

Mimézis és idealizálás a francia festészetben

Vadászcsendéletek a 18. századi művészeti írások tükrében*

DOI: <https://doi.org/10.70510/mfsz.21362>

Hogy Chardin a legapróbb részletekben is leképezi a természetet, és mennyire szigorú önmagával szemben, azt jól bizonyítja, hogy láttam egy *Elejtett vadat* ábrázoló festményét, amit azért nem fejezett be, mert az apró nyulak, amelyek modellül szolgáltak számára, túl gyorsan oszlásnak indultak, és úgy érezte, más nyulakkal nem tudja megvalósítani az általa elképzelt harmóniát. Az összes nyúl, amit hoztak neki, vagy túl sötét, vagy túl világos szőrű volt.

(Diderot 1995b. 45.)

I. BEVEZETÉS

Mimézis és idealizálás fogalmi kettőssége mélyen áthatja a felvilágosodás kori művészetelméleti diszkurzust. A 18. századi francia nyelvű művészetelméleti és -kritikai írások gyakran tartalmazznak a mimézisre történő utalásokat.¹ E szövegek szerzői általában egyetértenek abban, hogy a művésznek oly módon kell ábrázolnia a megszépített természetet, hogy a műalkotás a valószerűség keretein belül maradjon. *Le Spectacle des beaux-arts* [A szépművészetek látványja] című írásában Jacques Lacombe például a „valószerű szép” (*beau vraisemblable*) ábrázolására szólítja fel a művészeket: „a természet nem mindig nyújt megfelelő mo-

* Jelen tanulmány elkészítését az Innovációs és Technológiai Minisztérium NKFIH 134719 számú, *Esztétikai kommunikáció Európában (1700–1900)* című OTKA kutatási témapályázatának támogatása tette lehetővé.

¹ Nem szándékozunk a mimézis magyarra történő fordítása körüli viták ismertetésébe bocsátkozni, csak annyit jegyzünk meg ezzel kapcsolatban, hogy a régebbi szakirodalom utánzásnak fordította a mimézist, amely ezáltal negatív jelentéstartalmú kifejezésekkel került rokonságba (ilyen például az illuzionizmus, a természet tükrözése, másolása vagy majmolása). A mimézis ugyanakkor a reprezentáció, a megjelenítés, a mintakövetés, a valóság leképezése vagy visszaadása jelentését is magában foglalja (Radnóti 2022. 195–196). A kérdéskörhöz lásd még a *Magyar Filozófiai Szemle* 2014/2-es, a *Poézsisz/mimézisz* témájának szentelt 58. számát.

delleket: szépíteni is kell rajtuk. Egy ügyes kezű művész sokszor tökéletesebb lényeket hoz létre, mint azok, amelyek a szemünk előtt vannak.” (Lacombe 1761. 15.) Ez a felfogás a szolgálai utánzás, a pusztá másolás elutasításához, sőt megvetéséhez vezetett. A művész majmok ábrázolása is ebbe az irányzatba illeszkedik, és a szolgálai utánzás kritikájának tekinthető: ha a festő úgy ábrázolja a dolgokat, ahogyan azok nap mint nap a szem elé tárulnak, akkor a „természet majmaként” fest, a festészetet pedig lealacsonyítja azáltal, hogy pusztán mechanikus tevékenységként fogja fel (Guédron 2003. 131). A teoretikusok a képzőművészetek esetében is elvárták az invenciót, mert úgy vélték, a művész csak így emelkedhet az anyag megmunkálásán és a mesterember keze munkáján alapuló mechanikai művészetek fölé (Guédron 2009. 39). Ezzel kapcsolatos elméleti jellegű észrevételeket találunk egyebek között Jean-Baptiste Du Bos abbé vagy Charles Batteux műveiben, és a 18. század közepétől kezdve az egyre nagyobb számban megjelenő művészetkritikai szövegek – elsősorban Diderot írásai, de nála kevésbé ismert Szalon-kritikusok művei is – ugyancsak gyakran tartalmaznak utalásokat erre a kérdésre.

Tanulmányunkban Alexandre-François Desportes és Jean-Baptiste Oudry, de mindenekelőtt Jean Siméon Chardin vadászcsendéletei példáján keresztül arra világítunk rá, hogyan vélekedtek az e műfajhoz tartozó képekről a korabeli kritikusok: a festőnek meg kell szépítenie az elejtett állatokat, vagy akkor jár el helyesen, ha realizisztikusan ábrázolja őket? Ez a kérdés azt is felveti, hogy az ábrázolás során milyen modellt vagy ideát követ a művész?

A mottóul választott, Diderot 1769-es *Szalonj*ában olvasható anekdota jól kifejezi mimézis és idealizálás kettősségét Chardin munkásságában: a legendásan lassan dolgozó művész azért nem volt képes befejezni művét, mert eredeti modellje oszlásnak indult, az újonnan hozott állatok pedig nem feleltek meg az elejtett nyúlról alkotott ideálképének. Diderot szerint a 18. századi francia festők közül Chardin művei állnak legközelebb a természethez, de az ő művészete sohasem pusztá imitáció, hanem a természet újraalkotása. Chardin ugyanis gondosan megkomponálja, és a jó ízlés (*bon goût*) kívánalmait szem előtt tartva bizonyos mértékig idealizálja modelljét, ám korántsem olyan erőteljesen, mint ahogyan azt elődei, Desportes és Oudry tették dekoratív vadászcsendéleteiken.

II. A VADÁSZCSENDÉLET MŰFAJA

A 18. századi francia művészetelmélet-írók mit értettek vadászcsendéleten, hogyan értelmezték ezt a műfajt? A műfaji hierarchia elve a 17. század közepétől – egészen pontosan 1648-tól, a királyi Festészeti és Szobrászati Akadémia alapításától – 1793-ig, az intézmény feloszlásáig meghatározta a művészetről való gondolkodást. A francia klasszicizmus és felvilágosodás korának festészetelméletében lényeges szempont volt a műfajfogalom, a festmények tematiká-

juk alapján különítették el egymástól és sorolták kategóriákba. A műfaji hierarchia elvének legszabatosabb megfogalmazása André Félibiennek az Akadémia előadásaihoz írt 1667-es előszavában olvasható. Eszerint a műfajok értékskálája egyfelől az ábrázolt témák hierarchiáján, másfelől a festő feladatának összetettségén alapul. Bár Félibien elismeri a festészet gyakorlatának fontosságát, teoretikusként többre tartja a témaválasztást is magában foglaló elméletet (Félibien 1667/1996. 50).

Az isteni teremtés és a művész által teremtett világ párhuzamára támaszkodva Félibien az emberalak ábrázolóját tekinti a legtökéletesebb festőnek. Értékskálája csúcán az allegorikus kompozíciók festője áll, akit a történeti és mitológiai témák ábrázolója követ. Az arcképfestő, aki csupán egyetlen alak arcmását festi meg, alacsonyabb rendű, mint az a művész, aki egyszerre több alakot jelenít meg. A hierarchia következő fokán az állatképfestő, majd a tájképfestő található, végül az élettelen és mozdulatlan tárgyak ábrázolója zárja a sort (Félibien 1667/1996. 50–51). Mindebből az következik, hogy a bonyolultabb és emelkedettebb témákat feldolgozó művész – aki az invenciót is megkövetelő narratív témákat ábrázol – elemelkedik a puszta másolás, a szolgálai utánzás szintjéről, és kiváló (*illustre*) munkája révén mintegy megnemesedik. A hierarchia az élő és az élettelen természet szembeállításán alapul, Félibien ugyanakkor a „természetben megtalálható tárgyak mindenfajta utánzásmódjáról” ír (Félibien 1667/1996. 50), arról is, amely az élettelen tárgyak ábrázolásának felel meg. A művészeteoretikus azonban nem műfajokat, hanem bizonyos témákat megjelenítő festőket említ, az egyes témacsoportokon belül pedig nem különböztet meg alkategóriákat: nem szól külön a vadászcsendéletekről, a „csendéletfestő” gyűjtőfogalom használata helyett pedig gyümölcsök, virágok és kagylók festőjéről ír.²

A műfaji hierarchia elve a 18. században is érvényben volt, a teoretikusok, kritikusok, de gyakran maguk a festők is ennek fényében ítélték meg a műalkotásokat. Eszerint a csendéletfestők képtelenek bárminemű invencióra, alkotásaik csupán a néző érzékeire hatnak. Jól tükrözi ezt a vélekedést a szó modern értelmében vett első művészetkritikus, Étienne La Font de Saint-Yenne megállapítása, aki szerint „[e]gyedül a történeti festő a lélek festője, a többiek csupán a szemnek festenek” (La Font de Saint-Yenne 1747/2001. 47). A korabeli művészek ezért törekedtek arra, hogy történeti festőként kerüljenek az Akadémia tagjai közé. A 18. század első felének egyik legjelentősebb csendélet- és állatfestőjét, Jean-Baptiste Oudry-t például 1719-ben egy (a bőség attribútumait ábrázoló, de emberalakot is tartalmazó) allegorikus csendélettel történeti festőként fogadta tagjai közé az intézmény. Chardin viszont – aggályosabb lévén – nem folyamodott ehhez a fortélyhoz, ő állatok és gyümölcsök festőjeként (*dans*

² A különféle témák ábrázolására szakosodott festők felsorolása korántsem teljes: nem esik benne szó például a korszakban divatos életképek festőjéről. Mivel a festészeti műfajok hierarchiája az arisztokrácia ízlésvilágát tükrözi, ezért nem szerepel benne a feltörekvő polgárság által kedvelt életképi műfaja.

le talent des animaux et des fruits), azaz a legalantasabbnak tartott kategóriában lett 1728-ban az Akadémia tagja (Rosenberg – Temperini 1999. 22).

