

Az eszményi szépség nyomában Sir Joshua Reynolds művészetelméletéről*

DOI: <https://doi.org/10.70510/mfsz.21364>

A mimetikus eljárás felfüggeszti valóságtapasztalatunkat, hogy teljesebb módon állítsa vissza azt, amire egyedül a műalkotás képes, ez a *mimészsész paradoxona*.

(Bacsó 2016. 32.)

Sir Joshua Reynolds (1723–1792) nem pusztán a 18. századi klasszicizmus, különösen a portréfestészet gigásza, hanem a klasszicista művészetelmélet egyik megalapozója is. Reynoldsot 1768-ban a francia mintára létrehozott Royal Academy of Arts első elnökének nevezik ki, mely minőségében összesen tizenöt előadást tart az Akadémia hallgatóságának 1769 és 1790 között, kezdetben évente, majd két évente, december havának elején.¹ Az *Előadások (Discourses)* keletkezési körülményeinek köszönhetően igen erős didaktikus-pedagógiai, illetve gyakorlati profillal, sőt reprezentatív-politikai tétikkel bír (vö. Wark 1988. xvi–xvii), noha Reynolds célja nem pusztán a festészet *mesterségbeli* szabályainak előírása, hanem olyan *művészeti* „alapelvek” (*principles*) vagy „általános szempontok lefektetése, amelyek alkalmasak a biztos alapokon álló ízlés kifermüléséhez” (Reynolds 1797/1988. VI. 93),² továbbá az eszményi szépség megragadásához is ezek hivatottak elvezetni a leendő festőket. Ebben az értelemben az *Előadások* valóban általános „művészetelméletként” (X. 175) – noha nem *esztétikaként*³ –

* Jelen tanulmány létrejöttét az Innovációs és Technológiai Minisztérium NKFIH 134719 számú, *Esztétikai kommunikáció Európában (1700–1900)* című OTKA kutatási témapályázatának támogatása tette lehetővé. Köszönettel tartozom a kutatócsoport tagjainak, valamint Szécsényi Endrének a tanulmány kéziratához fűzött megjegyzéseikért, továbbá a *Magyar Filozófiai Szemle* által felkért névtelen bírálóknak kritikai meglátásaikért és javaslataikért.

¹ Az első hét előadás összegyűjtött szövegét Reynolds 1778 májusában publikálja, írásos munkásságának összkiadása 1797-ben jelenik meg.

² A tanulmányban az *Előadásokra* történő hivatkozások mind erre a kiadásra vonatkoznak, az előadás számát és az oldalszámot inntől a fő szövegben, zárójelben adom meg.

³ A 18. században, legalábbis a brit felvilágosodásban, az esztétika (vagy amit ma annak nevezhetünk) elsősorban nem szépség- vagy művészetelméletként, hanem az *érzékenység anatómijaként*, filozófiai antropológiaként jön létre, amely kiterjed az esztétikai észleletekért felelős mentális és fizikai képességek azonosítására, optimális működésük törvényszerűségeinek felfedezésére, továbbá – mediko-fiziológiai, episztémikus, morális, spirituális és szocio-

kívánnak fellépni, túlmutatva a festészeti traktátusok reneszánsztól megnyíló tradícióján, ami persze nagyon is összhangban van Reynoldsnak azzal a későbbiekben még tárgyalandó törekvésével, hogy a festészetet, *szabad* művészetként, elszakítsa a *mechanikus* művészetektől (VII. 117).

Huszoney év választja el az első és a tizenötödik előadást, így talán nem meglepő, hogy nincs konszenzus a Reynolds-kutatásban, hogy vajon az eltelt idő eredményezett-e változást Reynolds művészetelméleti gondolkodásában.⁴ Én úgy látom, az első és utolsó előadás között eltelt évtizedek ellenére művészetelméletének alapelvei nem változtak. Mi több, már tíz évvel a legelső előadást megelőzően, szinte kész formájukban találkozunk velük a Samuel Johnson felkérésére írt három *Idler*-esszében (Reynolds 1759/1798a; 1759/1798b; 1759/1798c). Ez nem csupán azt jelenti, hogy a Reynolds-féle művészetelmélet rekonstrukciójának ki kell terjednie e korai esszékre is, hanem azt is, hogy annak eredetvidékét – forrásait és vitapartnereit – az 1750-es években kell keresnünk. Ne feledjük, a brit felvilágosodás esztétikájának talán legizgalmasabb, legdinamikusabb, elméletileg legrobosztusabb évtizedéről van szó: Reynolds *Idler*-esszéi egyazon évben jönnek ki, mint az általa erősen opponált Edward Young *Gondolatok az eredeti alkotásról* (*Conjectures on Original Composition*) című munkája, Adam Smith *Az erkölcsi érzelmek elmélete*, vagy Edmund Burke *Filozófiai vizsgálódásának* második kiadása, és csupán két évvel később, mint David Hume esszéi, illetve a nagy ellenlábás William Hogarth által jegyzett *A szépség analízise* (*The Analysis of Beauty*). És természetesen ezt az évtizedet is uralja Samuel Johnson, Reynolds jó barátja és klubtársa, a korszak kritikusfejedelem, aki az első hét *Előadás* 1778-as kiadásában a királynak szóló ajánlást is jegyzi, és akinek „imprimatúrája nélkül nem lenne bátorságom a nyilvánosság elé lépni” (Reynolds levele Boswellnek 1777. december 17. [Reynolds 2000. 73]).⁵

Szemben azonban Hume-mal, Johnsonnal vagy Burke-vel, Reynolds a brit felvilágosodás azon szerzői közé tartozik, akikről sokat vélünk tudni, annak ellenére, hogy nem sokan olvassuk behatóbban. Mind tudjuk, például, hogy Reynolds az „eszményi szépség” (*ideal beauty*) nevében védelmébe veszi a nagy stí-

politikai funkciók hozzárendelésével – az ember individuális, szociális, sőt providenciális életében való szerepük megállapítására és előmozdítására (Csuka 2019). Reynoldsnál, noha nem hiányzik teljesen ez az antropológiai dimenzió – például az „elme belső szerkezetére” (VII. 132) vagy a képzelőerő működésére tett utalások révén –, elsősorban nem az érzékenység, hanem a festészet anatómiájával van dolgunk.

⁴ A vitához lásd például Barrell 1986. 69–72. Reynolds művészetelméletének helyéről a klasszicizmus és a romantika között lásd Wark 1988. xxx–xxxii. Reynolds hírhedt elméleti inkonzisztenciáiról lásd Goldstein 1968; Leypoldt 1999.

⁵ Johnson szerepvállalásáról már az *Előadások* születésének idején is sok pletyka keringett, voltak, akik kifejezetten neki (kevesebben, akik Reynolds egy másik barátjának, Burke-nek) tulajdonították azokat. A valóságban azonban Johnson kontribúciója kimerült a stiláris javításokban, amint ezt a fennmaradt kéziratok kellően bizonyítják (lásd Hilles 1967. 134–141).

lus (*grand* vagy *great style*) szikár fenségét, szemben a „modern ízlés” (barokk, rokokó) buja ornamentikájával; a művészeti idealizálást, szemben az individualizáló és naturalizáló tendenciákkal; a nagy mesterek utánzásának követelményét, szemben a magányos művész eredetiségének és zsenialitásának (proto-)romantikus kultuszával. Hasonló a helyzet magával az eszményi szépség fogalmával is. A klasszicizmus alapvető törekvése az eszmény megragadásában áll, mint Hugh Honour írja Goethe kapcsán, azazhogy a művész célja, a partikuláris tárgyak komparatív tanulmányozása után,

a képzelet szökellésével összefoglalni minden egyedit egyetlen látomásba vagy intuitív szintézisbe, és így, absztrakcióból absztrakcióba emelkedve, a tipikusat vagy egyetemest oszthatatlan harmóniájában és tisztaságában jeleníteni meg *sub specie aeternitatis* [az örökkévalóság szemszögéből] (Honour 1991. 95).⁶

Más szóval az „eszményt” a 18. századi klasszicizmusban a véletlenszerű és esetleges egyediségek kusza, noha sokszor elbájoló felszíne mögötti örök érvényű igazságok, törvények képezik, vagy egy szóval a nagybetűs Természet, annak kognitív, erkölcsi és spirituális vetületeivel egyetemben. A „természet puszta másolója sohasem lesz képes nagyságot létrehozni; sem fölemelni és kitágítani a néző eszméit, sem pedig fölhevíteni annak szívét” – írja Reynolds az 1770-es esztendőben tartott harmadik akadémiái előadásában (III. 41).

Mindezek alapján könnyű a klasszicista művészetelméleteket „idealistának” bélyegezni, mely idealizmus jelentése azonban sokszor tisztázatlan marad. Maga Reynolds sem tudta kikerülni ezt: az eszményi szépséget a 20. századi recepció korai szakaszától jellemzően valamifajta platonizáló esztétika konceptuális szimptomájának látták, a platonizáló reneszánsz művészetelméletek kései örökösének, bár mások sokkal inkább Arisztotelész módszerét vagy temperamentumát látták felsejleni Reynolds művészetelmélete mögött.⁷ Noha a Plátón–Arisztotelész tengelyen való elhelyezhetőség kérdése korán foglyul ejtette a recepciót, Reynolds maga, a brit felvilágosodás szinte egészéhez hasonlóan, a poszt-locke-iánus episztemológia keretein belül kívánt maradni. Azaz legjobb esetben is csupán a „platóni metafizika naturalizálásáról” beszélhetünk (Costelloe 2013. 84), akármit jelentsen is az, de talán leginkább akkor értjük helyesen a reynoldsi művészetelméletet megalapozó eszményi szépséget, ha szem előtt tartjuk, hogy „Reynolds klasszicizmusának valódi filozófiai rokona nem Plátón, hanem John Locke” (Trowbridge 1939. 1).

⁶ Az 1798-as Goethe, melyre Honour itt utal, minden bizonnyal a *Propyläen* című folyóirat bevezetője (magyarul lásd Goethe 1798/1981).

