik. Piles egy másik, korai művében – amely a festő és művészetelmélet-író Charles-Alphonse Dufresnoy *De arte graphica* című latin nyelvű költeményének fordítását és az ahhoz fűzött megjegyzéseit tartalmazza – a „tűnékeny és elenyésző szépségekről” (*beautés fuyantes et passagères*) elmélkedik. Ezekhez sorolja a lélek szenvedélyeit, valamint a „a szép felhőket, amelyek rendszerint eső vagy mennydörgés után tűnnek fel az égen”.³⁸ A „tűnékeny és elenyésző szépségek” elsősorban a tájképeket jellemzik, de – igaz, ritkábban – az emberábrázolásban is megjelennek, ahol a félbehagyott mozdulatokban, az elkapott tekintetben vagy a pillanatról pillanatra változó arckifejezésben nyilvánulnak meg. A Caylus által elméleti szintre emelt kategória, az „ecsetkezelés könnyedsége” is ehhez a fogalmi mezőhöz kapcsolódik, azzal a különbséggel, hogy nem a kép témájához, hanem a festői gyakorlathoz kötődik, s a könnyed ecsetvonás a festő kézjegyeként jelenik meg a vászon felületén.

Az ecsetkezelés könnyedsége korántsem egzakt fogalom, mégis jól illeszkedik a XVII. és XVIII. századi francia festészetelméleti írásokat meghatározó gondolati ívbe, amelyet gyakran elmosódó, bizonytalan körvonalú kategóriák alkotnak.³⁹ Caylus előadásának nyelvezete erősen poéti-

³⁷ Roger de PILES, *Cours de peinture par principes* (1708), Paris, Gallimard, 1989, 125.

³⁸ Du Fresnoy művét *L'Art de peinture* címmel Roger de Piles fordította franciára. A továbbiakban ezt a fordítást az alábbi kiadás alapján idézzük: Charles-Alphonse DU FRESNOY, *L'Art de peinture* (1664), traduit en françois avec des remarques nécessaires & très-amples par R. de PILES, Paris, Charles Antoine Jombert, 1770, 118–119.

³⁹ René Démoris feltevése szerint ezek a fogalmak a klasszikus francia művészetelmélet női „oldalaként”, női megnyilvánulásaként (*le féminin du classicisme*) foghatók fel. Caylus előadása sem a század közepén születő (La Font de Saint-Yenne és az őt követő művészetkritikusok által képviselt) neoklasszicista értékrendhez kapcsolódik, hanem az írók közül elsősorban Marivaux, a festők közül pedig az 1710–1740-es években alkotó művészek szellemiségével mutat

kus; a legutóbb idézett szövegrészletet hagyományosan egymásra rétegződő metaforák alkotják. Ezek közül kitüntetett figyelmet érdemel a „látszólag hanyagul odavetett ecsetvonások” kifejezés: olyan tulajdonságra utal, amely inkább csak érezhető, de nyelvi eszközökkel nehezen megfogalmazható. A XVII. század végi művészetelméletiek és filozófusok valószínűleg tudom-is-én-micsodának (*je-ne-sais-quoi*) hívták volna, de a XVIII. század derekán ez a fogalom már nincs divatban. Caylus a magyarul csak kissé nehézkes körülírással visszaadható francia neologizmussal, a *laissés* igenévvel fejezi ki azt a sajátos technikát, amelynek eredménye az ecsetvonás könnyedsége.⁴⁰ A könnyed ecsetkezelést a társalgás során alkalmazott technikához hasonlítja: ebben a párhuzamban a – kellem kitüntetett alakzatának tekinthető – *sprezzatura* fogalmának utánérzése sejlik fel. Caylus akkor is az allegorikus nyelvezethez folyamodik, amikor kísérletet tesz annak meghatározására, miben áll az ecsetkezelés könnyedsége:

...azt hiszem, az ízlésnek, a szellemnek és az ecsetnek ezt az összehatását úgy lehetne meghatározni, hogy ezek egy kiváló érzés által vezérelt végső ecsetvonások, amelyektől a kép minden része szinte kivirul. A „kivirul” ige allegorikus mivolta miatt korántsem felel meg a definíció követelményeinek, de nem találok alkalmasabb szót, amely pontosabban ki tudná fejezni ezt a könnyedséget.⁴¹

Ez az idézet nemcsak a könnyedség mibenlétéről való elmélkedés, hanem egyszersmind metanyelvi reflexió is: a művészetelmélet nyelvezetének kiforratlanságára, hiányosságaira – és mindennemű definíció-kísérlet lehetetlenségére – hívja fel a figyelmet a homályos kategóriák esetében. Watteau csaknem mindegyik XVIII. századi életrajzírója érezte, hogy a szavakkal nehezen megragadható festészeti minőségek és ezek megnevezése között szakadék tátong, amelyet tapogatózó körülírásokkal vagy neologizmusokkal próbáltak meg áthidalni. E kísérletek szemléltetésére La Roque példáját idézzük: a festő légies tónusainak és színárnyalatainak finom keveredésére ő a *vagnezze* szót alkalmazza, amely szintén a megha-

rokonságot. René DÉMORIS, „Le comte de Caylus entre théorie et critique d’art: une esthétique du »laissé«?” = *Le comte de Caylus. Les arts et les lettres*, eds. Nicholas CRONK, Chris PEETERS, Amsterdam – New York, Rodopi, 2004 (Faux Titre), 28.

⁴⁰ *Uo.*, 37.

⁴¹ CAYLUS, *De la légèreté de l’outil*, i. m., 156. (Kiemelés az eredetiben.)

tározhatatlan, bizonytalan körvonalú fogalmak sorába illeszkedik és a könnyedség fogalmi mezőjéhez tartozik.⁴²

Előadásában Caylus Tintoretto és Tiziano példájával szemlélteti a könnyedség művészi megnyilvánulását és egyetlen korabeli festőről sem szól.⁴³ Már idézett nekrológiájában azonban elismeri, hogy a „finom és könnyed ecsetvonás” (*touche fine et légère*) Watteau műveinek legfőbb érdeme, de egyúttal annak is az oka, hogy a festő képtelen volt nagyszabású témákban (és nagy méretű kompozíciókban) kiteljesedni.⁴⁴ Caylus szavai egyértelművé teszik, hogy a festő kis méretű, nem-narratív képeit nem értékeli sokra, pedig a mai néző számára elsősorban ezek jelenítik meg a könnyedség fogalmát. E képekhez sorolható a Louvre-ban kiállított *Közönyös*, amely kétségkívül a könnyedség és a tünékenység egyik legszebb képi kifejeződése. A festményen látható fiatal arisztokrata férfi bizonytalan mozdulatot tesz, amely – Paul Claudel érzékletes leírása alapján – „a lendület és a lépés között ingadozik”.⁴⁵ A tánc allegóriájának tekinthető, kecses és fesztelen *Közönyös* voltaképpen annak a nyugalmi pillanatnak a kivetülését jeleníti meg, amelyet követően az „elmosódott, saját örvénylésében megsemmisülő” légies, androgün képalak minden tagja egyszerre lendül majd mozgásba.⁴⁶ Tánclépése azt a látszatot kelti, hogy átlebeg a vásznon; alakja a minden látszólagos erőfeszítés nélküli természetes könnyedséget fejezi ki. A *Közönyös* kecsessége kiválóan szemlélteti azt az elvet, amelyet értekezésében Leon Battista Alberti így fogalmazott meg: „A festő tehát, amikor a dolgokban az életet akarja kifejezni, minden részüket mozgásba hozza; de minden mozgásba szépséget és kecsességet (*venustà e gratia*) vigyen. Nagyon kecsesek és életteliék azok a mozgások, amelyek felfelé irányulnak a levegőbe.”⁴⁷ A könnyed-

⁴² A. LA ROQUE = *Vies anciennes de Watteau*, i. m., 6.