A hierarchia elvének ismertetése után felmerül a kérdés: a vadászcsendélet hol helyezkedett el a műfajok értékskáláján? Az elméletírók és kritikusok hogyan viszonyultak ehhez a sajátos műfajhoz? A kérdés megválaszolása azért nehéz, mert kevert műfajról van szó: ahogy a neve is mutatja, a vadászcsendélet elsősorban csendélet, vadászszákmányt és az elkészítéséhez szükséges konyhai eszközöket ábrázoló „trófea-kép”, amelyen olykor élő állatok is megjelennek. A vadászjelenetbe ágyazott csendéleten többnyire vadászskutyák is szerepelnek, a konyhai csendélettel rokon vadászcsendéleten pedig előfordul, hogy a szákmányt fürkésző, ugrásra kész macska látható. Az egyes festmények műfaji besorolása mindazonáltal attól függ, hogy a kép melyik elemén van a hangsúly: az élő állat ábrázolásán vagy a „halott természetén”.³

III. ROKOKÓ DISZHARMÓNIAK: OUDRY ÉS A FEHÉR ÁRNYALATAI

A nyugat-európai festészetben a 17. századra tehető a csendélet virágkora. A francia csendélet fejlődésében az északi (flamand és holland) iskolák művészete jelentette a fő ihletforrást. A flamand festők, elsősorban a Rubens műhelyében dolgozó Frans Snyders elejtett vadakat ábrázoló, dekoratív kompozíciói nagymértékben hozzájárultak ahhoz, hogy a 18. századi Franciaországban kedvelt műfajjá vált a vadászcsendélet. A 17. századi flamand vadászcsendélet ideáltípust jelenít meg, mivel nem egy konkrét vadászat során, hanem különböző helyeken és időszakokban elejtett, gyakran idealizált állatok láthatók rajta. Az esztétizálás abban is megnyilvánul, hogy a flamand mesterek nem csupán az elejtett állatokat, hanem a vadászat kellékeit is aprólékosan, ugyanakkor megszépítve festették meg. Képein Snyders ritkán mutat kizsigerelt vadakat, és a vadak mellé helyezett, különleges formájuk vagy színük miatt ábrázolt madarak sem fogyasztásra szánt állatok, hanem a szemet gyönyörködtető látványt nyújtanak. Az impozáns vadászcsendéletek divatja nagyjából az 1640-es évekig tartott, ezt követően, a 17. század második felétől a monumentális kompozíciók helyét kisebb képek vették át, amelyekben kevesebb az állat, és a vadász metonimikusan, vadászszerszökei révén van jelen.⁴

³ A csendélet francia megnevezését, a halott természetet jelentő *nature morte* kifejezést csak a 18. század közepétől alkalmazták. A magyar „csendélet” szó a német *Stilleben* tükörfordítása, amely a 17. századi holland műtermekben használt zsargonból származik, és a természet megfigyelésén alapuló festésmódot jelenti (Blanc 2020. 88–89).

⁴ A vadászcsendélet műfajának flandriai virágzása Frans Snyders (1579–1657), Jan Fyt (1611–1666) és Jan Weenix (1642–1710) nevéhez köthető (Palmeri 2016. 53).

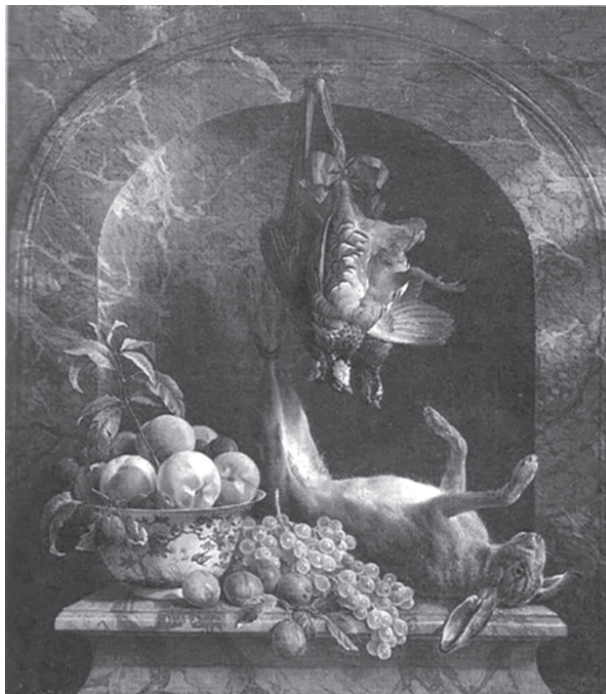
Desportes és Oudry ábrázolásmódjára erősen hatott a flamand vadászcsendéleteken megfigyelhető esztétizálás.⁵ A két festő dekoratív alkotásai megfeleltek annak az idealizáló koncepciónak, amelyet az Akadémia a különböző műfajú képektől, így a csendéletektől is elvárt. A francia csendéletfestők műveit ugyanakkor realista ábrázolásmód is jellemzi, ami elsősorban a fényhatásokban és a tárgyak anyagszerűségének mesteri visszaadásában jut kifejezésre (Sterling 1985. 81). A „francia Snyders-nek” is nevezett Desportes (Watelet – Lévesque 1788–1791. 123) tekinthető az első olyan neves francia művésznek, aki vadászjeleneteket és -csendéleteket festett. Festményein megszépítette az állatokat, ugyanakkor a természet pontos leképezésére törekedett. A versailles-i állatkertben, a Ménagerieben megfigyelte a különböző állatok viselkedését, és a természet után készített vázlatokat. XIV. Lajos is nagyra értékelte művészetét, ezért Desportes-ot illette meg az a kiváltság, hogy a királyi vadászatonkat ábrázolja, és az uralkodó kedvenc kutyáiról portrét készítsen. A művész 1699-ben lett az Akadémia tagja, felvételi pályaművén saját magát festette le a természetben vadászöltözetben, vadász-kutyák és a földön heverő, elejtett vadak társaságában (1. kép).



1. kép. Alexandre-François Desportes: *Önarckép vadászöltözetben*.
1699, olaj, vászon, 197×163 cm. Louvre, Paris.

⁵ Pontosítanunk kell, hogy tanulmányunkban a „nagy Desportes”-ről, azaz Alexandre-François Desportes-ről (1661–1743) és a „nagy Oudry”-ről, Jean-Baptiste Oudry-ről (1686–1755) lesz szó, mindkettőjüknek több festő utódja is volt.

Ez a képe azonban nem csendélet, hanem a vadászatok arisztokrata világát megidézõ vadászjelenet. Desportes ugyanakkor számos csendéletet is alkotott, amelyek gyakran a természetbe helyezett jelenetek, de hagyományos, trófea elrendezésû vadászcsendéleteket is találunk közöttük. Ezek az alábbi, elsõsorban Snyders nyomán kialakított modellt követik: a semleges háttér elõtt a lábánál szõgre felakasztott, elejtett állat függõlegesen helyezkedik el a kép síkjában, feje a föld felé néz (2. kép).



2. kép. Alexandre-François Desportes: *Csendélet gyümölcsökkel és elejtett vaddal*.
1706, olaj, vászon, 104×97 cm.

Musée des Beaux-Arts André Malraux, Le Havre.

Desportes mellett Oudry volt a 18. század másik legjelentősebb állatfestője, akinek fő témáit szintén vadászjelenetek és -csendéletek alkották. A vadászatért lelkesedő XV. Lajos Oudry-t nevezte ki a királyi vadászatok festőjének és kutyái portréfestőjének.⁶ Amint már említettük, Oudry történeti festőként lett akadé-

⁶ Oudry dinamikus kompozícióin általában a kutyák a főszerep. Történeti képeire is kutyákat csempészett: *XV. Lajos a Saint-Germain-i erdőben szarvasra vadászik* (*Louis XV chassant le cerf dans la forêt de Saint-Germain*) című festményén (1730, olaj, vászon, 390x210 cm. Musée des Augustins, Toulouse) sem a statikus emberalakokon, hanem a vadász kutyákon van a hangsúly. Amy Freund szerint Oudry-t az állatképek hagyományos formanyelvének megújítása foglalkoztatta, amikor az állatok nézőpontjából ábrázolta a világot (Freund 2016. 68–69).

mikus, de gyorsan világossá vált, hogy valódi tehetsége az állatok megfestésében nyilvánul meg. Nem mindig egyszerű megkülönböztetni egymástól Desportes és Oudry műveit, aminek az az oka, hogy 1722 és 1743 között párhuzamos volt a karrierjük, egymástól is vettek kölcsön motívumokat, és mindketten ugyanahhoz az iskolához tartoztak: a flamand kolorista hagyományt követték.⁷