⁷ A korai 20. századi recepció erre irányuló vitájához lásd Hipple 1953. 232–234. Hogy mit is kellene a 18. századi klasszicista művészetelmélet kontextusában platonizmus vagy arisztotelianizmus alatt értenünk, persze korántsem világos (előbbihez lásd Szécsényi 2021, utóbbihoz Ruttkey 2002).

Mit jelent, mivé válik az eszményi szépség fogalma a 18. század empirikus pszichológiájában, és milyen implikációkkal bír ez a festői gyakorlatra és a festők képzésére a Royal Academy-n? Továbbá hogyan viszonyul Reynolds művészetelmélete és az alapjául szolgáló eszményi szépség-fogalom a brit felvilágosodás empirikus pszichológiából építkező új esztétikáihoz, pontosabban az 1750-es évektől mindinkább esztétizáló szépségfogalomhoz?

Az alábbiakban ezekre a kérdésekre próbálok meg válaszolni Reynolds *Előadásainak* és esszéinek értelmezésével. Az első részben az eszményi szépséghez vezető útnak tekintett akadémiai képzés reynoldsi modelljével foglalkozom (I), majd rátérek magára Reynolds eszményi szépség-fogalmára (II). Reynolds koncepciójának rekonstrukciója után rámutatok az eszményi szépség intellektuális és morális fogalma és az érzékenység 18. századi diskurzusának új, esztétizáló szépségfogalma közötti feszültségekre (III). Amellett érvelek majd, hogy Reynoldsra hatással voltak a korabeli új esztétikák, ekképpen pedig intellektuális és morális szépségfogalmának problematikusságát is világosan látta, azonban a mögötte megbúvó művészetkoncepció miatt kitarzott mellette (IV).

I. INVENCIÓ, GÉNIUSZ, TRADÍCIÓ, IMITÁCIÓ

Reynolds élesen szembefordul a Platón *Iónjára* visszafuttatható gondolattal, miszerint a nagy művészet, a zseni művészete inspiráció, elragadtatás vagy isteni ajándék eredményeként jönne létre (III. 44; VI. 94), azazhogy az ideális szépségért égi magasságokba kellene emelkednünk, túl az empirikus realitáson, ahelyett, hogy a természet vagy más festők műveinek fáradságos imitációjával bajlódnánk. Mint írja: „Ezen nagy eszményi tökély és szépség után nem a menyekben kell kutatnunk, hanem a földön. Itt vannak köröttünk, minden oldalról körülvesznek minket.” (III. 44.) Reynolds azonban éppilyen kritikus a született zseni mítoszával, amely a század második felében, Edward Young *Gondolatok az eredeti alkotásról* (1759) című munkája nyomán egyre inkább megerősödni látszott, és amely a zseni minden szabályon túlszárnyaló erejét szembefordította a szolgáinak kikiáltott imitációval. Előadásai során az Akadémia elnöke többször visszatér az ihletett zseni mítoszára, hogy hatástalanítsa a benne rejlő „anarchisztikus robbanóanyagot” (Radnóti 2010. 405).

A festő, Reynolds szerint, nem hagyatkozhat sem az isteni sugallatra, sem a természetes tehetségére: a művészi invenció ugyanis elképzelhetetlen a tapasztalás hosszú és fáradságos munkája útján szerzett alpanyagok nélkül. Mi több, Reynolds – a semmiből teremtő, született géniusz „elragadtatott”, intuitív invencióját profanizálva – tisztán a poszt-locke-iánus empirikus pszichológia ter-

minusaiban írja le az invenciót,⁸ összhangban egyúttal az invenció ciceroniánus retorikai hagyományával, illetve annak kora modern festészetelméleti adaptációival:⁹ „Az invenció szigorú értelemben alig több, mint azon képek újfajta kombinációja, amelyeket korábban gyűjtöttük és raktározunk el az emlékezetben. A semmiből nem jöhet létre semmi sem: az, ki nem halmozott föl alapanyagokat, nem lesz képes építeni sem.” (II. 27.) Reynolds organikus metaforájában „az elme terméketlen föld csupán [...], hacsak nem termékenyítik meg és dúsítják fel folytonosan idegen anyagokkal” (VI. 99).

Invenció-fogalmának empirikus pszichológiai háttere szépen összesimul azzal, hogy Reynolds a festészet „tudós és szabad hivatásáról” (VI. 93) egyértelműen *társadalmi gyakorlatként* gondolkodik. Szemben Young magányos, proto-romantikus festőjével, Reynolds akadémiai festője egy hagyomány- és gyakorlatközösség részévé válik; ennek imitációja teszi lehetővé számára a kiválóság, a zsenialitás ostromlását. A festői invenció, ahogy a géniusz is, Reynolds művészetelméletében alapvetően *kommunikatív*.¹⁰

Az invenció a zseni egyik megkülönböztető jegye, ám a tapasztalat azt mutatja, hogy az invenció mások invencióinak ismeretéből fogan, ugyanúgy, ahogy mások gondolatainak olvasásán keresztül tanulunk meg gondolkodni. (VI. 98.)

A magam részéről szentül hiszem, hogy egyedül az imitáció révén jöhet létre változatosság, de éppígy az invenció eredetiségét is csak ennek köszönhetjük. Sőt még tovább megyek: még a zseni is, vagy legalábbis amit így szoktak hívni, az imitáció szülötte. (VI. 96.)

A festőnek előírt reynoldsi képzés a tapasztalaton, a mesterségbeli készségek elsajátításán és az imitáción keresztül vezet, mégpedig három lépésben (II. 25–27; III. 41). Kezdetben, mintegy a festészet „nyelvtanaként” (II. 26) kellő ügyességre, pontos rajzolásra és színkezelésre, a kompozíció alapszabályainak ismeretére kell szert tennie, mégpedig az „előtte álló tárgyak pusztá másolása” révén (III. 41).

⁸ Reynolds invenció-fogalma mögött a képzelőerő locke-iánus fogalma bújik meg, akár csak olyan elődeinél, mint Addison vagy Burke (vö. Addison 1712/2007. 1187 [No. 411]; Burke 1759/2008. 19). Mint Reynolds írja: „a képzelőerő pusztán önmagából képtelen bármit is létrehozni, és csak azoknak az ideáknak az újrendezésére és kombinációjára képes, amelyekkel az érzékek látták el.” (VII. 132.)

⁹ A festői invenció reynoldsi koncepciójának retorikai gyökereihez lásd Bevilacqua 1970. 67, 70.

¹⁰ Reynolds 1774-es, *Three Ladies Adorning a Term of Hymen* című képének szentelt rövid tanulmányában E. H. Gombrich a festő „szintetizáló” gyakorlatában éri tetten ezt az elvet, amikor kimutatja, hogy Reynolds miként ötvöz ikonográfiai tradíciókat, azaz hogy számára az invenció az adaptációban, pontosabban az adaptáció színrevitelében áll (Gombrich 1942).

Másodszor a régi mesterek – elsősorban a nagy stílust képviselő olasz iskolák mestereinek – fegyelmezett és alázatos tanulmányozása, illetve másolása következik, mindama kiválóságok összegyűjtése és felhalmozása, amelyek a művészeti tradíció gazdag tárházában szétszórtan fellelhetők (II. 26). Az invenciót lehetővé tevő emlékkép-felhalmozás és -kombináció fontos része nem pusztán a gondos megfigyelés, de éppígy a tárgyak kiválasztásának, feldolgozásának és főként összehasonlításának a képessége: „A tökéletes stílusra (*greatest style*) törekvő festő első stúdiума legyen tehát e hosszú, fáradságos összehasonlítás. Ekként helyes ideára tesz szert a szép formákról, és a természetet önnönmaga által javítja ki, tökéletlen állapotát a tökéletesebbel.” (III. 44.)

A művészeti tradíció azért bír hihetetlen jelentőséggel Reynolds akadémiai képzésében és művészetelméletében – legyen szó az invenció, az eszményi szépség, a művészet igazsága vagy a stílushierarchiák problémájáról –, mert a nagy mesterek már elvégezték a szelekció, megfigyelés, összehasonlítás és absztrakció fáradalmas munkáját előttünk, ők már keresztülverekedték magukat a partikulárison, és kipárolták számunkra a természet általános vagy centrális formáit (VI. 101). Reynolds ezért sem javasolja festőhallgatóinak, hogy csupán egyetlen mester vagy iskola követőitül szegődjenek, ahogy azt sem, hogy egyetlen modellt másoljanak (I. 20–21), mert így nem lesznek képesek felismerni az abban rejlő hibákat, sem versengeni vele vagy felülmúlni azt (VI. 103–104).

A festő képzése, érvel Reynolds, teljes joggal nevezhető intellektuális képzésnek: a kiválóság eléréséhez elsősorban „nem a kéz, hanem az elme munkálkodására” (VII. 117) van szükség, a nagy stílus éppen itt válik el az ornamentálistól:

A valódi festő törekvése ennél átfogóbb: ahelyett, hogy embertársait imitációinak aprólékos csinosságával (*neatness*) mulattatná, arra vállalkozik, hogy ideái nagysága révén fejlessze (*improve*) őket; ahelyett, hogy nézője külső érzékeinek megtévesztésével dicsőretért ácsingózna, dicsőségre tör, mégpedig a képzelőerő megragadása révén. (III. 42.)

A festő dolga a *leírás*, állítja Reynolds, így tanulmányoznia kell a költészetet „poétikus szellemért és ideakészletének (*stock of ideas*) gazdagításáért”, a filozófiát az emberi test és elme mélyebb ismeretéért. Valamint ha az elmélyültebb stúdiumok valamiért elérhetetlenek számára, legalább igyekezzék tudós társaságokban forogódnival, hogy „elméjükben észrevétlenül kialakuljon a racionális és szisztematikus ízlés” (VII. 117–118). Reynolds tapasztalatból beszél: nehéz felmérni a *Club* Reynolds művészetelméletére tett jelentőségét, azazhogy 1763-tól péntekenként a londoni Turk’s Head Tavernben találkozott olyan „tanult és szellemes férfiakkal”, mint Johnson, Boswell, Burke vagy Goldsmith (Damrosch 2019).