⁴³ Ennek valószínűleg az lehet az oka, hogy akadémiai előadásaiban Caylus rendszerint „régí” festők példájával támasztotta alá megjegyzéseit, és – a század közepén elterjedő művészetkritikai írások szerzőivel ellentétben – kerülte, hogy korabeli művészeket kritizáljon. Watteau-ról a festőt méltató nekrológiájában írt részletesen.

⁴⁴ CAYLUS, *La vie d'Antoine Watteau* (1748) = *Vies anciennes de Watteau*, i. m., 73.

⁴⁵ Paul CLAUDEL, *L'œil écoute*, Paris, Gallimard, 1946, 151.

⁴⁶ Uo. A *Közönyös* testtartásával – a barokk hagyományokból építkező XVIII. századi színjátszás egyik alaplépésével, a „színpadi keresztel” (*crux scenica*) – összefüggésben ld. BÓDI Katalin, *Paradoxe sur l'Indifférent* = *Studia Romanica de Debrecen* (Series Litteraria, 26), Debrecen, DE Francia Tanszék, 2015, 85–94.

⁴⁷ Leon Battista ALBERTI, *A festészetről* (1453), ford. HAJNÓCZI Gábor, Budapest, Balassi, 1997, 113.

ség érzetét keltő kecsesség az ókortól fogva a képalakok szépségének egyik legfőbb ismérve. Ez az elv az itáliai és a francia művészetelméletben is tovább él: a teoretikusok szerint a festő akkor tud könnyed hatást elérni, ha úgy ábrázolja a drapériákat, mintha szél libbentené meg őket.



Jean-Antoine WATTEAU, *A Közönyös (L'Indifférent)*, 1717 körül,
Paris, Louvre⁴⁸

A *Közönyös* mellett Watteau hintázó nőt ábrázoló képeit is érdemes felidézni, hiszen ezeknek nemcsak kidolgozásmódja, hanem témája is könnyedséget sugall. A *Közönyös* alakja bizonyos tekintetben a hintázó nők párdarabjának tekinthető, ám nem szabad figyelmen kívül hagynunk, hogy – a hintázó hölgyekkel ellentétben, akiket általában lovagjukkal együtt ábrázolt a festő – a *Közönyös* azért szerepel egyedül a képen, mert karakterfigura. A hintázás a XVIII. századi francia arisztokrácia kedvelt időtöltései közé tartozott: erotikus játéknak tekintették, amely a hölgy részéről nem kívánt különösebb erőfeszítést, mivel a hinta mozgását teljes mértékben a tartókötelét meglendítő férfi irányította.⁴⁹ Noha a hinta-

⁴⁸ Forrása:

https://hu.wikipedia.org/wiki/F%C3%A1jl:Jean-Antoine_Watteau_-_L%27indiff%C3%A9rent.jpg

⁴⁹ A hintát ábrázoló rokokó képekről írt tanulmányában J. Milam más, a korban szintén divatos erotikus játékokat is említ: ilyen a Fragonard képein

motívum emblematikus kontextusban a XVII. századi ikonográfiában is feltűnik – a négy alapelem közül a levegőt jelképezi –, Franciaországban a rokokó idején válik igazán népszerűvé, amikor viszonylag gyakran megjelenik a gálás életképeken.⁵⁰ A motívum e korszakban született képi megjelenítései a könnyedség – és általában a női állhatatlanság – különféle értelmezéseit nyújtják.



Jean-Honoré FRAGONARD, *A hinta* (L'Escarpolette), 1767, London, The Wallace Collection⁵¹

A téma legismertebb feldolgozása a francia festészetben minden bizonnyal Jean-Honoré Fragonard 1767-es képe, *A hinta*.⁵² A festmény azt a

gyakran feltűnő mérleghinta vagy a szembekötődsdi. Ld. Jennifer MILAM, *Playful constructions and Fragonard's swinging scenes*, *Eighteenth-Century Studies* 2000, 33/4. sz. („The Culture of Risk and Pleasure”), 556.