A két festő dekoratív művein feltűnő az elejtett állatok szépsége. Oudry festményein azonban mindig felfedezhető valami szokatlan és különös. Ez abból adódik, hogy a művész ízig-vérig rokokó festő, aki képein a meglepő hatást keresi: festményeit drámai fényhatások jellemzik és gyakran kanyargó, tekergető vonalak alkotják, ami elsősorban az állatok kifacsart testtartásában nyilvánul meg. A rokokó „meggyötört csavarvonala” feszültséget sugall az elejtett állatok szépsége és az ember kegyetlensége között, amelynek következtében az állat természetellenes testhelyzetbe került.⁸ Oudry korai csendéletein látszik meg leginkább a meglepetés és a disszonancia tudatos keresése. Képeinek ez a tulajdonsága a korabeli kritikusok figyelmét sem kerülte el: elismerték, hogy a művész a természet kiváló megfigyelője, mégis gyakran „bizarrnak” találták alkotásait, sőt egy festménysorozatán maga Oudry is ábrázolt különös, „bizarr” szarvasagancsokat (Girard 2012. 63–71).⁹ Jellegzetes rokokó vonás az össze nem illő elemek együttes szerepeltetése a képeken, ami (a luxuskörnyezetbe helyezett, erőszakos halált halt állatok esetében) óhatatlanul kétértelműségeket eredményez. A meglepetés esztétikáját kiválóan szemlélteti a művész *Nyúl és báránycomb* című festménye, amelyen ugyanarra a szögre van felfüggesztve a halott nyúl és a véres báránycomb (3. kép).¹⁰

⁷ Mindketten számtalanszor megfestették a szabadtéri környezetbe helyezett tálalóasztal témáját, amelyen – elejtett vadak és kutyák társaságában – pompás ételek és konyhai eszközök szerepelnek, a háttérben pedig épület- és tájképrészlet látható. Ez a fajta elrendezés is flamand előképekre nyúlik vissza, de a francia festők könnyedséget és eleganciát csempésztettek ebbe az eredendően északi műfajba (Sterling 1985. 61).

⁸ A kifejezés (*la ligne tourmentée du rococo*) René Démoris-tól származik. Démoris az ember és az állat viszonyának megváltozásában (a teológiai leváló antropológiai gondolkodás fejlődésében) látja a legfőbb okát annak, hogy a 18. századi közönség miért becsülte nagyra Oudry művészetét (Démoris 2009. 143–177).

⁹ Oudry 1720-as évek elején kiállított festményeit gyakran a „meglepő”, „festői”, „különleges”, „bizarr” jelzőkkel illették a korabeli kritikusok, ezt a hatást a különböző képelemek már-már szürreális felhalmozása okozta (Démoris 2012. 130–131).

¹⁰ A meglepetés esztétikájával kapcsolatban a francia klasszicizmus Félibien mellett másik legjelentősebb teoretikusa, Roger de Piles ezt írja: „A valódi festészet tehát az, amely (úgy szólván) megszólít, miközben meglep bennünket” (Piles 1708/1989. 8).



3. kép. Jean-Baptiste Oudry: *Nyúl és báránycomb*. 1742, olaj, vászon, 98,2×73,5 cm.
The Cleveland Museum of Art, Cleveland.

Oudry 1739-től pedagógiai tevékenységet is folytatott az Akadémián: főként technikai észrevételeket tartalmazó előadásai a művészeti gyakorlattal kapcsolatos problémákat tárgyalják. A színhasználatról szóló, *Réflexions sur la manière d'étudier la couleur, en comparant les objets les uns avec les autres* [Gondolatok a szín tanulmányozásának módjáról a tárgyak egymással való összehasonlítása által] című előadásában – amelyet az intézmény 1749. június 7-i ülésén olvasott fel – mestere, Nicolas de Largillière tanításának állít emléket. Érdekes idézni néhány gondolatát, amelyek a festő modelljéhez való viszonyára vonatkoznak.

Az elsősorban portréfestéssel foglalkozó Largillière a flamand iskola tanítását követte, festészetre vonatkozó elveit is onnan merítette. Oudry előadásának elején hangzik el az alábbi, mesterének tulajdonított gondolat:

De ha a természet vagy a rendelkezésünkre álló modell nem a legtökéletesebb, akkor minden hibájával együtt kell utánozni? Ezen a ponton némi zavar támad: a flamand iskola igent, a mienk nemet mond. A francia iskola szerint ízléssel kell ábrázolni mindent, amit a természet után rajzolunk: ki kell javítanunk fogyatékoságait és ízléstelenségeit. (Oudry 1749/2016. 10–11.)

A flamand iskola ettől gyökeresen eltérő elvet vall: ahhoz szoktatja hozzá a festőnövendékeket, hogy úgy adják vissza a természetet, ahogyan látják, és kompozíciójuk minden egyes részletét aprólékosan dolgozzák ki.

Mestere nyomán Oudry is a természet tanulmányozásának elsőségét hirdeti, valamint kolorista nézeteket képvisel (Perrin-Khelissa 2014. 209). A színt tartja a festészet egyik legfontosabb részének: „ez jellemzi, ez különbözteti meg a szobrászattól, ez adja báját és csillogását (*le charme et le brillant*)” (Oudry 1749/2016. 14). Azt a gondolatát, hogy a festmény háttéréhez kell igazítani a többi színt, az ezüstváza példájával szemlélteti: ha több, a fehér különböző árnyalataiban tündöklő tárgyat teszünk a váza mellé, és ezekkel hasonlítjuk össze, előtűnik a fehérnek az az árnyalata, amely majd az ezüstváza színe lesz (Oudry 1749/2016. 17–18). Ugyanehhez az elvhez kapcsolódik Largillière másik, hasonlóképpen szemléletes tanítása. Egy reggelen mestere arra kérte Oudry-t, hogy szedjen virágokat, amelyeket majd együtt fognak tanulmányozni. Amikor a tanítvány megérkezett a tarka virágokkal, Largillière azzal küldte vissza, hogy kizárólag fehér színűeket hozzon. Ezeket a mester világos háttér elé helyezte, és felhívta rá Oudry figyelmét, hogy ekkor sötétebbnek tűnnek a virágok: így tanította meg a fehér árnyalatainak elkülönítését (Oudry 1749/2016. 21–22). Oudry festménye, az 1753-as Szalonon kiállított *Fehér kacs*a jól szemlélteti azt a nehézséget, amellyel a művész akkor szembesül, ha egyetlen szín különböző árnyalatait festi meg: ilyenkor fokozatosan kell kialakítania a dolgok körvonalait és érzékeltetni mélységüket. A képen a festő a fehér tollú madár mellé egy ezüst gyertyatartóba állított gyertyát helyezett, és ugyancsak fehér színű, de más árnyalatú a damaszt-abrosz, a falra szögezett papír és a tejszínhabbal teli porcelántál (*4. kép*).



4. kép. Jean-Baptiste Oudry: *Fehér kacs*. 1753, olaj, vászon, 97x64 cm, Cholmondeley Castle, Houghton Hall (Norfolk).

Az 1753-as Szalonról szóló kritikájában Marc-Antoine Laugier (Laugier 1753. 32) és La Font de Saint-Yenne is megemlíti ezt a festményt. La Font csupán annyit ír róla, hogy minden világos színű tárgy másképpen volt rajta fehér. Illúziókeltő hatása miatt többre értékeli Oudry egy másik, féldomborművet ábrázoló képét, amely esetében a tapintás révén kellett meggyőződni róla, hogy valójában festményről van szó (La Font de Saint-Yenne 1753/2001. 289).

Oudry másik előadása, amely 1752. december 2-án hangzott el az Akadémián, a festészet gyakorlatáról és főbb elveiről szól. Egyebek között az elejtett állatok megfestésének nehézségeit is ebben az előadásában tárgyalja a művész. Hangsúlyozza, hogy a szükség alakította ki az első benyomás alapján, előzetes megfontolások nélkül történő festés (*peindre au premier coup*) technikáját, mivel az állattetemek hamar oszlásnak indultak. Ezért kellett rendkívül gyorsan dolgoznia, és kifejlesztenie azt a módszert, amelynek alkalmazásával frissnek, élettelinek hat a végeredmény (Oudry 1752/2016. 59). Az Oudry állatképein megfigyelhető

csillogás és simaság, amelyért a 18. század elején még lelkesedett a közönség, a század közepe táján már nem aratott osztatlan sikert a műgyűjtők körében. Ennek elsősorban esztétikai okai voltak: a közönség elfordult a gáláns festészetre jellemző élénk, csillogó színvilágtól, és Chardin visszafogottabb, tompított koloritját kedvelte meg.¹¹ A műkritikus Antoine-Joseph Garrigues de Froment 1753-ban a két festő állatképeit összehasonlítva Chardin kidolgozását merészebbnek, Oudry-ét erőtlenebbnek, de átgondoltabbnak találja (Garrigues de Froment 1753. 37). A rendkívül termékeny Oudry-hoz képest (aki 1737 és 1750 között 150 képet állított ki a Salonokon) Chardin lassabban dolgozik, gyakran ismétli magát és jóval kevesebb művet alkot (Bartha-Kovács 2022. 9–25).