Reynolds tehát „az elme folyamatos pallérozását” követeli meg a művészeti tradíció tanulmányozójától (VI. 101), amíg birtokába nem jut az abban kibontakozó kiválóságoknak:

...amíg birtokába nem jut az abban kibontakozó kiválóságoknak (III.44).

Utolsó előadásában nem véletlenül hívja föl Reynolds hallgatói figyelmét, hogy a nagy stílusban fogant festészet „teljes egészében mesterséges” (XV. 277), azaz a művészeti hagyomány mély konvenciójának eredménye, amely ekként csiszolt ízlést igényel, noha bizonyos mértékben az emberi elme konstitúciójára is támaszkodik. A művészeti tradícióban való elmélyüléstől, inti továbbá festőtanoncait Reynolds, ne várjunk pontos technikai útmutatót, és nem keverendő a szolgálai másolás követelményével sem. Ami kiolvasandó a nagy mesterek képeiből, ami utánzandó, az inkább „eszméik”, „általános elveik” és „gondolkodásmódjuk” (II. 30): „Ne lábuk nyomait kövessük, hanem az ösvényt, amelyen jártak!” (Uo.)¹¹ Ez az ösvény ugyanis, biztatja Reynolds hallgatóságát, az eszményi szépséghez vezet.

Talán nem felesleges itt egy rövid kitérőt tennünk Reynoldsnak a művészeti hagyományhoz és autoritáshoz való viszonyához. Radnóti Sándor rámutat a régiek utánzásának reynoldsi követelménye mögött megbúvó „*konverzációs modellre*”, a szociális kommunikáció jellegzetesen felvilágosodás kori tradíciójára, mely az igazolhatatlan előítéletek és látszatigazságok ellenszereként, sőt a jó ízlés megalapozásaként a beszélgetést és a vitát javallja: „Az ízlés tehát objektív és ugyanakkor képezhető, s az [alkotói] képességnek is elemi föltétele. Az idő tesztje és a közös vélemény a döntő az egyedi ízlésekkel szemben.” (Radnóti 2010. 404.) Radnóti szerint azonban a reynoldsi művészetelméletben érdekes feszültség lappang: Reynolds a jó ízlést ellehetetlenítő, esetleges előítéletek elhárítása érdekében javasolja hallgatóinak a régiek utánzását, amivel azonban az „autoritás rehabilitációját” hajtja végre (uo). Ez, érvel Radnóti, „az esztétikai *konzervativizmus* első képviselőjévé” avatja Reynoldsot (Radnóti 2010. 406).

Noha e feszültség helyenként érezhető az *Előadásokban*, Reynolds mindenképpen minimalizálni kívánja azt, és – amint a VI. előadásból vett következő idézet is mutatja – végső soron nem az autoritásnak való vak engedelmesség,¹²

¹¹ A klasszicizmus bevett megkülönböztetéséről van szó másolás (*copying*) és utánzás (*imitation*) között. Honour például Anton Raphael Mengstől idézi a következő helyet, ami akár Reynolds *Előadásában* is helyet kaphatott volna: „De aki eredményesen tanulmányozza és megfigyeli a nagy emberek teljesítményeit, azzal az őszinte óhajattal, hogy utánozza őket, az kifejleszti magában a képességet, hogy rájuk emlékeztető műveket alkosson, mivel munkájuk indítékait veszi fontolóra [...] és ilyképpen utánzó lesz, de nem másoló.” (Honour 1991. 98–99.)

¹² „Azoknak, akik művészetünk magasabb fokára jutván, immár stabilabb és szilárdabb talajon kívánnak állani, s alapelveiknek az autoritásnál erősebb alapot találni, akármilyen tiszteletreméltó és tekintélyt parancsoló legyen is utóbbi, bizton állíthatjuk, hogy létezik egy magasabb ítélőszék, amelynek még a nagy mestereknek is alá kell vetniük magukat, és amely előtt a művészet valamennyi kiválósága megítéltetik. Aki arra tör, hogy kitolja művészetünk határait, ki kell tárgítania látóköreit is, túl mindama előírásokon, amelyeket a könyvekben találunk vagy elődeink gyakorlatából leparolhatunk, hogy eljusson azon előírásokhoz, amelyek

hanem egyértelműen a felvilágosodás konverzációs, kritikára, sőt versengésre alapozott modellje kerekedik felül:

Őnök már tartanak ott a képzésükben, hogy joguk van a saját fejükkel gondolkodni és feltételezni, hogy senki sem tévedhetetlen. Tanulmányozzák hát a mestereket gyanakvással, hiszen a nagy emberek időnként nem mentesek nagy fogyatkozásoktól sem. Legjobb belátásuk szerint kritizálják, vessék össze és rangsorolják a nagy mesterek műveit, aszerint, hogy mennyire közelítik meg vagy maradnak el a tökéletesség önnön elméjükben kialakított mércéjétől, amelyet azonban, ezt sose feledjük, épp' e nagy mesterek tanulmányozásával voltak képesek kialakítani, és amely pontatlanná válik, mihelyst elfordulnak tanulmányozásuktól. A nagy mesterek kiválósága az, ami rányitotta szemeket hibáikra is. (VI. 112.)

Radnóti ítéletével szemben fel lehetne hozni másfelől, hogy az autoritás Reynolds rehabilitációja – legalábbis az *Előadások* bizonyos helyei ezt sugallják – semmivel sem konzervatívabb, mint például az autoritás Hume-i rehabilitációja *A jó ízlésről* című híres esszéjében. Utóbbiban az a tény, hogy bizonyos műalkotások kiállták az idő próbáját – azaz kivívták a „jó kritikusok” mint ideális befogadók történeti kontextusváltásokon átívelő elismerését –, annak bizonyítékeként szolgál, hogy e művek birtokában vannak „bizonyos formáknak vagy tulajdonságoknak”, amelyek az „elme belső felépítésének eredeti szerkezete alapján” (*from the original structure of the internal fabric [of the mind]*) „véltetőleg tetszést aratnak, [míg] mások pedig nem” (Hume 1757/1992. 229). Azaz az ízlés természetes és egyetemes mércéjét Hume nem az egyéni introspekción, hanem a kritikai gyakorlaton – „az ízlés társias játszmaín” (Radnóti 2010. 379) – keresztül látja rekonstruálhatónak, de ez csakis azért lehetséges, mert feltételezi az emberi elmeműködés uniformitását (vö. Townsend 2001. 194).

Hume-hoz hasonlóan Reynolds is feltételezi, hogy bizonyos formák/mínőségek és észleletek között természetes, kauzális reláció áll fenn, és éppígy „elménk belső szerkezetének (*internal fabric*), akárcsak testünk külső alakjának, szinte teljes uniformitását” (VII. 132). Az alábbi helyen pedig kifejezetten Hume iménti érveléséhez hasonló gondolatmenetet találunk, ahol is Reynolds a művészeti tradícióból véli kiolvashatónak a művészet szabályait, és ekképpen az ízlés egyetemes mércéjét:

Aki tehát ismeri azon műveket, melyek elnyerték különböző korok és különböző országok tetszését, és aki véleményét ez alapján alakította ki, az több alpanyaggal és eszközzel bír, hogy eldöntse, mely művek mutatnak hasonlóságot az emberi elmével

forrása az elme, szellemi természetünk működése, és amelyekhez mindannak, mi tetszést kíván aratni, aránylania és igazodnia kell.” (VIII. 145.)

(*what is analogous to the mind of man*), mint az, aki csak a saját korát vagy országát ismeri. Ami gyönyörködtetett a múltban és gyönyörködtet a jelenben is, az nagy valószínűséggel a jövőben is fog: innen vezethetjük le a művészet szabályait, ezen a mozdíthatatlan alaplapon kell állniuk. (VII. 133.)

Kétségtől a művészeti hagyomány autoritásának elismerésével és esztétikai konzervativizmussal állunk szemben, de Reynolds ebben aligha képez kivételt, amint azt a Hume-mal való rövid összevetés is mutatja. A művészeti hagyomány autoritásának reynoldsi igazolása összhangban marad mind a brit felvilágosodás konverzációs modelljével, mind az elme naturalista anatómiájával. De vissza a festők képzéséhez!

A harmadik lépés látszólag a festőtanonc felszabadulását hozza el a korábbi tekintélyek uralma alól. Egészen eddig a művészeti tradíció minél szélesebb feltérképezése, a kiválóságok összegyűjtése és felhalmozása volt a cél, innentől azonban, a saját ítélőereje kormányzatára bízva, inkább az ítélőerő finom distinkcióin van a hangsúly. A művészet kiválóságait immáron „nem más művészeti teljesítményekkel veti össze, hanem magát a Művészetet méri a Természet mércéjével” (II. 27). Eddigre ugyanis kellően pallérozott a festői tekintet, tudja, mire kell irányulnia: „meg vagyok róla győződve, hogy művészetünk szépsége és nagysága teljes egészében abból fakad, hogy képesek vagyunk felülkerekedni az egyedi formákon, a helyi szokásokon, a partikularitásokon és mindenfajta részleten” (III. 44).

A festői fejlődés ezen pontján megváltozik a szabályok státusa is. Reynolds, olyan kortársaihoz hasonlóan, mint Hume, tagadja, hogy a zsenialitásnak vagy a hozzá szorosan kapcsolódó ízlésnek¹³ képesek volnánk megadni „precíz, változatlan szabályait” (III. 44). Ennek ellenére Reynolds számos helyen védelmébe veszi a szabályokat (*rules, principles*), és akárcsak barátja, Burke,¹⁴ élesen bírálja az ízlés/zsenialitás és az értelem szembefordítását, ami Younggal kezdődően

¹³ A zseni és az ízlés közötti különbség, írja Reynolds, „mindössze abban áll, hogy a zsenihez hozzáadódik még a kivitelezés gyakorlata vagy képessége (*power*). Vagy úgy is fogalmazhatnánk, hogy az ízlést, amikor ez a képesség hozzásegődik, immár zseninek nevezhetjük” (VII. 120).