⁵⁰ Ld. például Henri II BONNART metszetét: *A levegő* [L'Air], 1690–1710, London, Victoria and Albert Museum, Department of Prints and Drawings.

⁵¹ Forrása:

https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Hasards_heureux_de_l%27escarpolette#/media/Fichier:Fragonard,_The_Swing.jpg

⁵² Fragonard festménye – De Launay 1782-es metszetének aláírása nyomán – *A hinta szerencsés véletlenei* (Les hasards heureux de l'escarpolette) címen vált ismertté. A hintázó nő motívumát Fragonard több változatban is megfestette, de a másik két kép – az 1670-es évek végére datálható *Kis hinta* (La Petite

pillanatot ragadja meg, amikor a magasba lendülő hintán ülő ifjú hölgy egyik cipője lerepül a lábáról, selyemruhája fellibben, és a bokorban rejtőző fiatalember – feltehetően a hölgy szeretője – bepillanthat a fodros szoknyák alá. A hinta szimbóluma egyfelől a gálásns téma nyilvánvaló erotikus vonatkozásaira utal, másfelől a pillanat illékony voltát jelképezi: a hinta most még fent van a magasban, de a következő pillanatban leérkezik, és vele együtt a leejtett cipő is földet ér. A pillanatnyi boldogság intenzív, de felettébb tűnékeny érzése a felröppenő cipő motívumában sűrűsödik össze. A nézőnek az a benyomása, mintha ezt a gyors ecsetvonásokkal vászonra vitt képet Fragonard a nehézkes nyilvánvaló törvényei ellenében festette volna meg. Az érzéki jelenet középpontjában látható, rózsaszín ruhás hölgy cipője a néző tekintetét egy Cupido-szobor felé irányítja, amely mutatóujját az ajkára helyezve csendre inti. Bár a kép megrendelésre készült, szereplői mégsem egyénített alakok, hanem általános típusok, s épp az általánosítás révén válik ez az életteli festmény az életöröm és az örök fiatalság szimbólumává.



Louis Crépy metszete Jean-Antoine Watteau festménye után, *A hinta* (L'Escarpolette), 1727, Gravelines, Musée du dessin et de l'estampe originale⁵³

Fragonard festménye azonban nem előzmények nélkül való a francia festészetben: mintegy fél évszázaddal korábban, 1712-ben Watteau már feldolgozta a hinta-motívumot. Fragonard képének – és általában a rokokó hinta-ábrázolásoknak – valószínűleg Watteau *A hinta* című arabeszkje

Escarpolette) és az 1775–1780 között készített *Hinta* (La Balançoire) – kevésbé szuggesztív, mint a téma méltán leghíresebbé vált, 1767-es változata.

⁵³ Forrása: <https://webmuseo.com/ws/musenor/app/collection/record/41142>

szolgált alapul.⁵⁴ Ez tekinthető a téma első komplex ábrázolásának a nyugat-európai ikonográfiában: a Watteau modorában alkotó rokokó festők, Nicolas Lancret és Jean-Baptiste Pater is ezt a mintát követték. Fragonard festményének szerkezetét szintén az arabeszk logikája határozza meg: a néző tekintetét azonnal magára vonzó központi nőalak ennek a logikának az értelmében különül el a kép többi elemétől.⁵⁵ Ugyancsak az arabeszk kompozíciós technikájára jellemző a Fragonard festményén is megfigyelhető síkszerű ábrázolásmód, amely azt a hatást kelti, mintha a képet keretbe foglaló gyertyánfák lombjának nem volna mélysége.