Chardin lassúságának, körülményességének számos oka van, amelyekre a későbbiekben visszatérünk, de már most szeretnénk előrebocsátani, hogy véleményünk szerint az ideális modell keresése lehet az egyik legfőbb ok. Idéztük Oudry 1752-es előadását, amelyben a festő megemlíti, hogy a gyorsan oszlásnak induló állattetemek ábrázolása nehézségek elé állította és sajátos munkamódszer kifejlesztésére készítette. Festői gyakorlatában Chardin is szembesült ezzel a problémával, s bár ő maga nem írt róla, a korabeli kritikusok és biográfusok tulajdonítottak neki erre utaló kijelentéseket. Ezek közül a legismertebb az a Diderot 1769-es *Szalonjában* olvasható idézet, amelyet tanulmányunk mottójául választottunk. A továbbiakban Chardin festményeivel kapcsolatban az alábbi kérdésre keresünk választ: vadászcsendéletein a mimézis vagy az idealizálás elvét tartja szem előtt a művész – vagy bizonyos mértékben mindkettőt?

IV. „ÚGY ÉREZTE, MÁΣ NYULAKKAL NEM TUDJA MEGVALÓΣÍTANI AZ ÁLTALA ELKÉPZELT HARMÓNIAÁT” – CHARDIN ÉΣ MODELLJE

Értekezés a festőművészetről című – a *Correspondance littéraire* [Irodalmi Levelezés] 1766. augusztusi, novemberi és decemberi lapszámaiban megjelent – írásában Diderot az alábbi szavakkal fejti ki a történeti festők és a (valamely sajátos kategóriára szakosodott) zsánerfestők közötti különbséget:

A genrefestő mindig maga előtt látja a maga jelenetét; a történeti festő vagy soha, vagy csak egy pillanatra látta a magáét. Azután az egyik tisztán és egyszerűen utánzója, másolója a közönséges természetnek; a másik úgyszólván egy ideális és költői természet teremtője. (Diderot 1915. 177.)

¹¹ Jól mutatja ezt a tendenciát, hogy az 1730 és 1780 közötti eladási katalógusokban Oudry neve mellett egyre gyakrabban tűnik fel Chardiné. Ezekben a katalógusokban Oudry 105, Chardin 77 eladott művel szerepel (Michel 2010. 243). Míg Oudry csendéletei viszonylag jó áron keltek el, addig Chardin műveiért szerényebb összegeket fizettek, mert csendéleteit főleg szakmabeliek (festők, szobrászok, rézmetszők) vásárolták meg.

A történeti festő és a zsánerfestő más jellegű modell alapján – és más módszerrel – dolgozik. Az idézetben alkalmazott szóhasználat és a hozzá kapcsolódó értékítélet – egyfelől a „közönséges természet” és a festő mint „utánzó” vagy „másoló”, másfelől az „ideális és költői természet” és a művész mint „teremtő” – azt mutatja, hogy Diderot nézetei a korabeli művészetelméleti gondolkodás általános vonulatába illeszkednek. Diderot élő és érző, illetve élettelen és érzéketlen jellegük alapján különíti el egymástól az ábrázolt témákat, és azt javasolja, hogy a „holt természet utánzóit” nevezzék zsánerfestőknek, az „éző és élő természet utánzóit” pedig történeti festőknek (Diderot 1915. 180). Ez utóbbiak szemében a kisszerű témákkal, az utcán ellesett, hétköznapi jelenetekkel foglalkozó zsánerfestők csupán szerencsétlen, „szegény másolók”, akiknek egyedüli érdeme a tökélyre fejlesztett „mechanikai másolásban” áll. De a zsánerfestők sincsenek jobb véleménnyel a történeti festészetről: „romantikus dolognak” tekintik, amelyben „nincsen se valószerűség, se igazság, melyben minden túlozva van, melynek semmi köze a természethez”, és amelyben – mind az eltúlzott jellemek és a képzeletbeli események, mind a „nagy és fenségesnek” nevezett stílus vonatkozásában – hamisság uralkodik (Diderot 1915. 179).

Művészetkritikai írásaiban, a *Salonok*ban Diderot Chardinnel kapcsolatban többször is utal a festő modelljének kérdésére. 1765-ben például azt írja, hogy a zsánerfestészetnek „az aggastyánok vagy a koravének festészetének kellene lennie; csupán tanulást és türelmet igényel, semmi lelkesedést, kevéske tehetséget, szemernyi költészetet, sok technikai tudást és igazságot, semmi más nem kell hozzá” (Diderot 1984b. 118).¹² A kritikus azt is hozzáteszi, hogy az élettelen természet festője által ábrázolt tárgyak „semmit nem változnak a művész szeme előtt, ahogyan egyik nap látta őket, másnap is ugyanúgy talál rájuk. Az élő természet nem olyan, mint a kő, amelynek legfőbb jellemzője az állandóság” (Diderot 1984b. 122). Azonban Diderot saját magával kerül ellentmondásba, amikor a teremtőhöz hasonlítja Chardint, az élettelen természet megfestőjét. Az *Értekezés* színéről szóló fejezetében Chardin képeinek valóságghű hatásán elgondolkodva megállapítja: a művész bármikor képes rá, hogy megfesse a húst – az élő húst, az élet lüktetését.¹³ Az idézet folytatásából világossá válik, hogy a hús említésekor Diderot a művészetelmélet-írók által legtöbbször tartott témára, az emberábrázolásra gondol. De felmerül a kérdés: hogyan érvényesülnek ezek az elvek az állatok, különösen a halott állatok ábrázolása során?

Chardin képein gyakran előfordulnak állatok. Bár vadászcsendéletein néha – anekdotikus elemként – élő állat (kutya, macska vagy papagáj) is felbukkan, a művész leggyakrabban mégis elejtett állatokat jelenített meg. A 18. századi művészeti írások szerzői ezt azzal magyarázzák, hogy Chardin rendkívül lassan,

¹² Az idézetben Diderot zsánerfestészetet az élettelen természet ábrázolását érti.

¹³ „És ez a Chardin, élettelen tárgyokról való utánzásait miért tartják természetnek? Mert a húst meg tudja festeni, amikor neki tetszik” (Diderot 1915. 148).

a szeme elé helyezett modell után alkotott. Radiográfiai vizsgálatok kimutatták, hogy megkezdett műveit számtalanszor átdolgozta, mindaddig, amíg a végeredmény olyan harmóniát nem eredményezett, amellyel elégedett volt (Lajer-Burcharth 2018. 87). Chardin nem készített vázlatot, hanem közvetlenül a vászonra festett, s ez a festői gyakorlat nehezen volt összeegyeztethető a mozgásban levő állatok ábrázolásával. Kivételt képez ez alól az 1724 körül festett *Szaladó kutya* című korai műve, amely a szabad ég alatti vadászjelenetet ábrázoló kompozíció.¹⁴ Chardin a későbbiekben azért is kerülte az élő állatok megfestését, mert nem akart versengeni idősebb pályatársaival, Desportes-tal és Oudry-val, akiket a 18. század első évtizedeiben elismert állatfestőkként tartottak számon.

A felvilágosodás kori műkritikusok szemében a 18. századi festők közül Chardin képei hatottak a legtermészetesebbnek, abban az értelemben, hogy véleményük szerint az ő művészete állt legközelebb a természethez. Ismét Diderot-t idézzük, aki így ír a festő 1763-as tárlaton kiállított csendéleteiről: „Ez maga a természet. A tárgyak szinte kilépnek a festményből, és olyan igaziaknak látszanak, hogy becsapják a szemünket.” (Diderot 1984a. 219.) A 18. századi műgyűjtők nagyra értékelték a tökélyre vitt mimézis eredményét, az illuzionista festészetet. Az akadémiai felfogás azonban lebecsülte azt a képet, amelynek vonzereje kizárólag mimetikus tulajdonságaiban jutott kifejezésre, különösen akkor, ha a festmény a közönséges természethez tartozó tárgyakat ábrázolt, hiszen ilyenkor – ahogy a 18. század elejének legjelentősebb francia művészeteteoretikusa, Du Bos abbé megfogalmazta 1719-ben – „[t]öbb figyelmet szentelünk a képen ábrázolt gyümölcsöknek és állatoknak, mint a tárgyaknak maguknak. A másolat jobban megragad bennünket, mint az eredeti tárgy” (Du Bos 1719/1993. 23). A csendélet esetében a néző nyilvánvalóan nem az utánzás tárgyát, hanem az utánzó tehetségét csodálja, és azzal az Arisztotelész által is leírt jelenséggel szembesül, hogy nem maga az ábrázolt dolog, hanem annak művészi megjelenítése bűvöli el.¹⁵ Voltaképpen a 18. századi kritikusok is ugyanezt az ellentmondást fogalmazzák meg Chardin képei láttán: alantas, hétköznapi témájuk *ellenére* alkotásai mégis tetszenek. A műkritikus Charles-Joseph Mathon de La Cour is ebben a szellemben ír Chardin festészetéről: „Rálelt annak művészetére, hogy a szem még akkor is szépnek lássa az ábrázolt tárgyakat, ha azok önmagukban undort keltenek” (Mathon de La Cour 1763. 37).

Chardin 1728-ban *A Rája* című képével „állatok és gyümölcsök festőjeként”, azaz a hierarchia szerinti legalacsonyabb kategóriában nyert felvételt az Aka-

¹⁴ Jean Siméon Chardin: *Szaladó kutya (Chien courant)*. 1724 körül, olaj, vászon, 192x139 cm. The Norton Simon Museum Foundation, Pasadena. Chardin a kutyát Desportes alapján festette, Oudry hatása pedig a kép hátterének jobb oldalán látható tájképrészleten érzékelhető (Rosenberg–Temperini 1999. 29–30).