¹⁴ Burke szerint az ízlésképzésben az emberi kogníció három területe érintett: az érzékek, a képzelőerő és az értelem. Ám amíg az érzékek és a képzelőerő (illetve a működésük nyomán fellépő szenvedélyek) valóban közvetlen, pre-diszkurzív, zsigeri-szomatikus bázisát képezik az esztétikai tapasztalatainknak, az ízlésképzés nem jöhet létre az értelem (és a tárgyra vonatkozó tudás) nélkül. Mint egy értelmezője írja, „míg Burke-nél az ízlés kauzális feltétele az érzés (*sentiment*), a normatív feltétel a tudás” (Perinetti 2012. 296). Azaz Burke egyszerre dolgoz ki egy szenzualista, fiziológiai esztétikát (vö. Ryan 2001), amikor a szép vagy a fenséges esztétikai tapasztalatáról van szó, és helyezi vissza jogaiba az értelmet, amikor a műalkotásokra irányuló kritikai ízlésképzésről: „Ami a képzeletet és a szenvedélyeket illeti, szerintem igaz, hogy az észnek ezekben nemigen van beleszólása; ám ahol az elrendezés, az illendőség, vagy az összhang is szerepet játszik, egyszóval ahol a legjobb ízlés különbözik a legrosszabbtól, meggyőződésem, hogy ott csakis az értelem működik, és semmi más.” (Burke 1759/2008. 30–31.)

egyre inkább kiélesedni látszik. Első előadásában, jó pedagógiai érzéssel, például erős kritikával illeti azokat, akik a szabályokat (és bármiféle elvet) korlátokként vagy béklyókként korholják: a szabályok

pusztán azoknak jelentenek béklyót, kik maguk nem bírnak géniusszal, ahogy a páncélzat is, míg díszé és védelme az erősnek, terhére van a gyenge és idomtalan testnek, amelyet megbénít, noha támogatni volt hivatott. [...] ha a tanítvány maga is mesterré vált, ha géniusza fejlődésének legfelsőbb fokára juttatott, a szabályoktól ekkor talán búcsút vehet. Az állványzat azonban maradjon csak a helyén, míg fel nem húzzuk az épületet (I. 17).

Másutt pedig azt olvassuk, hogy a kritika művészeti gyakorlattal párhuzamos fejlődésének köszönhetően „szabályok révén is leírhatóvá vált a forma szépsége, a szenvedélyek kifejezése, a kompozíció művészete, de még az emelkedettség általános hatása is (*general air of grandeur*)” (VI. 97).

Félreértjük azonban Reynolds törekvését, ha a fenti idézetek alapján azt előírásokként követendő egzakt szabályok iskolás előállításában látjuk. Az *Előadások* valódi célja a szabályok *értelmének*, a műalkotás esztétikai erejét az emberi elméműködés felől magyarázó *elveknek* a feltárása (VIII. 162). Reynolds, noha harciasan szónokol a szabályok fontossága mellett, ugyanúgy kritikus az önkényes szabályok gondolatlan általánosításával, mint barátja, Johnson:¹⁵

A kritika feladata elvek (*principles*) lefektetése, mégpedig hogy a vélekedést tudássá nemesítse, és megkülönböztesse a gyönyörködtetés azon eszközeit, amelyek ismert okokon és racionális levezetésen alapszanak azon megnevezhetetlen és kifejezhetetlen csinoságoktól (*elegancies*), amelyek teljességgel a fantáziát célozzák, érezvén a belőlük eredő örömet, ám nem tudván az okát, és melyeket ez okból joggal nevezhetünk a lélek megigézőinek (*enchantresses of the soul*). A kritikának meg kell hódítania a tudomány számára az irodalom azon tartományait, ahol eddig a tudatlanság anarchiája, a fantázia szeszélye és az előírások zsarnoksága uralkodott. (Johnson 1751/1969. 122.)

Johnsonhoz hasonlóan Reynolds sem „az előírások zsarnokságának” apológiájára, hanem a művészet általános elveinek lefektetésére törekszik *Előadásaiban*.¹⁶ Ebben a johnsoni értelemben olvasandók tehát Reynolds szabályokról/elvekről írott sorai, noha az előadásszövegekből nem mindig világos, hogy Reynolds ép-

¹⁵ A johnsoni irodalomkritika pragmatikus, a szabályok kiterjeszhetőségét megkérdőjelező karakteréhez lásd Damrosch 1976. 6–37.

¹⁶ „Reynolds, akárcsak Samuel Johnson, arra törekszik, hogy a szabályokat az emberi elme, a művészeti médiumok és a külső anyagi realitás közötti komplex kapcsolatok termékeiként elemezze, valamint hogy eszerint megkülönböztesse a valódi elveket a pseudo előírásoktól” (Goldstein 1968. 214).

pen általános elveket vagy szűkebb értelemben vett szabályokat ért a *principle* vagy a *rule* kifejezések alatt.

Ilyen ambivalenciához vezet például, amikor a festő fejlődésének harmadik szintjéről írva Reynolds kijelenti, hogy a festő itt tesz szert „korlátlan uralomra a szabályok fölött” (II. 27). Reynolds még itt is egyértelműen elhatárolódik Young autarkikus génuszától. Erős állításról van szó, de számomra kétséges, hogy valóban Kant törvényadó génusza előzményének tekinthető-e, amint azt Paul Guyer állítja (Guyer 2012. 217). Mint Reynolds írja: „[a]mit ma zsenialitásnak nevezünk, nem ott kezdődik, ahol a szabályok általában véve (*rules, abstractedly taken*) véget érnek, hanem ahol a közkézen forgó és elcsépelet szabályoknak (*vulgar and trite rules*) már nincs keresnivalójuk” (VI. 97).¹⁷ Noha a génusz szabályai sokszor nehezen hozhatók a fogalmi általánosság szintjére, Reynolds ennek *lehetőségét* nem zárja ki, és hangsúlyozza, hogy „a festő lelki szemei előtt látja és érzi e szabályokat, és követi őket munkája során” (VI. 98).

A festő fejlődésének harmadik pontján a festészet szempontjából releváns fakultások bővülése is bekövetkezik: korábbi stúdiumai nem csupán kezét, de memóriáját és ítéletét is felkészítették, most pedig eljött az idő, „hogy félelem nélkül kipróbálja képzeletének erejét” (II. 27) is. Ez az a pont, ahol Reynolds elengedi a festő kezét, mert bízik abban, hogy a korábbi stúdiumok során megismert tradíció úgysem ereszti azt egykönnyen: „Az elme, kellő fegyelmezettségre szert tévén, a leghevesebb rajongásba vetheti magát, és a legvadabb szélsőségek határain egyensúlyozhat.” (Uo.)

A festői képzés és tapasztalatgyűjtés végső célja annak megtanítása, „mi is formátlan (*deformed*) a természetben, vagy, más szóval, mi is partikuláris vagy szokatlan” (III. 44). Vagy amint kicsivel később Reynolds maga összegzi: „Eképpen az ismételt tapasztalatoknak és a természetben található tárgyak figyelmes összevetésének köszönhető, hogy a művész szert tesz a centrális formára (*central form*), ha kifejezhetem így magam, amelytől valamennyi eltérés formátlanság” (III. 45). Legfőbb ideje, hogy mi is rátérjünk a centrális forma, illetve az eszményi szépség reynoldsi fogalmának rekonstrukciójára!

II. AZ ESZMÉNYI SZÉPSÉG MINT CENTRÁLIS FORMA

Reynolds a poétikai, retorikai és festészeti tradíció teljességét véli maga mögött tudni, amikor a természet pusztá másolásának és az imitációnak a szembeállítására rájátssza a „partikuláris természet” és az „általános természet”, illetve

¹⁷ VIII. előadásában Reynolds számos példát hoz olyan szabályokra, amelyekre rácafolta a festészet történeti alakulása, és amelyek hatóköre így nem nyúlik túl a szabálykönyvek előírásain (VIII, 155. skk.). Azaz itt is arra látunk példákat, hogy „[v]annak bizonyos szabályok, amelyek abszolút autoritása, akárcsak dajkáinké, megszűnik, amint kilépünk a gyermekkorból” (VIII, 154).

a partikuláris szépségének / csinoságának (*Elegant*) és az általános természet eszményi szépségének (sokszor fenségességének) dichotómiáját, sőt az emberi elmeképességek, illetve a művészeti stílusok és témák hierarchiáját: „valamennyi művészet az eszményi szépség révén tesz szert tökéletességre, amely fölötte áll mindannak, amit az egyedi természetben (*individual nature*) találni” (III. 42). De hogyan is kellene értenünk ezt, mit is jelent pontosan Reynolds sokszor idézett eszményi szépsége? Hadd idézzem hosszabban az 1770-es esztendő III. előadásának egyik reprezentatív szöveghelyét:

A figyelmes vizsgálódás számára valamennyi tárgy, amelyet a természet tár elénk, valamilyen hibát vagy elégtelenséget mutat. Még a legszebb formákban is van valami gyöngeség, kicsinység vagy tökéletlenség. Ám nem minden szem képes észlelni e hibákat, csakis az olyan, amely nagy gyakorlatra tett szert e formák szemlélésében és összehasonlításában, és amely jártassá vált abban, hogy megfigyelje mindazt, ami az egyazon fajtához tartozó dolgokban közös, szert tévén ezáltal annak képességére, hogy észrevegye, aminek a partikuláris tárgyak egyenként híján vannak. A nagy stílusra törekvő festő első stúdiума legyen tehát e hosszú, fáradságos összehasonlítás. Ekként helyes ideára tesz szert a szép formákról, és a természetet önnönmaga által javítja ki, tökéletlen állapotát a tökéletesebbel. Miután szeme képessé vált arra, hogy a dolgok véletlenszerű hiányosságait, túlbujánzásait vagy formátlanságait elkülönítse azok általános alakjaitól (*general figures*), absztrakt ideát alkot a dolgok formájáról, amely az összes létező eredetinel tökéletesebb. Paradoxonnak tűnhet, de a természet után alkot, noha rajzolt alakjai nem hasonlítanak egyetlen valódi tárgyra sem. A természet e tökéletes állapotáról alkotott idea, melyet a Művész az Eszményi Szépségnek nevez, az a vezérlő princípium, amely ott lebeg a zseni alkotásai előtt. (III. 44–45.)