Ez a síkszerűség még szembeötlőbb Watteau arabeszkjén. A festő a már említett Claude III Audran műhelyében sajátította el az arabeszk technikáját, a növényi, állati és emberi motívumok szeszélyes és merész ötvözését. A *hinta* című kép középpontjában látható ifjú hölgy alakja az arabeszk többi eleméhez viszonyítva meglehetősen aprónak, már-már jelentéktelennek hat. A hölgyet elegáns öltözetet viselő férfi hintáztatja, és a két emberalakot különféle növényi és architekturális elemek veszik körül. Ezek közül csak azokat említjük meg, amelyeknek nyilvánvaló az erotikus konnotációja, és a könnyedségre vagy az állhatatlanságra utalnak. A népi eredetű motívumokhoz tartozik a XVII. századi falusi mulatóságokon használt duda, amely a férfiasságot jelképezi, míg a felborulni készülő virágkosár és a földre hajtott sál jóval diszkrétebb szimbólum: a női vágyat sejteti. A kép alján Bacchus-fej, tetején kecskebak feje látható, mindkettő ókori eredetű gyönyör-allegória. Mindezeket az utalásokat, a hinta motívumához köthető különféle asszociációkat harmonikusan egyesíti magában az arabeszk, amely a vágy különböző (hol diszkrétebb, hol leplezetlenebb) rétegeit olvasztja egymásba.

⁵⁴ Az eredeti arabeszk elveszett, de központi jelenete fennmaradt: Jean-Antoine WATTEAU, *L'Escarpolette*, 1712 körül, Helsinki, Sinebrychoff Art Museum.

⁵⁵ Étienne JOLLET, *Figures de pesanteur. Fragonard, Newton et les plaisirs de l'escarpolette*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998, 22–29.



Jacques de Favannes metszete Jean-Antoine Watteau festménye után,
A nyár örömei (Les agréments de l'été), 1729-1731, Paris,
 Bibliothèque Nationale de France⁵⁶

Festményein Watteau viszonylag gyakran feldolgozta a hinta-témát: *A nyár örömei* című képének középpontjában is a hinta-motívum áll.⁵⁷ Ez a tizennégy emberalakot (és egy agarat) ábrázoló kompozíció jóval mozgalmasabb és kevésbé utalásszerű, mint az előző. A kép magas fákkal szegélyezett parkot ábrázol; előterében egy szerelmespár – feltehetőleg gáláns témákról – társalog, míg a többi képalak kissé távolságtartóan szemléli a hintázó nőt és lovagját, úgy, mintha színpadi jelenetet nézne. A szereplők közül a hölgy kecses alakja azonnal magára vonzza a néző

⁵⁶ Forrása: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84312175.item>

⁵⁷ Jean-Antoine WATTEAU *A nyár örömei* című képének eredetije szintén elveszett. A hintát ábrázoló rokokó képek értelmezésével kapcsolatban ld. Donald POSNER, *The Swinging Women of Watteau and Fragonard*, *The Art Bulletin*, 1982, 64/1. sz., 75–88.

tekintetét: a nőalak diszkréten oldalra fordított fejtartásában kellemmel párosuló könnyedség nyilvánul meg. A XVIII. századi műgyűjtők is fogékonyak voltak a kellem képi megjelenítésére: az árverési katalógusokban szereplő képleírások a festmény „szép kidolgozása” (*beau-faire*) mellett a hinta kötelét meglendítő fiatalember „kecses erőfeszítését” (*gracieux effort*) méltatják.⁵⁸ Ugyanakkor – Fragonard lendületes festményéhez hasonlítva – feltűnő, hogy Watteau lassú ritmusú, halk szerelmi játékként ábrázolja a hintázást: a hölgy lovagja szinte alig lendíti meg a hinta kötelét, és mintha az egész jelenet valamiféle színpadi álmodozás volna.⁵⁹



Jean-Antoine WATTEAU, *Pásztorok* (Les Bergers), 1717, Berlin, Charlottenburg⁶⁰

Érdekes adalék a hinta-témához, hogy epizodikus elemként a *Pásztorok* című Watteau-festményen is megjelenik a hintázó nő motívuma. Ez a motívum a kép egészen belül önálló jelenetet alkot, és éles ellentétet képez a kompozíció Rubens modorában megfestett, rusztikus szereplőivel, különösen a durva arcvonású dudással. A selyemruhát viselő, elegáns hölgy arca érzelemmentes, fejét kecses mozdulattal lovagja felé fordítja; a

⁵⁸ Ld. a Watteau-kutató amerikai művészettörténész, Martin EIDELBERG honlapját: <http://watteau-abecedario.org/agreeswing000.htm>

⁵⁹ HARSÁNYI Zoltán, *Fragonard*, Budapest, Corvina, 1981, 12.