¹⁵ „[V]annak dolgok, amelyeket önmagukban nem szívesen nézünk, de lehető legpontosabb képük szemlélése gyönyört vált ki belőlünk, mint például a legcsúnyább állatok vagy a holtak ábrázolásai” (Arisztotelész 1963. 11).

démiára (5. kép).¹⁶ A festmény máig a művész legismertebb képe. Konyhai csendéletet, egészen pontosan egy kibelezett ráját ábrázol, amely – Diderot szavaival – „visszatartó tárgy”: „a hal húsa, bőre, vére; magának a dolognak a látványa sem hatna másképpen” (Diderot 1984a. 220). A kritikus megkísérli szavakba önteni, miben áll a kép vonzereje, vagy – korabeli szóhasználattal – „színmágiája” (*magie des couleurs*):

Semmit sem értünk ebből a varázslatból. A festék rétegeit vastagon rakja fel, egyiket a másikra helyezi, és hatásuk átpárolog lentről fölfelé. Máskor úgy tűnik, mintha valaki párát lehelt volna a vászonra, megint máskor pedig úgy, mintha könnyű tajtékot fújt volna reá. (Diderot 1984a. 220.)

Diderot metaforái nyomán életre kel a kép, és – mintha élő organizmus volna – szinte lélegzik a vászon: Rembrandt mészárszékéhez hasonlóan Chardin kibelezett rájájának kigőzölgése és átható szaga van.



5. kép. Jean Siméon Chardin: *A Rája*.
1728, olaj, vászon, 114×146 cm. Louvre, Paris.

¹⁶ A művész akadémiai felvételével kapcsolatban érdekes adalék, hogy kortársai feljegyzése szerint az ifjú Chardin képeivel megtévesztette Oudry mesterét, Largillière-t, aki valamelyik tehetséges flamand festő alkotásainak vélte *A Ráját* és *A Tálalót* (Démoris 1991. 11).

Ezért is nevezik Chardint a 18. századi kritikusok, például Pierre Estève „francia Rembrandtnak” (Estève 1753. 8). A két festőt elsősorban elnagyolt, „szagगतott stílusú” (*style heurté*) munkamódszerük miatt hasonlítják egymáshoz (Iván-Szűr 2024. 12). A „szagगतott stílus” nem lekerekített ecsetvonásokból és lágyan egymásba olvadó színárnyalatokból áll: az ilyen stílusban festett képen minden „durva és elnagyolt” (Neufville de Brunaubois Montador 1738. 10). A kritikusok szerint a néző hiába is akarna rájönni Chardin képeinek titkára: Baillet de Saint-Julien szavaival szemé beleszédül a festő ecsetvonásába (Baillet de Saint-Julien 1755. 5). 1767-es *Szalon*jában Diderot ezt írja Chardin munkamódszeréről: „Állítólag sajátos technikával dolgozik, és a hüvelykujjával is fest, nemcsak ecsettel. Nem tudom, ez mennyire igaz. Biztosan csak annyit mondhatok, hogy nem ismertem senkit, aki munka közben látta volna őt.” (Diderot 1995a. 173.) Ez a megjegyzés valószínűleg csak legenda, hangzatos *bonmot*, mégis közelebb visz Chardin munkamódszerének megértéséhez: arra utal, hogy a színeket a festő szobrász módjára, ujjával formázta meg a vászon felületén, így hozta létre művein az élet lüktetésének látszatát.

A kritikusok az ábrázolt tárgyak anyagszerűségét hangsúlyozzák Chardin csendéletein: olyan valóságűnek tűnnek, hogy szinte kitapinthatók a vásznon. Kommentárjában Diderot is kiemeli, hogy Chardin művészete nem pusztán illúziókeltő festészet: „Ó, Chardin, te nem a fehér, a vörös vagy a fekete színt rakod fel palettádra, hanem magát a dolgok szubsztanciáját, a levegőt és a fényt tűzöd ecseted hegyére és rögzíted a vásznon” (Diderot 1984a. 220). A kritikus azt a megsejtését próbálja meg szavakba önteni, hogy Chardin átlényegíti a művészi ábrázolást, így tud elemelkedni a szemé elé táruló valóság szolgálai lemásolásától – s ugyancsak ez a fajta alkotási mód különbözteti meg művészetét kortársai, így Oudry festészetétől is (Hobson 2007. 110).

Jacques Lacombe arra hívja fel a figyelmet, hogy Chardin művei vonzzák a néző tekintetét, de csupán meghatározott távolságból nézve hatnak rá: „közelről a képen csak valamiféle pára tűnik elő, amely mintha minden tárgyat beborítana” (Lacombe 1753. 24). Diderot így fogalmazza meg 1763-ban ugyanezt a benyomást: „Menjenek közelebb hozzá: minden összezavarodik, ellaposodik és eltűnik. Távolodjanak el tőle: minden újrateremtődik és újjászületik.” (Diderot 1984a. 220.) Az idézett kritikusok látásuk elbizonytalanodására vezetik vissza a festő képei által kiváltott hatást. Chardin festésze arra csábítja a nézőt, hogy miután távolról megszemlélte a képet, lépjen közelebb hozzá – egészen addig, amíg a szemé előtt színfoltok és vonalak kuszaságává válik a festmény –, és érintse meg a szinte kitapintható festékrétegeket.

A látáson és a tapintáson alapuló festészet eltérő jellege az Oudry és Chardin vadászcsendéletei közötti különbség megértéséhez is hozzásegít bennünket. Míg Oudry művészete elsősorban vizuális élményt nyújt a nézőnek, addig Chardin festményei esetében a taktilis hatáson van a hangsúly: különösen a festő korai képein jól látszanak az ecsetvonások (Lajer-Burcharth 2018. 112).

Művészete tökéletesen beleilleszkedik abba a – 18. század során bekövetkezett – paradigmaváltásba, amelynek során megszűnik a látás egyeduralma, és a művészetelmélet-írók által addig elhanyagolt többi érzék, köztük a tapintás is szerephez jut (Szűr 2011. 207–217). Chardin festészetének taktilis jellege jól megfigyelhető nyulakat ábrázoló művein, amelyek a festő csendéletein belül külön kategóriát alkotnak.¹⁷ Ezeken a képein Chardin a vadásztrófea műfaját definiálta újra. Nemcsak abban különbözik flamand elődeitől (valamint az őket követő Desportes-tól és Oudry-tól), hogy elveti a – tájképbe helyezett, gyümölcs- és virágcsendéleteket és élő állatokat is megjelenítő – mozgalmas képszerkezetet, hanem abban is, hogy az elejtett vadat más módon, mindenfajta formai megkötöttség nélkül ábrázolja.

Chardin vadászcsendéleteinek modellje legtöbbször nyúl, ritkábban fácán vagy vadkacsa. Életrajzírói az alábbi, meghatározó élménynek tulajdonítják, hogy Chardin az elejtett vadak ábrázolásához fordult: „[k]apott egyszer ajándékba egy nyulat, amit olyan szépnek talált, hogy mepróbálta lefesteni” – írja Pierre-Jean Mariette (Mariette 1853–1854. I. 356).¹⁸ A művész közeli barátja, Charles-Nicolas Cochin részletesen beszámol róla, hogy a történeti festő Noël-Nicolas Coypel – akinél Chardin akkoriban segédként dolgozott – egyszer azt a feladatot adta fiatal kollégájának, hogy az egyik (vadászöltözetet viselő férfit ábrázoló) képén a lehető legpontosabban fesse meg a puskát: „Abban az időben Chardin szentül meg volt győződve arról, hogy a festőnek mindent a saját fejéből kell kiötlenie, és csak akkor kell a természethez fordulnia, ha nincs benne elég tehetség” (Cochin 1780/1875–1876. 7). A puska megfestése azonban nehezebbnek bizonyult, mint amire a festő számított: ekkor tudatosult benne, hogy „az igazi természetes színt és fényhatásokat rendkívül nehéz megragadni” (uo). Cochin arról is híven számot ad, hogy a festő a továbbiakban is a természet tanítását követte:

Az egyik első dolog, amit lefestett, egy nyúl volt. A nyúl mint tárgy nem tűnik túl fontosnak, de az a mód, ahogyan ábrázolni szerette volna, komoly megfontolást igényelt. Minden szempontból a legvalóságghűbben, ugyanakkor ízléssel, a szolgálai másolás legcsekélyebb látszata nélkül akarta visszaadni, mert az a kidolgozást unalmassá és érdektelenné tette volna. Nem tudta, hogyan fesse le a szórt, még soha nem próbálta. Jól ráérezett arra, hogy nem kell megszámlolnia a szőrszálakat, és nem kell minden apró

¹⁷ Tanulmányunkban nem teszünk különbséget az üregi nyúl vagy annak háziasított változata, a házi nyúl (*lapin*) és a mezei nyúl (*livre*) között.