Első ránézésre úgy tűnhet, a klasszikus (és klasszicista) *elekcio-elvvel* állunk szemben. Eszerint a mimetikus eljárás célja, hogy válogatás révén korrigálja a valóságot, hogy a művészeti reprezentációban feljavítsa vagy megszépítse a természetet. A hérekleai Zeuxisz híres példája óta ez tekinthető a mimézis egyik fő paradigmájának,¹⁸ ezzel találkozunk például a klasszicizmus másik atyjánál, Winckelmann-nál is.¹⁹ Az eszményi szépség eszerint tehát akkor áll elő, ha a

¹⁸ Az egyik klasszikus szöveghely Cicero *A feltalálásról [De inventione]* című munkájának azon része, amely Zeuxisznak a dél-itáliai Krotónba tett látogatásáról számol be. Zeuxisz közölte a krotóniakkal, hogy Heléné alakjában kívánja „a női test tökéletes szépségét is néma képmásba foglalni” Iuno-szentélyük gazdagítására. Zeuxisz ezután öt hajadont választ modellül, mert „még Zeuxisz sem gondolta, hogy egy testben mindent megtalálhat, amit a női bűbáj ábrázolásához keres, mivelhogy a természet egyetlen teremtményt sem formált minden tekintetben tökéletesre. Mintha a többieknek már nem maradna, mit adjon, ha egyvalakire pazarolja mindenét, az egyiknek ezt, a másiknak azt az előnyt nyújtja, de mindig hozzátesz valamilyen fogyatkozást is.” (Cicero 2012. II. I. 138–139.)

¹⁹ Winckelmann például így írja le az elekcio-elvre alapuló mimetikus eljárást 1764-es *Geschichte der Kunst des Alterthums* című munkájában: „A legszebb részek e kiválogatása és egy

természet legszebb részleteit összeválogatva alkotunk egy minden partikuláris létezőnél szebb, tökéletes egészet. Mint a fenti idézet is mutatja azonban, az *Előadások*ban egy másfajta mimézisfogalom rajzolódik ki Reynolds művészetelméletében: az eszményi szépség fogalma nem a legszebb részek egyszerű kompilációja nyomán jön létre, amely ráadásul nem is volna kívánatos a reynoldsi művészetfogalom fényében. De haladjunk sorjában!

Az eszményi szépség Reynoldsnál egy adott osztályba tartozó tárgyak „általános alakja” (*general figure*) vagy „centrális formája” (*central form*), azaz a partikuláris tárgyak megfigyelésének és összehasonlításának sorozata nyomán az elmében absztrakció eredményeként létrejövő idea:

A szépség, amelynek nyomába szegődünk, általános és intellektuális. Idea, mely csakis az elmében létezik; szem soha nem látta, kéz nem juttatta kifejezésre. Idea, mely a művész keblében lakozik, aki szüntelenül azon fáradozik, hogy valamiképpen átadja, ám akinek végül anélkül kell meghalnia, hogy át tudná adni teljesen. (IX. 171.)

A művész, lássa bár maga előtt az eszményi szépség ideáját, a vásznon a partikulárisal, a konkrétal és a materiális ellenállásával birkózik (vö. Goldstein 1968. 223). És noha ezt az absztrakt ideát Reynolds valóban „az összes létező eredetnél tökéletesebbnek” tartja (III. 44), a „hiányosságok”, „túlburjánzások” vagy „formátlanságok” korrekciója itt nem a rútság, hanem a véletlenszerű, a partikuláris, az egyedi kigyomlálását jelenti. Az „általános természet”, az „általános alak” vagy a „centrális forma” fogalmi Reynoldsnál egyértelműen azonos referenciájúak, mint az eszményi szépség. Legpontosabb definíciója szerint a centrális forma nem más, mint „az egyazon osztályba tartozó különféle egyedi formák absztraktuma” (III. 47).

Reynolds először az 1759 novemberében publikált harmadik, 82. számot viselő *Idler*-esszéjében vezeti elő az eszményi szépség és a centrális forma fogalmait, ahol is egy természetfilozófiai analógia segítségével explikálja azokat:

Noha a fűszálak vagy egy fa levelei között nincs két egymással teljes mértékben egyező, van egy általános forma, ami változatlan: a természettudós, mielőtt mintául választ valamit, sok hasonlót megvizsgál [...]. Azt választja ki végül, akárcsak a festő, ami a legszebb, azaz ami a természet legáltalánosabb formája.

alakban való harmonikus összekapcsolásuk hozta létre az ideális szépséget, amely tehát nem metafizikai fogalom, mert az ideál nincs jelen sajátlagosan az emberi alak minden részében, hanem csakis az alak egészében. Darabonként a művészet által létrehozott nagy szépségek megtalálhatók a természetben is, de ha az egészről van szó, a természetnek engednie kell a művészet javára.” (Idézi Radnóti 2010. 286.)

Valamennyi állat- és növényfaj rendelkezik egy rögzített vagy meghatározott formával, ami felé a Természet állandóan törekedni látszik, akárha különböző vonalak tartanának egy közép felé; vagy hasonlíthatnánk akár ingákhoz, amelyek eltérő irányokba lengenek ki egyetlen középpont fölött. (Reynolds 1759/1798c. 237.)

Nem egyszerűen statisztikai átlagról van szó,²⁰ hanem *imaginatív konstrukcióról*, hiszen, mint láttuk, Reynolds poszt-locke-iánus episztemológiájában a képzelőerő felelős az ideák kombinációjáért és módosításáért (IX. 170). Reynolds korábban ismertetett retorikai gyökerű invenció-koncepciója (mint az emlékezetben elraktározott ideák imaginatív újrakombinálása) szintén összhangban van az eszményi szépség ezen locke-iánus olvasatával (vö. Bevilacqua 1970. 71).²¹ A Farnese-Herkules, a Belvederei Apollón vagy a Borghese-gladiátor „egyike sem egy egyén, hanem egy osztály (*class*) reprezentációja” (III. 47), amiből az is következik, hogy a szépség tökéletes ideájához akkor jutunk, ha egy náluknál is általánosabb osztályt vagy kategóriát választunk, azaz az emberi alak tökéletességét általában. Ennek ábrázolása ötvözni fogja „a Gladiátor aktivitását, az Apollón finomságát, és a Herkules izmainak erejét” (uo), azaz a képzelőerőnek a három partikulárisabb kategóriából kell előállítania egy közös, centrális formát. A zsenit éppen az jellemzi, hogy képzelőereje képes erre (vö. Hipple 1953. 240).

Reynolds eszményi szépsége, a „Természet tökéletes állapota” (III. 44–45) tehát nem a legszebb részek összemontírozása, de nem is valami zavaros neoplatonizmus értelmében vett forma. Ha mindenképpen klasszikus filozófiai forrásokat keresünk, ami persze a Reynoldshoz hasonló szerzőknél mindig kétséges eredményekkel kecsegtet, akkor már inkább Arisztotelész felé kellene fordulnunk, legalábbis erre utalnak Reynolds olyan kijelentései, mint hogy az eszményi szépség/centrális forma „a természet valódi habitusa” (III. 47), „ami felé a Természet állandóan törekedni látszik” (Reynolds 1759/1798c. 237). Ennyiben az eszményi szépség nyomába szegődő nagy stílus, idézem ismét Honourt, „korántsem tagadja meg a természetet, hanem maga válik a naturalizmus legmagasabb és »legigazibb« formájává: ugyanis a természet igazi *szándékait* tárja fel” (Honour 1991. 98, kiemelés tőlem – Cs. B.).

A korszak jól ismert gondolata ez, ott van az előzménye a klasszicista kritika olyan alapszerzőinél, mint Pope, akinek a módszerre vagy szabályszerűségekre redukált természete²² hasonlít Reynolds „általános természetéhez”, amely „a

²⁰ Hipple szerint a centrális forma az 1759-es harmadik *Idler*-esszében még „dogmatikus definíció”, „egy fajhoz vagy fajtához tartozó dolgok különböző formáinak pusztá mediánja vagy közepe”, mely korai statisztikai koncepció „első elméletét” Reynolds „sohasem veti el teljesen”, noha az *Előadásokban* sokat puhul (Hipple 1953. 238–240).

²¹ Egy más irányú olvasathoz, amely a reynoldsi képzelőerőt intuitív, számos kognitív funkciót egységesítő működésként értelmezi, lásd Goldstein 1968. 233–235.

²² „Unerring NATURE, still divinely bright, / One clear, unchanged, and universal light, / Life, force, and beauty, must to all impart, / At once the source, and end, and test of art. [...] Those Rules are old discovered, not devised, / Are Nature still, but Nature methodized; /

természet sokféleségének egy absztrakt ideára való redukálása” (III. 47). De éppígy említhetnénk a Reynolds művészetelméletében ugyan meg nem említett, de annak formálódásában (és végleges testet öltésében) feltehetően a legjelentősebb szerepet játszó barátot, Samuel Johnsont is, aki nem véletlenül nevezi Shakespeare-t „a természet költőjének”: „más költők írásaiban az egyes szereplők gyakran individuumok. Shakespeare-nél általában az emberi nem (*species*).” (Johnson 1765/1968. 62.) Johnson híres szavaival: „Semmi sem arathat tetszést sokaknál és sokáig, csakis az általános természet igaz reprezentációja (*just representations of general nature*)” (Johnson 1765/1968. 61).²³

Ám hasonlóan Pope-hoz vagy Johnsonhoz, Reynoldsnak sem kell kilépnie a brit felvilágosodás poszt-locke-iánus episztemológiájából. Erre Reynolds centrális formaként felfogott eszményi szépségének közvetlen előzménye, Adam Smith *Az erkölcsi érzelmek elmélete* világít rá, amely 1759 tavaszán jön ki, nem sokkal korábban tehát, mint a novemberi 82. *Idler*-esszé. Smith *A szokásnak és a divatnak a szépről és a formátlanról kialakított fogalmainkra gyakorolt hatásáról* című fejezetének (Smith 1790/1984. V. I), az esztétikai értékítéleteket a megszokás által rögzített észlelési habitusokra és ideatársításokra alapozó gondolatmenete első ránézésre idegennek tűnhet Reynolds művészetelméleti törekvésének irányától, noha, mint láttuk, Reynolds éppúgy elutasította, hogy a művészeti hagyomány megcsontosodott előírásaiból *minden esetben* valamiféle természetes okokra következtessünk. Gondolatmenetének azon pontján, amikor a megszokás esztétikai ítéleteinkre gyakorolt hatásáról ír, Smith egyetértőleg ismerteti Claude Buffier jezsuita atya (1661–1737)²⁴ idevágó nézeteit a természeti tárgyak szépségéről, noha ő, Buffier-vel szemben, nem gondolja, hogy esztétikai ítéleteinket *kizárólag és minden esetben* a megszokás határozná meg. A „tudós jezsuita” azonban Smith szerint összességében meggyőzően érvel amellet, hogy „valamennyi tárgy szépsége abból a formából vagy színből fakad, amely az adott fajtánál a leggyakoribb”, azaz a rút (értsd: szokatlan) formák „szélsőségei” között elhelyezkedő „egyfajta középből” (Smith 1790/1984. V. I. 8. 198).