⁶⁰ Forrása:

https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Bergers#/media/Fichier:Antoine_Watteau_027.jpg

fiatalember kézmozdulata bizonytalanságot fejez ki, mintha kételkedne benne, hogy a hölgy elfogadja-e közeledését.

A Watteau képeire olyannyira jellemző könnyedség mibenlétének megragadásához hozzásegíthet a Nicolas Lancret hasonló témájú festményével való összehasonlítás. Lancret műve egyértelműen Watteau hatását tükrözi: aligha lehet véletlen, hogy festményét sokáig Watteau-nak tulajdonították. Ha azonban jobban szemügyre vesszük a két művész képeit, a hinta-motívumból adódó nyilvánvaló hasonlóságnál jóval feltűnőbbek a különbségeik: Lancret festményén a fiatalember távolabb áll a hölgytől, és elegáns öltözkük ellenére mindketten azt a benyomást keltik, mintha díszes kosztümbbe öltözött parasztfigurák volnának, akiket feszélyez alkalmi jelmezük. A fejét diszkrétén félrefordító nő mozdulata az udvari viselkedéskultúra normáira utal: ugyan a hölgy Lancret képén is oldalra néz, de ezt a legcsekélyebb elegancia és báj nélkül teszi, és a kép egésze nem sugároz semmiféle könnyedséget, hanem – legalábbis Watteau témafeldolgozásaihoz viszonyítva – nehézkesnek hat.



Nicolas LANCRET, *A hinta* (L'Escarpolette), 1730 körül, London, Victoria and Albert Museum⁶¹

⁶¹ Forrása: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicolas_Lancret_-_The_Swing_-_WGA12430.jpg

Hasonló hatást kelt a hinta-motívum egy viszonylag kései, már-már karikatúraszerű metamorfózisa. A brüsszeli származású, de Franciaországban tevékenykedő, főleg mitológiai és zsánertémákat feldolgozó François Eisen 1770-es, *A hinta* címet viselő festménye mintha a Watteau-képek kifigurázása volna: a hintázó nő és a hinta kötelét meglendítő férfi, akárcsak az őket szemlélő festménybeli nézők, meglehetősen esetlennek tűnnek.⁶² Bár a hinta-témának ez a feldolgozása híján van mindennemű könnyedségnek, mégis a motívum továbbélését mutatja a XVIII. század utolsó harmadában, abban a korban, amelynek főbb képviselői (Jacques-Louis David vagy Jean-Baptiste Regnault) elfordulnak a könnyedebb hangvételtől, rokokó szerelemábrázolástól, és a moralizáló, hazafias témákat részesítik előnyben.

Fragonard hintát ábrázoló festményei szintén az 1770-es években keletkeztek, ám az ő alkotásai – a festő vibráló fényhatásainak és merész ecsetvonásainak köszönhetően – a könnyedség érzetét keltik a nézőben. Más azonban ez a könnyedség, mint az, amely Watteau képeit áthatja: nem légiesen finom és sejtetésszerű, hanem játékos és pikánsan erotikus. Fragonard a rokokó festészet legjellegzetesebb témájának, a szerelemnek a bájos oldalát: az egyetlen pillanatba sűrített érzéki gyönyört ábrázolja. 1767-es, életörömet sugárzó képe méltán tekinthető a hinta-motívum kiteljesedésének a francia festészetben. Ami Watteau-nál még csupán utalásszerű, az Fragonard-nál jóval közvetlenebbül jelenik meg, de mégsem annyira leplezetlenül, mint Boucher festményein: a selyemruhát fellibbentő „szerencsés véletlen” a képbeli – és a valódi – néző számára úgy érzékelteti az ifjú hölgy bájait, hogy nem fedi fel teljesen azokat. Fragonard festménye ily módon a meglepetés esztétikáját jeleníti meg; azt a filozófiai jelenséget önti bravúrosan játékos képi formába, amelyről Montesquieu az *Enciklopédia* számára írt, ízlésről szóló szócikkében elmélkedik.⁶³