¹⁸ A korabeli kritikusok azért nem írtak Chardin vadászcsendéleteiről, mert a művészetkritikai irodalom virágzásának időszakában, a 18. század közepén a festő más jellegű képeket: elsősorban gyümölcsöket és tárgyakat ábrázoló csendéleteket, valamint életképeket állított ki a Szalonokon. Vadászcsendéletei nagyrészt a festő korai, akadémiai felvétele előtti korszakából származnak. Bár 1759-es *Szalon*jában Diderot megemlíti Chardin elejtett vadakat ábrázoló képeit, nem pontositja, mely festményekre gondol (Diderot 1984a. 97).

részletet visszaadnia. Az járhatott a fejében: „Itt van előttem egy tárgy, amit ábrázolnom kell. Ahhoz, hogy az igazságnak megfelelően adjam vissza, el kell felejtennem mindent, amit láttam, de még azt is, hogy mások hogyan ábrázolták ezt a tárgyat.” (Cochin 1780/1875–1876. 8.)¹⁹

Chardin valóságghű módon akarta megfesteni az állat bundáját. A Cochin által neki tulajdonított belső monológ szerint ez azonban csak úgy sikerülhetett, hogy elutasította a műfaj konvencióit, az állatábrázolás hagyományát, és – ahogy az idézet folytatásában olvasható – sajátos munkamódszert és sajátos látásmódot alakított ki. Olyan távolságba helyezte magától a nyulat, ahonnan már nem látta az egyes szőrszálakat, így tudta képén egységes egészként visszaadni az állat bundáját, szőrének csillogását, a színek árnyalatait és a fényhatásokat. Az állatok szőrének (és tollának) mesteri ábrázolása – és a nyúl szőrszálainak megszámlálása, amit Cochin ironikus felhanggal említ – a holland és flamand mesterek festői gyakorlatát idézi fel, az anekdota pedig arra utal, hogy voltaképpen egy nyúl ábrázolása indította el Chardin karrierjét.

A festő általában meghatározhatatlan, zárt térbe helyezi élettelen állatokat ábrázoló, barnás tónusú képeit, amelyeken – kevés, korai kivételtől eltekintve – nincsenek anekdotikus elemek (6. kép).²⁰ A Louvre-beli, elejtett nyulat megjelenítő festménye a hagyományos trófea-modellt követi: az állat az egyik lábánál átlósan van felfüggesztve, feje kőpárkányon nyugszik, hasa alatt a vadászat kellékei láthatók. Chardin semleges, már-már absztrakt háttér előtt ábrázolta a nyulat. Az állat a néző elé tárja fehér hasát, amelyen jól látszik a piros vérfolt: arra utal, hogy a művész a frissen elejtett nyúl valóságghű megjelenítésére törekedett.²¹ A kifacsarodott pózban látható állat helyzete ingatag, a nézőnek az a benyomása, mintha a nyúl feje lecsúszna a kőpárkány széléről.

Szintén Chardin vadásztrófeáinak első időszakából származik az *Elejtett nyúl és vadászkellékek* című kompozíció, amelyen az állat teste körül (a bajuszszőrök kivételével) nem látszanak a kontúrvonalak (7. kép). Közelről szemlélve egymásba olvadó szín- és fényfoltok alkotják bundáját, amelyek csak akkor állnak össze nyullá a néző szemében, ha megfelelő távolságból tekint a képre. A nyúl

¹⁹ Mariette is megemlíti a téma jelentéktelenségét, de ő általában a festő „élettelen és kevésbé érdekes” témáiról ír, amelyeket Chardin előszeretettel ábrázolt, mielőtt életképeket kezdett el festeni (Mariette 1853–1854. I. 357).

²⁰ E kivételekhez tartozik a dekoratív *Fogolyt és nyulat leső macska, levesestállal (Un chat guettant une perdrix et un lièvre morts près d'un pot à oille)*. 1727–1728, olaj, vászon, 73,5x105 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.

²¹ Pierre Rosenberg mártírcselekményként, keresztrefeszítésként értelmezi a Louvre-beli képet (Rosenberg 1979. 130). Sarah R. Cohen viszont a korabeli materialista elméletek tükrében magyarázza Chardin festészetét, és a művész képein a halott állat testének materialitását hangsúlyozza. Véleménye szerint az elejtett állatok gyakori ábrázolása a 18. századi francia festészetben arra is rámutat, hogy a felvilágosodás századában egyre inkább érző lényeknek tekintik az állatokat (Cohen 2004. 44).



6. kép. Jean Siméon Chardin: *Elejtett nyúl puskaportartóval és vadásztáskával.* 1729, olaj, vászon, 98 × 77 cm. Louvre, Paris.



7. kép. Jean Siméon Chardin: *Elejtett nyúl és vadászkellékek.* 1728–1729, olaj, vászon, 81 × 65 cm. Louvre, Paris.

szőrének selymes puhasága ellentétben áll a kő keménységével, amelyre az állat teste rásimul.²²

1733-tól Chardin főleg életképeket festett, és nagyjából két évtizeden keresztül nem szerepelnek repertoárjában halott nyulak. Ebből az időszakból csak néhány vadászcsendélete ismeretes, ilyen például az *Elejtett nyúl vörös rézüsttel, birsalmával és gesztenyékkel* című festmény (8. kép). Egyetlen fölösleges részlet sincs a képen: a nyúl szinte a kompozíció egészét kitölti, amelyet – függőleges választóvonal gyanánt – két egyenlőtlen részre oszt. Jobbján birsalma látható, mellette a földön vércseppek, balján pedig a kompozíció monumentalitását kiemelő hatalmas rézüst.

Chardin 1750 és 1770 között tér vissza a vadászszakmány ábrázolásához, de az ekkor festett képein másképp dolgozza fel ezt a témát, mint korai (1729 és 1735 között keletkezett) művein. Kései vadászcsendéleteinek kidolgozása is megváltozik: 1750 után keletkezett alkotásain egyre nagyobb jelentőséget tulajdonít a tárgyakat körülvevő üres helyeknek, valamint szakít a „szaggatott stílussal”,

²² Ewa Lajer-Burchardt „kromatikus megközelítésmódnak” nevezi ezt a festésmódot, amely a festő látásmódját közvetíti. Kiemeli, hogy – Oudry-tól eltérően – Chardin nem mimetikusán ábrázolta a halott nyúl nyitott szemét, hanem átlátszatlan, sötét foltként festette meg (Lajer-Burchardt 2018. 112–115).



8. kép. Jean Siméon Chardin: *Elejtett nyúl vörös rézüsttel, birsalmával és gesztenyékkel.* 1735–1739, olaj, vászon, 69 × 56 cm. Nationalmuseum, Stockholm

a jól látható ecsetvonások technikájával. Nem minden kritikus nézi jó szemmel Chardin festésmódjának megváltozását: 1753-ban például Garrigues de Froment felrója neki, hogy a legapróbb részletekig kidolgozza, „elsimítja, befejezi műveit”, gyümölcsöket és állatokat ábrázoló képein pedig a tárgyak nem különülnek el kellőképpen a hasonló színű háttértől (Garrigues de Froment 1753. 36). Két festményt mutatunk be ebből az időszakából, amelyek jól szemléltetik a festő stílusának – és modelljéhez való viszonyának – átalakulását (9. és 10. kép).

Késői művein Chardin a nyulat nem egyik lábánál felfüggesztve, hanem fekvő helyzetben festi le, és az állat nem egymagában, hanem színpompás tollazatú madarak társaságában szerepel ezeken a – meleg tónusú, a barna és a narancssárga árnyalataiban megkomponált – képeken. A vércseppek ellenére a néző mégsem érzi úgy, hogy valamiféle gyászos jelenetet lát. Ennek az az oka, hogy (Oudry-tól eltérően) Chardin nem a halál merevségének állapotában ábrázolja a nyulakat, hanem gyengéden a kőpárkányra helyezi őket: úgy tűnik, mintha csak aludnának. Míg a festő 1730-as években alkotott vadászcsendéletein hangsúlyosabban van jelen az állatok erőszakos halála, két évtizeddel később keletkezett képei diszkrétebb módon utalnak erre a témára. Chardin együttérzéssel, már-



9. kép. Jean Siméon Chardin: *Egy nyúl, két elejtett fenyőrigó és néhány szalmaszál egy kőasztalon.*

1750 körül, olaj, vászon, 38,5 × 45 cm.
Musée de la Chasse et de la Nature, Paris.



10. kép. Jean Siméon Chardin: *Két elejtett nyúl, egy fácán és egy keserű narancs egy kőasztalon.*

1750 után, olaj, vászon, 49,5 × 59,5 cm.
National Gallery of Art, Washington.

már gyengédséggel ábrázolja az elejtett állatokat. Pierre Rosenberg megfogalmazása szerint a művész párizsi Vadászati és Természeti Múzeumban kiállított festménye nem annyira az elejtett vadakat ábrázoló „trófea-kép”, mint inkább „együttérző tiszteletadás a halott állatoknak” (Rosenberg–Temperini 1999. 124). A másik, jelenleg Washingtonban látható festmény elrendezése is hasonló, ám színvilága kevésbé komor. Ismét Pierre Rosenberget idézzük: „A kép több, mint egy – kizárólag a vadász dicsőségét ünneplő – pompázatos vadászfestmény, rajta keresztül [Chardin] visszafogottan és szemérmesen az áldozatok előtt akart tisztelegni” (Rosenberg 1979. 301).