Ez az a forma, amelyre a Természet az adott fajtánál minden esetben törekedni látszik, amelytől azonban, nagyon ritkán találva el pontosan a célt, számos különböző módokon eltér, noha amelyhez valamennyi eltérés erős hasonlóságot mutat. Ami-

Nature, like liberty, is but restrained, / By the same laws which first herself ordained.” (Pope 1709/1993. 20–21.)

²³ Amint egy értelmezője írja Johnsonról: „Irodalomkritikai munkásságának teljes egésze azon nyugszik, hogy azonosítja az általánost a tartós érdekeinkkel, a morális igazsággal és az esztétikai értékkel” (Sachs 1967. 81).

²⁴ Claude Buffier *Traité des premières vérités* című 1724-es munkájáról van szó (I. rész, 13. fejezet). Buffier „common sense” filozófiája korántsem idegen a brit felvilágosodás empirizmusától, nagy hatással volt például a skót *common sense* iskolára (lásd Marcil-Lacoste 1982).

kor egyetlen minta (*pattern*) alapján számos rajzmásolat készül, akkor, hiába véti el mindegyik az eredetit bizonyos részleteiben, a végén a másolatok jobban hasonlítanak majd a mintára, mint egymásra: a minta általános karaktere mindegyikükön átüt [...]. Éppígy, az élőlények valamennyi fajtájánál az lesz a legszebb, amelyik a leg-erősebben mutatja a fajta általános szerkezetének jegyeit, s a legtöbb mindenben osztozik fajtájának többi tagjával. [...] Ekképpen a dolgok valamennyi fajtája esetében a leginkább megszokott forma tekinthető a legszebbnek is. (Smith 1790/1984. V. I. 8. 198–199.)

Ezt az elvet szemléltetendő, Smith az egyes kultúrák eltérő testeszményeinek mesterségességét hozza példának, szakítva azzal a törekvéssel, hogy az eurocentrikus szépségideált természetes (pszichológiai vagy fiziológiai) okokkal dúcolják alá. Az európai ember gyakran megdöbben a test átalakításának-formálásának a „vadembereknél” látott „barbár szokásain”, és elfelejti a saját testeszményeinek és testalakítási szokásainak legalább ilyen mértékű mesterségességét, sőt barbaritását, amilyen például a női test természetes alakját eltorzító és egészségére is veszélyes fűző viselése (Smith 1790/1984. V. I. 8. 199). Reynolds maga is hasonlóan jár el a rizsporos parókat viselő európai és a cseroki őslakos képzeletbeli szembesítésével: „aki kettejük közül először veti meg a másikat hazája szokásának követéséért, akiből először bukik ki a nevetés, nos tehát kettejük közül az a vadember” (VII. 137).

Ez az elv áll továbbá annak háttérében is, írja ugyanitt Smith, hogy a megfelelő esztétikai ítélet előfeltételezi az adott területen való jártasságot és tapasztalatot: egy kutya fajta esetében a tenyésztő, egy virág esetében a kertész ítélete ezért pontosabb, és – tehetnénk hozzá immár Reynolds felé fordulva – éppen ezért szükséges a dolgok természetét, „általános karakterét”, eredeti mintáját, azaz centrális formáját megragadni törekvő festő számára a művészeti hagyományban való tudós elmélyülés.

Reynolds eszményi szépsége tehát – hasonlóan Buffier és Smith koncepciójához – a természet *legáltalánosabb formájaként*, azaz a természet „ingamozgása” során *leggyakrabban előálló* formaként, egy dolog *tipikus* reprezentációjaként lepleződik le. Reynolds minden jel szerint kitarított szépség és megszokás Smithnél is látott intim kapcsolata mellett, és valóban ezt, nem pedig bármiféle platóni formát vagy arisztotelészi cél-okot, tekintette az eszményi szépség sarokkövének. 1782-ben az aberdeeni professzor, James Beattie elküldi Reynoldsnak kéziratban a képzeletéről írott munkáját (*Of Imagination*), amelyben egyetértőleg idézi Reynolds 82. *Idler*-esszéjét, mint ami alátámasztja saját, a szépséget az alkalmasságban/célszerűségben (*convenience*) látó elméletét:

Nem magyarázható-e tehát az állatok bizonyos formáinak és alakjainak helyeslése és elutasítása az elvvel, miszerint a hosszú megszokás által megtanultuk, hogy közülük egyesek kellemes, mások pedig kellemetlen körülményekhez kapcsolódnak? Ha egy

állat természete ismeretlen lenne előttünk, ha sejtésünk sem lenne vele kapcsolatban, akkor valószínűleg alakjának szépségét illetően sem tudnánk semmit megállapítani. (Beattie 1783. 120.)

Válaszlevelében Reynolds kitart „régí alapelve” mellett, miszerint „a forma szépsége teljességgel a szokásnak és a megszokásnak tulajdonítható”, azaz hogy mely formát tapasztaljuk leggyakrabban előállni a természet ingamozgása során. Az alkalmasság vagy célszerűség Beattie által tárgyalt kérdését ezen általános elv alá szubszumálja, hiszen „azzal a formával találkozunk gyakrabban a természetben (és, úgy hiszem, a művészetben is), amely a *leginkább* célszerű” (Reynolds levele James Beattie-nek, 1782. március 30. [Reynolds 2000. 105–106]).

Ez a centrális forma áll tehát Reynolds nagy stílusban alkotó festőgénusza mimézisének célkeresztjében: a nagy stílusban alkotó festő, „akárcsak a filozófus, a természetet absztrakt módon szemléli, és minden egyes alakjában fajtajának karakterét ábrázolja” (III. 50). Az eszményi szépség reynoldsi empirikus koncepciója prózainak, sőt vulgárisnak tűnhet a platóni metafizikához képest. Utóbbi kései hordalékai mindazonáltal tetten érhetőek az *Előadások* gondolatmenetében, sőt helyenként felszínre bukkannak: az eszményi szépség időnként általános helyett egyetemes, megszokott helyett időtlenül érvényes normaként tűnik fel. Az így keletkező inkonzisztenciákra igen korán felfigyelt a recepció: William Hazlitt romantikus esszéiben már ott a kritikai megjegyzés, miszerint az eszményi szépség fogalma inkonzisztens, mégpedig az „általános természet” reynoldsi fogalmának inkonzisztenciái miatt (Hazlitt 1814/1988. 331).

Günter Leypoldt egyenesen azt állítja, hogy Reynolds eszményi szépsége és a mögötte kirajzolódó (általános) természet fogalma végső soron azért vált inkonzisztenssé, mert a reynoldsi művészetelmélet megkísérelt egyensúlyban tartani két olyan, a 17. század végétől kezdődő, a felvilágosodás kritikai diskurzusát meghatározó tendenciát, amelyeket ebben a formában aligha lehetett sikeresen egyensúlyban tartani. A reynoldsi művészetelmélet mélyén zajló tektonikus mozgás, amelyről Leypoldt beszél, nem más, mint a szépség és az igazság végső soron platóni eredetű, az egyetemesség időtlenségében kimerevített fogalmainak („Természet”) ütközése e fogalmak empirikus, az emberi állapot kontingenciáival számoló, történeti és relacionális koncepcióival („Szokás”).²⁵ Reynolds „arra törekszik, hogy vegyítse egymással a veretes neoplatonizmust és a radikális empirizmust, a művészet egyetemes megközelítését és a historistát,

²⁵ A poszt-locke-iánus esztétika szubjektivista és relativista implikációit, azaz a korabeli pszichológiai esztétika szkeptikus kihívását legradikálisabban természetesen Hume bontja ki (Hume 1741/1992. 164–165; Hume 1757/1992. 225–228). Ezek az implikációk azonban, részben az ízlés relativizálásának társadalmi-politikai dimenziói miatt (Radnóti 2010. 385–386), nem voltak elfogadhatók az „ízlés évszázadában”: a *mérsékelt* brit felvilágosodás valamennyi szerzője, még Hume-ot magát is beleértve, valamiképpen megkísérelt fölülkerekedni a szkeptikus kihíváson.

az objektív szépségre összpontosító esztétikát és a változatos befogadói válaszok elismerését”, azazhogy egyensúlyt leljen az „esetlegesség és az egyetemesség diskurzusai” között (Leypoldt 1999. 334).

Reynolds mintha nagyon is tisztában lett volna a diszkrepanciákkal, amelyeket az eszményi szépségnek centrális formaként, azaz a poszt-locke-iánus episztemológiával összhangban lévő, szokásra alapozott, történeti és relacionális fogalomként való értelmezése hordoz: „Úgy tűnhet, hogy az érthetőség kedvéért lealacsonyítom e művészetet, amikor lerángatom a fellegekből, képzelt otthonából, ám ezt csakis azért teszem, hogy szilárdabb lakhelyet emeljek neki itt, a földön.” (VII. 119.) Itt, a földön pedig sok minden múlik azon, vajon sikerül-e Reynoldsnak célt érnie *Előadásai*val.