Bár a könnyedség tünékeny kategória, amely kivonja magát a meghatározási kísérletek alól, Watteau példája – a mozgásba lendülő hinta művészi ábrázolása – meggyőzően szemlélteti, hogyan lehetséges ezt a fogal-

⁶² François EISEN, *A hinta* (L'Escarpolette), 1770, Bourg-en-Bresse, Musée de Brou.

⁶³ Ld. Charles-Louis Secondat de MONTESQUIEU, *Esszé az ízlésről a természet és a művészet dolgaiban* (1753–1755), ford. BALÁZS Péter és HARKÁNYI András = *A tudom-is-én-micsoda fogalma. Források és tanulmányok*, szerk. BARTHA-KOVÁCS Katalin, SZÉCSÉNYI Endre, Budapest, L'Harmattan, 2010, 73–90.

mat képi formába önteni. Caylus előadása, valamint a XVIII. századi szótárak és enciklopédiák definíció-kísérletei pedig azt teszik nyilvánvalóvá, hogy a könnyedség korántsem jelent minden esetben befejezetlenséget vagy felületességet. A Caylus által elméleti szintre emelt festészeti fogalom, az ecsetkezelés könnyedsége úgy jelenik meg Watteau képein, hogy a festő ecsetvonásai nyomán mintegy átlényegül a kép, és életre kel a vászon szövete.

A könnyedség fogalma ugyanakkor a stílusok egymásba való átalakulására is rávilágít, amelynek során a barokkból átörökölt formák egyre finomodnak és miniatürizálódnak, könnyedebbé és hajlékonyabbá válnak. Ebből a folyamatból fejlődik ki a nehézkes és a súlytalanság szélsőes váltakozásán alapuló rokokó formavilága. Festészeti elméleti szempontból a rokokó valamiféle metastílus volna, amelynek művészi gyakorlata úgy veszi át a barokkra jellemző formajegyeket, hogy gyökeresen újraértelmezi őket? Ha elfogadjuk ezt a feltételezést, akkor a könnyedség kategóriája – és e kategória különböző alakváltozatai – lényeges szerepet játszanak abban az átalakulási folyamatban, amelyet a XVIII. század eleji francia festészetben a legmarkánsabban Watteau képei szemléltetnek.

E korszak művészeteoretikusai a XVII. századi elveket – egyebek között a műfaji hierarchia doktrínáját – kérdőjelezték meg, de mindeközben nem tagadták meg teljesen a klasszicizmus szabályrendszerét. Ez a különös kettősség tükröződik Watteau festészetében: a művész témaválasztása a XVII. század végének szellemiségét tükrözi, kidolgozásmódját tekintve azonban szakít a *Grand Siècle* nehézkességével, a XIV. Lajos uralkodása végére egyfajta sablonosságba merevedett francia festészettel. A dekoratív *Régence* stílusból kifejlődő rokokó rövid ideig tartó, átmeneti időszak, amely nem hozott létre önálló művészeti elméletet, ugyanakkor a művészi gyakorlatban jelentős változásokat indított el. Watteau festészete felfogható úgy, mint ennek a megújulási folyamatnak az „előszele”, amely Boucher-val és Fragonard-ral teljesedik ki, majd a rokokó ízlés hanyatlása után egy merőben más jellegű korstílus: a neoklasszicizmus születését eredményezi, elméleti síkon pedig a XVIII. század közepén mintegy „kitermeli” magából az esztétika rendszeres tudományát.