E megindító képek láttán hogyan értelmezhető a Diderot 1769-es *Szalon*-jában idézett anekdota, amely az önmagával végtelenül szigorú Chardin munkamódszerét írja le? Eszerint a festő azért nem fejezett be egy elejtett vadat ábrázoló képet, mert „az apró nyulak, amelyek modellül szolgáltak számára, túl gyorsan oszlásnak indultak, és úgy érezte, más nyulakkal nem tudja megvalósítani az általa elképzelt harmóniát” (Diderot 1995b 45). Chardin életművén belül a nyúl motívuma a festő saját művészete iránti önkritikus hozzáállásának szinonimája, egyszersmind a művész modelljéhez való ambivalens viszonyát is kifejezi. Mariette kritikus hangnemben írja a festő munkamódszeréről, hogy – megalapozott akadémiai képzés hiányában – Chardinnek „az első hevenyészett vázlattól a legutolsó ecsetvonásig folyamatosan látnia kell azt a tárgyat, amit le szeretne festeni” (Mariette 1853–1854. 360). Modelljétől való már-már beteges függése miatt mondogatja a festő, hogy „rendkívül sok fáradságába kerül a munka” (uo), s – Mariette szerint – művein ezt nem is tudja palástolni (Démoris 1991. 64).

Életrajzában Cochin elnézőbb Chardin iránt: a festő rendkívüli igényességgel magyarázza Chardin lassúságát, nem pedig azzal, hogy nem részesült hagyományos akadémiai képzésben, vagy nem volt elég képzelőereje. Ő a festő műveinek valóság-hű hatását hangsúlyozza:

Sok időbe telt, mire elkészült egy-egy képpel, mert nem elégedett meg a természet közvetlen utánzásával, hanem arra törekedett, hogy a színek árnyalatait és hatását a lehető legnagyobb hűséggel örökítse meg. Ezért is festette át képeit újra meg újra, mindaddig, amíg nem érte el a színeknek azt a keveredését, amit a tárgytól való eltávolodás és a körülötte lévő többi tárgy visszatükröződése hoz létre, és végül sikerült megvalósítania azt a varázslatos összhangot, amelynek megteremtésére egyedül ő volt képes. (Cochin 1780/1875–1876. 426.)

Cochin szerint a természet legnagyobb hűséggel történő visszaadása csak hosszadalmas és gyötrelmes munka árán valósítható meg, és a tökéletesség keresése sarkallta arra a festőt, hogy képeit állandóan átdolgozza. Chardin a tudatában létező, elképzelt modell után dolgozott, és kínkeservesen, ecsetvonásról ecsetvonásra haladva érte el az áhított harmóniát. Diderot is jól érzékelte azt a nehéz-

séget, amit az új kompozíciók kiötlése okozott a festőnek, ezért is írja 1769-es *Szalon*-jában: „Chardin előszeretettel másolja önmagát, ami arra enged következtetni, hogy művei megalkotásáért nagy árat kell fizetnie” (Diderot 1995b. 44).

V. ÖSSZEGZÉS

Bár Chardin nem esztétizálja olyan mértékben modelljét, mint flamand elődei, vagy a francia mesterek közül Desportes és Oudry tették színpompás vadászcsendéleteiken, képei sohasem sértik a jó ízlést: a festő nem azt ábrázolja, ahogy az elejtett állat teste oszlásnak indul. Képei láttán a nézőnek az az érzése, hogy a művész által lefestett valóság – paradox módon – intenzívebb, mint az élet valósága. Ennek a benyomásnak az okait próbáltuk meg tanulmányunkban feltárni. Kiemeltük a festmények mesterei kidolgozását, Chardin sajátos ecsetkezelését, szinte kitapintható ecsetvonását, amely a legbőbeszédűbb kritikusokat is zavarba ejtette. Ez a hatás ugyanakkor a festészet affektív dimenziójának is a következménye, annak, amit a 18. században úgy fejeznek ki, hogy a festő „érzéssel” fest. Erre utal az az anekdota, amelyet Diderot az 1769-es *Szalon*-ban ír le. Eszerint egy bőbeszédű és tehetségtelen festő, aki szeretne volna megtudni Chardin művészetének titkát, egyszer ezt kérdezte a mestertől: „*A festő ugye színekkel fest?*” A kérdésre Chardin valószínűleg tagadólag válaszolt, amire a szószátyár festő visszakérdezett: „Akkor hát mivel?” A mester talányos válasza így szólt: *Hát mivel? Érzéssel... (avec le sentiment).*” (Diderot 1995b. 45–46.)²³ Chardin vadászcsendéletei nem azért bővülnek el a nézőt, mert a festő bizonyos mértékben idealizálja modelljét, hanem a nehezen körülírható fogalom, az *érzés (sentiment)* közvetítése révén érintik meg.

A vizsgálódásokból leszűrhető másik következtetés az, hogy Chardin történeti festőként közelíti meg a csendélet műfaját. Ez a fajta ábrázolásmód egyesíti magában a mimézist és idealizálást: a művész azt festi le a legnagyobb pontossággal, amit maga előtt lát, de kompozícióján gondosan megválogatja és művészi elrendezi az élettelen tárgyakat. A 18. századi művészetelmélet-írók szerint a műfaji hierarchia elvének egyik alappillére az invenció képessége volt. Csendéletein Chardin is az invencióhoz folyamodik, ami hagyományosan az emelkedett, cselekményes témákat feldolgozó történeti festészet előjoga: a kis műfajok festőjeként valós modell alapján másolja a látható természetet, amelyet azonban – a történeti festőkhöz hasonlóan – egyfajta, a képzeletében létező ideális modell alapján tökéletesít. Chardin művészete számos ponton a gyakran erősen normatív szabályok átgondolására készítette a korabeli elméletírókat és

²³ Kiemelések az eredetiben. Ezek a szavak Charles-Nicolas Cochinnek, a párizsi Festészeti és Szobrászati Akadémia titkárának 1780-ban, a roueni Akadémia titkárához írt leveléből származnak.

kritikusokat. Diderot is Chardin festészete nyomán dolgozta ki esztétikai felhasználásának alapelveit; a festő művei láttán szembesült azzal a paradoxonnal, hogy a csendéletek – alantas témájuk ellenére – bámulatba ejtik.

IRODALOM

- Arisztotelész 1963. *Poétika*. Ford. Sarkady János. Budapest, Magyar Helikon.
- Baillet de Saint-Julien, Louis-Guillaume 1755. *Caractères des peintres françois actuellement vivans*. Amsterdam–Paris, Quillau et Jombert.
- Bartha-Kovács Katalin 2022. La répétition dans l'art: la peinture de Chardin à la lumière de la critique d'art du XVIII^e siècle. In Adrián Bene (szerk.) *Acta Romanica Quinqueecclesiensis VII* (Phénoménologie, esthétique, historiographie). Pécs, Publication du Département d'Études Françaises et Francophones. 9–25.
- Blanc, Jan 2020. *Stilleven : peindre les choses au XVII^e siècle*. Paris, Éditions 1.1.
- Cochin, Charles-Nicolas 1780/1875–1876. *Essai sur la vie de Chardin*. Kiad. Charles de Robillard de Beurepaire. Rouen, Boisset.
- Cohen, Sarah R. 2004. Chardin's Fur. Painting, Materialism, and the Question of Animal Soul. *Eighteenth-Century Studies*. 38. 39–61. <https://doi.org/10.1353/ecs.2004.0054>
- Démoris, René 1991. *Chardin, la chair et l'objet*. Paris, Adam Biro.
- Démoris, René 2009. Oudry et les cruautés du Rococo. *Revue des Sciences Humaines*. 296. 143–177.
- Démoris, René 2012. Oudry: la violence sans histoire. In Jacques Berchtold – René Démoris – Christophe Martin (szerk.) *Violences du rococo*. Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux. 117–142.
- Diderot, Denis 1915. Értekezés a festőművészetről. In Diderot *válogatott filozófiai művei II*. Ford. Alexander Bernát. Budapest, Franklin Társulat. 135–191.
- Diderot, Denis 1984a. *Salons de 1759, 1761, 1763*. Kiad. Jacques Chouillet. Paris, Hermann.
- Diderot, Denis 1984b. *Salon de 1765*. Kiad. Else Marie Bukdahl – Annette Lorenceau. Paris, Hermann.
- Diderot, Denis 1995a. *Salon de 1767*. In *Salons III. Ruines et paysages*. Kiad. Else Marie Bukdahl – Michel Delon – Annette Lorenceau. Paris, Hermann.
- Diderot, Denis 1995b. *Salon de 1769*. In *Salons IV. Héros et martyrs*. Kiad. Else Marie Bukdahl – Michel Delon – Didier Kahn – Annette Lorenceau. Paris, Hermann. 15–117.
- Du Bos, Jean-Baptiste 1719/1993. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Kiad. Dominique Désirat. Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts.
- Estève, Pierre 1753. *Lettre à un ami sur l'exposition des tableaux faite dans le grand salon du Louvre le 25 août 1753*. H. n.
- Félibien, André 1667/1996. Préface aux *Conférences*. In *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*. Kiad. Alain Mérot. Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts. 45–59.
- Freund, Amy 2016. Good Dog! Jean-Baptiste Oudry and the Politics of Animal Painting. In Heather Mac Donald (szerk.) *French Art of the Eighteenth Century. The Michael L. Rosenberg Lecture Series at the Dallas Museum of Art*. New Haven, Yale University Press. 67–79.
- Garrigues de Froment, Antoine-Joseph 1753. *Sentimens d'un amateur sur l'exposition des tableaux du Louvre, & la critique qui en a été faite*. H. n.
- Girard, Catherine 2012. Massacres rococo. Les bois bizarres peints par Jean-Baptiste Oudry pour Louis XV entre 1741 et 1752. *Histoire de l'Art*. 70. 63–71. <https://doi.org/10.3406/hista.2012.3399>