Az Akadémia elnöke szemében ugyanis elsődleges kérdés a festészet státusza a művészetek között. Ne feledjük, a festészet a 18. század derekán még kemény küzdelmet vív, hasonlóan az építészethez vagy az orvosláshoz, hogy növelje társadalmi megbecsültségét és rangját, amelyhez alapvetően át kellett formálni a róla alkotott képet. Az Akadémia mint új, intézményi keret is arra szolgált, hogy segítsen kialakítani a hivatás egy olyan új identitását, amely világossá teszi a festőművészetnek mint *szabad* művészetnek a *mechanikus* művészetektől való különbségét, azazhogy itt a szellem, nem pedig a kéz munkája a döntő (vö. Pears 1988. 119–132):

Az Akadémia annak az elmozdulásnak a kikristályosodása volt, amely során a festészet a festék egyszerű felkenéséből ideák vizuális kifejezésévé változott, mely új meghatározás immár nem a médiumban, hanem szinte kizárólag a fogalmiságban horgonyozta le a festészetet (Pears 1988. 120).

Reynolds tisztában volt ezekkel a társadalmi és intézményi tétekekkel és tudatosan próbálta alakítani a festészet mint szabad művészet önképét: „Minden művészet rangja és értéke annak függvénye, hogy mennyi szellemi munkát igényel létrehozása, és mennyi szellemi gyönyört okoz befogadása” (IV. 57). Mindezek után nem meglepő, hogy Reynolds többször megismétli állítását, miszerint a valódi – értsd a nagy stílusban alkotó – festőgéniusz nem „a szem lépre csalását (*deceiving the eye*) célozza”, hanem „az elméhez szól” (III. 50), nem csupán jelentéktelen tárgyak „érzékeinket megragadó, figyelmünket szétszóró” másolója (III. 50), hanem egy nagy idea megjelenítésével „tesz benyomást a képzelőerőre és az érzésekre” (XIII. 241). A festészetnek ez a koncepciója „adhat neki valódi rangot, ez teszi méltóvá a Szabad Művészet névre, és avatja a költészet nővérvé” (III. 50).

III. AZ ESZMÉNYI SZÉPSÉG ÉS A 18. SZÁZADI ESZTÉTIKA

Térjünk vissza, utoljára, a centrális formaként koncipiált eszményi szépség fogalmához, ezúttal a 18. századi esztétikai elméletek kontextusában. Noha tudtommal ez mindeddig elkerülte a Reynolds-kutatók figyelmét, talán a Reynolds elméletét idealistának vagy platonistának beállítani igyekvő olvasatoknak köszönhetően, a kései felvilágosodás fogalmai közül Kant „esztétikai normáleszméje” áll legközelebb Reynolds eszményi szépségéhez. A kanti normáleszme „a képzelőerőnek egy olyan egyedi szemlélete, amely az embernek mint egy különös állati specieshez tartozó dolognak a tekintetében jeleníti meg a megítélés etalonját” (Kant 1790/2003. 17. §, 144). Kant megkísérli ennek pszichológiai magyarázatát adni: a normáleszme olyan konstrukció, amelyet a képzelőerő „egy dinamikus effektus révén” az azonos fajtájú tárgyak képeit mintegy „egymásra vetítve” hoz létre, és így „megkap egy átlagot, mely valamennyinek közös mértékül szolgál” (Kant 1790/2003. 17. §, 144–145). Ekképpen konstruálható meg például a „szép férfi” vagy „szép nő” normáleszméje:

A normáleszme az egész nem képe, mely az egyedek sokszorosán különböző egyes szemléletei között lebeg; olyan kép, amelyet a természet az adott speciesben alkotásainak ősképpévé tett meg, de amelyet, úgy tűnik, egyetlen egyedben sem ért el teljesen. Semmiképpen sem jelenti a *szépség teljes ősképpét* az illető nemben, hanem csupán a formát, mely minden szépség elengedhetetlen feltétele, tehát pusztán a *helyességet* a nem ábrázolásában. (Kant 1790/2003. 17. §, 145.)

A kanti normáleszme, akárcsak a reynoldsi eszményi szépség vagy centrális forma, tehát „a szabályt jelenti”, és ebből fakadóan, akárcsak a reynoldsi eszményi szépség a nagy stílusban, „nem is tartalmazhat semmi olyat, ami specifikusan karakterisztikus, hiszen ha így volna, akkor nem lehetne *normáleszme* a nem számára” (uo). Reynolds nem véletlenül hangsúlyozza a szobrászat kapcsán – amely „formális, szabályos és dísztelen” stílusával (X. 187) szerinte a festészet nagy stílusával és a fenségessel mutat erős affinitást –, hogy itt legtöbbször csak az *insignia*k révén ismerzenek fel a karakterek (X. 181), ahogy a historizáló portréfestészet esetében is explicitté teszi az individualitás és az idealitás kikerülhetetlen „keveredését” (V. 88). A normáleszme ábrázolása, írja Kant, „nem is szépsége miatt tetszik, hanem pusztán azért, mert nem mond ellent egyetlen feltételnek sem azok közül, amelyek mellett egy, az adott nemhez tartozó dolog egyedül lehet szép. Az ilyen ábrázolás csupán iskolásan szabályos” (Kant 1790/2003. 17. §, 145–146).

Az utóbbi megjegyzés világossá teszi, Kant mit is gondol a normáleszme esztétikai értékéről. Olyan kritika ez, amely megelőlegezi a Reynolds-féle eszményi szépségnek szegezett romantikus kritikákat is, miszerint az általános, a centrális forma éppen a partikulárisban, a konkrétban, a karakterisztikusban

rejlő esztétikai erő semlegesítését, kioltását jelenti.²⁶ De nem kell feltétlenül előre szaladnunk, Reynolds kortársai, sőt jó barátai között is akadt, aki hasonló fenntartásokat fogalmazott meg. A növények vagy állatok szépségéről írva Burke például egyszerűről elismeri, hogy az adott faj „közös formája” (*common form*) (Burke 1759/2008. 3. 4. 119) képezi az adott növény- vagy állatfaj, nevezzük most így, minimálszépségét.²⁷ Mint írja, sokan

azt képzelik, hogy noha a szépség általában véve nem velejárója egyetlen olyan meghatározott méretnek sem, amely közös volna az örömet keltő növények és állatok különféle fajaiban, mégis minden fajban van egy meghatározott arány, amely abszolút lényeges az illető fajta szépségéhez (Burke 1759/2008. 3. 4. 118).

Azazhogy noha lehetséges az egy fajhoz tartozó egyedek közötti nagyfokú változatosság, azonban „mindegyik fajtán belül szükségszerűen az illető faj méreteiben és arányaiban kell megtalálnunk a szépséget, hiszen a szép egyed máskülönben eltérne saját fájától és bizonyos tekintetben szörnyszerűvé válna” (Burke 1759/2008. 3. 4. 119).

Burke másfelől radikálisan szétszakítja mind a deformitás és a rútság, mind a közös forma és a szépség fogalmait. „A *deformitás* – írja – ugyanis nem a szépségnek, hanem a *teljes, közös formának (compleat, common form)* az ellentéte” (Burke 1759/2008. 3. 5. 122). Azaz a megszokott, közös formának való megfelelés szükséges feltétele a szépségnek (a fajták minimálszépsége), azonban nem elégséges feltétele: „A deformitás a közös arányok hiányából fakad, ezen arányok megléte azonban egyetlen tárgyban sem eredményez feltétlenül szépséget” (Burke 1759/2008. 3. 5. 123). A megszokás ugyanis minden örömet és fájdalmat „valamiféle közészerűség vagy közömbösség szintjére mérsékli”, amivel nem fér össze egy olyan „*pozitív és erőteljes minőség*”, mint a szépség, amely éppen ezt a közömbösséget töri meg – akárcsak a rút (Burke 1759/2008. 3. 5. 124, 123).

Burke tehát mindezek alapján elutasítja, hogy a szépség, mint Smith és Reynolds állította, a szokás által rögzített közös formának való megfelelés eredménye lenne. Burke esztétikája egy hosszú hagyománnyal szakít, amely a szépséget (az általánost) a deformitással, a formátlannal (a partikulárisal) fordította szembe: „A szépségnek nem az aránytalanság vagy a deformitás az igazi ellentéte, hanem a *csúnyaság (ugliness)*” (Burke 1759/2008. 3. 5. 124). Burke érvelésének háttérében továbbá annak gondolata munkál, hogy a szépség nem az általánossal, hanem éppen a szokatlannal, az individuálissal és partikulárisal fonódik ösz-

²⁶ Mindenekelőtt William Hazlitt a *The Champion* számára írt esszéire gondolok (1814–1815), illetve természetesen William Blake híres, kíméletlen margináliáira (c. 1808) (lásd Howe 2005).

²⁷ Köszönöm Fogarasi Györgynek, hogy felhívta a figyelmem erre az összefüggésre.

sze,²⁸ amely Hogarth-on keresztül egészen Addisonig, sőt Baconig²⁹ fut vissza, és alapvetően idegen Reynolds művészetelméletétől: „A szépség igazából annyira távol esik a szokás ideájától, hogy valójában páratlanul ritka és rendkívüli, hogy valami így hasson ránk. A szép éppannyira meghökkent újszerűségével, mint maga a torz (*deformed*).” (Burke 1759/2008. 3. 5. 123.)