- Guédron, Martial 2003. *De chair et de marbre. Imiter et exprimer le nu en France (1745–1815)*. Paris, Honoré Champion.
- Guédron, Martial 2009. Physiologie du bon goût. La hiérarchie des sens dans le discours sur l'art en France au XVIII^e siècle. In Ralph Dekoninck – Agnès Guiderdoni – Nathalie Kremer (szerk.) *Aux limites de l'imitation. L'ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XVI^e-XVIII^e siècles)*. Amsterdam / New York, Rodopi. 39–49. https://doi.org/10.1163/9789042027527_004
- Hobson, Marian 2007. *L'art et son objet. Diderot, la théorie de l'illusion et les arts en France au XVIII^e siècle*. Fr. ford. Camille Fort. Paris, Champion.
- Iván-Szűr Zsófia 2024. A hagyományos műértelmezés határai. Rembrandt és Chardin recepciója a 17. és 18. századi Franciaországban. *Artcadia*. Új folyam 3/1. 5–16. <https://doi.org/10.57021/artcadia.6074>
- La Font de Saint-Yenne, Étienne 1747/2001. *Réflexions sur quelques causes de l'État présent de la peinture en France, avec un examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre*. In *Œuvre critique*. Kiad. Étienne Jollet. Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts. 43–94.
- La Font de Saint-Yenne, Étienne 1753/2001. *Sentiments sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure, écrits à un particulier en province*. In *Œuvre critique*. Kiad. Étienne Jollet. Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts. 275–333.
- Lacombe, Jacques 1753. *Le Salon*. H. n.
- Lacombe, Jacques 1761. *Le Spectacle des beaux-arts ou considérations touchant leur nature, leurs objets, leurs effets et leurs règles principales*. Paris, chez Vincent.
- Lajer-Burcharth, Ewa 2018. *The Painter's Touch. Boucher, Chardin, Fragonard*. Princeton, Princeton University Press.
- Laugier, Marc-Antoine 1753. *Jugement d'un amateur sur l'exposition des tableaux. Lettre à M. le Marquis de V*** (Vence)*. H. n.
- Magyar Filozófiai Szemle* 2014. 58/2 (Poiészisz/mimészisz).
- Mariette, Pierre-Jean 1853–1854. *Abecedario et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*. Kiad. Charles-Philippe de Chennevières – Anatole de Montaiglon. Paris, Dumoulin.
- Mathon de La Cour, Charles-Joseph 1763. *Lettres à Madame*** sur les peintures, les sculptures et les gravures exposées dans le salon du Louvre en 1763*. Paris, Desprez et Duchesne.
- Michel, Patrick 2010. *Peinture et Plaisir. Les goûts picturaux des collectionneurs parisiens au XVIII^e siècle*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- Neufville de Brunaubois Montador, Jean-Florent-Joseph de 1738. *Description raisonnée des tableaux exposés au Louvre. Lettre à Madame la Marquise de S.P.R.* H. n.
- Oudry, Jean-Baptiste 1749/2016. *Réflexions sur la manière d'étudier la couleur en comparant les objets les uns avec les autres*. La Rochelle, Rumeur des Âges. 9–34.
- Oudry, Jean-Baptiste 1752/2016. *Discours sur la pratique de la peinture et ses procédés principaux. Ébaucher, peindre à fond et retoucher*. La Rochelle, Rumeur des Âges. 39–69.
- Palmeri, Frank 2016. A Profusion of Dead Animals. Autocritique in Seventeenth-Century Flemish Gamepieces. *Journal for Early Modern Cultural Studies*. 16. 50–70. <https://doi.org/10.1353/jem.2016.0006>
- Perrin-Khelissa, Anne 2014. Observer la connaissance de la peinture. Jean-Baptiste Oudry, son enseignement académique et le Salon. In Isabelle Pichet (szerk.) *Le Salon de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Archéologie d'une institution*. Paris, Hermann. 195–217. <https://doi.org/10.3917/herm.piche.2014.01.0195>
- Piles, Roger de 1708/1989. *Cours de peinture par principes*. Paris, Gallimard.
- Radnóti Sándor 2022. *A táj keletkezéstörténetei. „Ők, akik néztek Hannibál hadát”*. Budapest, Atlantisz.
- Rosenberg, Pierre 1979. *Chardin 1699–1779*. Paris, Réunion des Musées Nationaux.
- Rosenberg, Pierre – Temperini, Renaud 1999. *Chardin*. Paris, Flammarion.

- Sterling, Charles 1985. *La Nature morte de l'Antiquité au XX^e siècle*. Paris, Macula.
- Szűr Zsófia 2011. Diderot egyedülálló képleírási módszerei: az érzékletes *Salon*-kritikák. In Bene Krisztián – Oszetszky Éva (szerk.) *Újlatin nyelvek és kultúrák*. Pécs, MTA Pécsi Területi Bizottság Romanisztikai Munkacsoport – PTE Francia Tanszék. 207–217.
- Watelet, Claude-Henri – Lévesque, Pierre-Charles (szerk.) 1788–1791. *Encyclopédie méthodique. Beaux-arts*. Paris, Panckoucke.

ILLUSZTRÁCIÓK

1. kép:

Alexandre-François Desportes: *Önarckép vadászöltözetben (Portrait de l'artiste en chasseur)*. 1699, olaj, vászon, 197x163 cm. Louvre, Paris.
 Forrás: wikimedia commons. https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Fran%C3%A7ois_Desportes-Self_portrait.jpg

2. kép:

Alexandre-François Desportes: *Csendélet gyümölcsökkel és elejtett vaddal (Nature morte aux fruits et au gibier)*. 1706, olaj, vászon, 104x97 cm. Musée des Beaux-Arts André Malraux, Le Havre.
 Forrás: wikimedia commons. <https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Desportes-Gibier-Le-Havre.jpg>

3. kép:

Jean-Baptiste Oudry: *Nyúl és báránycomb (Lièvre et gigot d'agneau)*. 1742, olaj, vászon, 98,2×73,5 cm. The Cleveland Museum of Art, Cleveland.
 Forrás: wikimedia commons. https://fr.wikipedia.org/wiki/Un_li%C3%A8vre_et_un_gigot_d%27agneau

4. kép:

Jean-Baptiste Oudry: *Fehér kacska (Canard blanc)*. 1753, olaj, vászon, 97x64 cm, Cholmondeley Castle, Houghton Hall (Norfolk)
 Forrás: wikimedia commons. https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Cholmondeley_Oudry_White_Duck.jpg

5. kép:

Jean Siméon Chardin: *A Rája (La Raie)*. 1728, olaj, vászon, 114×146 cm. Louvre, Paris.
 Forrás: wikimedia commons. [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Ray_\(Chardin\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Ray_(Chardin))

6. kép:

Jean Siméon Chardin: *Elejtett nyúl puskaportartóval és vadásztáskával (Lièvre mort avec poire à poudre et gibecière)*, 1729, olaj, vászon, 98x77 cm. Louvre, Paris.
 Forrás: wikimedia commons. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Chardin,_lepre_morta_con_polvere_da_sparo_e_borsa,_1730_ca._\(cropped\).JPG](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Chardin,_lepre_morta_con_polvere_da_sparo_e_borsa,_1730_ca._(cropped).JPG)

7. kép:

Jean Siméon Chardin: *Elejtett nyúl és vadász kellékek (Lapin mort et attirail de chasse)*. 1728–1729, olaj, vászon, 81x65 cm. Louvre, Paris.
 Forrás: wikimedia commons. https://en.wikipedia.org/wiki/File:Jean-Baptiste_Siméon_Chardin_-_Lapin_mort_et_attirail_de_chasse.jpg

8. kép:

Jean Siméon Chardin: *Elejtett nyúl vörös rézüsttel, birsalmával és gesztenyékkel (Lapin mort avec chaudron de cuivre rouge, coing et de châtaignes)*. 1735–1739, olaj, vászon, 69x56 cm. Nationalmuseum, Stockholm

Forrás: <https://www.wikiart.org/en/jean-baptiste-simcon-chardin/rabbit-and-copper-pot>
public domain

9. kép:

Jean Siméon Chardin: *Egy nyúl, két elejtett fenyőrigó és néhány szalmaszál egy kőasztalon (Un lapin, deux grèves mortes et quelques brins de paille sur une table de pierre)*. 1750 körül, olaj, vászon, 38,5x45 cm. Musée de la Chasse et de la Nature, Paris.

Forrás: wikimedia commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chardin_Hase_und_Drosseln_um1750.jpg

10. kép:

Jean Siméon Chardin: *Két elejtett nyúl, egy fácán és egy keserű narancs egy kőasztalon (Deux lapins, un faisan morts et une bigarade sur une table de pierre)*. 1750 után, olaj, vászon, 49,5x59,5 cm. National Gallery of Art, Washington.

Forrás: wikimedia commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Sim%C3%A9on_Chardin_-_Still-Life_with_Pheasant_-_WGA04771.jpg