Mind Kant „esztétikai normáleszméjének”, mind Burke „közös formájának” idecitálása pusztán azt volt hivatott szemléltetni, milyen feszültségek vibrálnak Reynolds (meg)szokásra alapozott, centrális formaként értelmezett eszményi szépsége és az 1750-es évektől kibontakozó formalista (Hogarth) vagy szenzualista (Burke) szépségfogalmak között, mely utóbbiak hangsúlyozottan partikuláris, dinamikus, érzéki, sőt erotikus szépségfogalmak.³⁰ A korszakban születő modern esztétika szépsége jellegzetesen „az érzékekre és a képzeletre ható elsődleges ok”, amely „nem igényli okoskodásunk segédletét; még akaratumkat sem érinti” (Burke 1759/2008. 3. 2. 110). Ezzel párhuzamosan megjelenik a gondolat, miszerint a művészeti reprezentációnak az emberi érzékenységre kell hatást gyakorolnia, lerohanva az érzékeket és mozgásba hozva az érzelmeket – akárha valóban a néző vagy olvasó szemei előtt játszódna le a jelenet.³¹ Azaz mintha éppen a mimetikus eljárás lényegét kellene valahogy zárójelezni, nevezetesen, hogy a megjelenített dolog nincs jelen.

Charles H. Hinnant rámutat, hogy barátjához, Dr. Johnsonhoz hasonlóan Reynolds sem osztja a mimézis ezen felfogását, sőt a nagy és ornamentális stílus szembeállításával tudatosan ellenáll a mimetikus eljárás ezen jelenlét-központú,

²⁸ Korántsem a véletlen vagy a férfitekintet sóvársága az oka, hogy a szépség paradigmája mind Hogarth-nál, mind Burke-nél az eleven, hangsúlyosan individuális-partikuláris női test.

²⁹ Harmadik előadásában Reynolds Baconnel is vitába száll (III. 46), aki *A szépségről* című esszéjében gúnyosan odaveti, hogy „[n]ehéz volna eldönteni, Apellész vagy Albrecht Dürer pepecselt-e haszontalanabbnál: az egyik azzal, hogy alakjait mértani szabályok segítségével szerkesztette meg, a másik pedig azzal, hogy különböző arcokból választotta ki a legszebb részeket, hogy egy tökéleteset alkosson. Az ilyen személyiségek, úgy hiszem, senkinek sem tetszenek, kivéve a művészt, aki létrehozta őket”. A Bacont Reynoldstól elválasztó szakadéknem pusztán azzal magyarázható, hogy Bacon szerint a művészet pusztán „szerencsés leleménynek”, nem pedig szabályoknak köszönhetően hozhat létre szebbet a természetnél, vagy hogy Reynolds szoborszerű szépségével szemben Bacon az eleven test „mozgásának varázsában és kecsességében” és az „artistikus mozgásban” látja a szépség paradigmáját. Ennél sokkal mélyebb különbséget jeleznek Bacon azon megjegyzései, miszerint „[n]incs rendkívüli szépség az arányok némi különössége (*strangeness*) nélkül”, vagy hogy a „szépség a nyár gyümölcséhez hasonló, amelyek hamar megromlanak, nem tartósak” (Bacon 1625/1987. 191–192). A partikuláris, illékony, eleven és kinetikus baconi szépség (vö. McMahon 1945. 758 skk.) nem véletlenül váltja ki a természet általános, örökkévaló formáit szoborszerűen kimerevítő mimetikus eljárást előíró Reynolds kritikáját.

³⁰ Hogarth szépségfogalmának ezen aspektusairól bővebben lásd Csuka 2022.

³¹ Lásd például Lord Kames „*ideal presence*” fogalmát, amelyet „az eleven és pontos leírások” hivatottak kiváltani. Kames szerint „az eleven és világos” képek révén, amelyeket az efféle leírások hoznak létre az elmében, „észrevétlenül nézővé változom”, „egyfajta álomba merülök”, amely során úgy tapasztalom az elmém vetített képeket, mintha azok valóban jelen volnának. A saját befogadói helyzetemre való reflexió így zárójelezésre kerül, ami szükséges feltétele a műalkotásokra adott valódi érzelmi reakciónak (Home 1762/2005. I. 68–70).

szenzualista, azaz esztétikai koncepciójának: „a reprezentáció és a *trompe l'oeil* illuzionizmus klasszikus társítása helyébe egy olyan elmélet lép, amelyben a festészet legalábbis »magasabbrendű fajtája« alá van vetve jelenlét és hiány, reprezentáció és absztrakció differencijátékának” (Hinnant 1994. 88, vö. még Barrell 1988. 85 skk.). Azaz mintha Johnson és Reynolds számára is fontos lenne annak hangsúlyozása, hogy a művészeti reprezentáció tapasztalata nem egy másik világba invitál, nem a valóságtapasztalat felfüggesztése, hanem, éppen ellenkezőleg, annak viszonylatában bomlik ki.³²

Vajon mivel magyarázható mindez? A reynoldsi centrális formát megjeleníteni igyekvő művészet, a nagy stílus, a 18. század szenzualista esztétikái felől nézve szükségképpen alul fog maradni a felszínek és színek buja érzékiségével csábító (Burke) vagy a szerpentinvonalak bonyolult játékaival elkápráztató (Hogarth) művészetekkel szemben, mégpedig az emberi érzékenység sajátosságai, pszichológiai és fiziológiai apparátusunk törvényszerűségei miatt. Vajon szembenézett Reynolds ezzel a problémával? És ha igen, kiolvashatunk valamiféle választ az *Előadásokból*? Lezárásként amellet érvelnék, hogy Reynolds szembenézett a problémával, valódi problémaként ismerte el, azonban művészetfogalma kizárta a szépség új, esztétikai fogalma felé történő nyitást.

IV. A SZÉPSÉGTŐL A MŰVÉSZETIG

A korabeli esztétikai diskurzus (és a nyomában esztétizálódó szépség- és művészetfogalom) Reynoldsra gyakorolt hatása jól látható abban, ahogyan a nagy stílushoz képest alsóbbrendűként bemutatott ornamentális stílusról ír. Példaként többek között a Velencei Iskolát hozza föl, Tintoretót, Paul Veronesét, akik – noha a maguk által kitűzött célok elérésével kiválóságra tettek szert abban, amit csináltak – e célok alsóbbrendűsége miatt nem érhetnek fel a legtöbbször a longinoszi fenséges terminusaiban méltatott nagy stílus magasságához. Pontosan mi ennek az oka?

Reynolds az ornamentálisnak nevezett stílus ellen felhozott vádjai roppant érdekesek, ugyanis azokkal egyúttal annak esztétikai erejét is elismeri. Az ornamentális stílus „fő célja a pusztá elegancia, és hogy inkább elkápráztatni (*dazzle*) akar, semmint hatni (*affect*)” (IV. 63). E „ragyogó stílus” (IV. 64) különösen könnyen elcsavarhatja az ifjak fejét – jut szóhoz Reynolds rosszállása és atyai aggodalma egyszerre. Az ornamentális művészet tehát az érzéseket célozza, ez az érzékiség művészete: „nyüzsgő és zsúfolt.” (Uo.) Ha az esztétikai fogalmak 18. századi triászra felől közelítünk, úgy Michelangelo fenségességével szemben Rubens vagy a Velencei Iskola ornamentális stílusa a *picturesque*, a festői esztéti-

³² Noha Arisztotelész kapcsán, de a jelenlévő–megjelenített közötti dialektika központi szerepére hívja fel a figyelmet Bacsó Béla is (Bacsó 2016. 22–23).

kája jegyében születik, amint arra Reynolds *Előadásai* során (X. 176, 187), illetve egy William Gilpinnek írott levelében is rámutat (Reynolds levele William Gilpinnek, 1791. április 19. [Reynolds 2000. 221–222]).

Reynolds kritikája szerint azonban ez az érzéki ornamentalizmus nem képes megérinteni sem a szenvedélyeket, sem pedig a képzelőerőt, ami pedig, mint láttuk, a művészet valódi feladata volna. Mégpedig éppen azért, mert közvetlen hatása a sok apró részlet, bonyolult formák, változatosság és újdonság miatt szétaprózódik. „A Fenséges egyszerre tölti el az elmét egy nagy ideával, egyetlen ütést mér ránk (*it is a single blow*): a Csinosság (*Elegant*) akár ismétlődések eredményeként is létrejöhet; számos apró körülmény felhalmozódása következtében.” (IV. 65.) A képzelőerő és a (morális) szenvedélyek játékba hozása helyett az ornamentális festészet a részletgazdag felszín és túláradó érzékiség révén hat, amivel veszélybe sodorja a nagy stílusnak tulajdonított morális és politikai rendeltetést – az ízlés és általa az erény csiszolását:³³

A művész azonban oly mértékben mégis képes közvetíteni ezen ideát [a maga tökéletességében megjeleníthetetlen eszményi szépségről van szó], hogy felkeltse a néző gondolatait és bővítse látókörét, ami a művészet közvetítésével ekképpen oly messzire terjedhet, hogy hatása észrevétlenül a köz javára válhat, akár egész nemzetek ízlésének finomodásához vezethet. Utóbbi, ha nem is vezet közvetlenül az erkölcsök tisztaságához, de legalább elejét veszi azok legnagyobb lezüllésének, azáltal, hogy az elmét eloldja a vágyakozástól, és a gondolatokat a kiválóság egymást követő fokozatain keresztül vezet, amíg az egyetemes egyenesség és harmónia szemlélése, amely az Ízléssel kezdődött, az emelkedettség és finomodás útján az Erényben konkludál. (IX. 171.)

Az ornamentális stílus ez utóbbi sajátossága – hogy az érzéseket elkápráztatja, míg a képzelőerőt és szenvedélyeket nem – azonban nemcsak morális és politikai veszélyeket hordoz, hanem Reynolds szerint azzal is összefügg, hogy ennek a művészetnek tulajdonképpen nincs számunkra mondanivalója. Az ornamentális stílus szerinte „a művészet díszszemléje” (IV. 63), „kérkedő művészet” (IV. 64). Célja nem általános ideák és igazságok közvetítése, ekképpen nem is a képzelőerőt célozza, mint a nagy stílus.³⁴ Az ornamentális stílus boldog elmerülés a fes-

³³ Hogarth bonyolult (*intricate*) szerpentinvonalakra épülő formatana ugyancsak ezért találkozott morális fenntartásokkal és elutasítással: ahelyett, hogy azonnali, közvetlen affektív hatást gyakorolna a befogadóra és diszkurzív morális olvashatóságot tenne lehetővé, szétszórja és végeérhetetlen, „szertelen hajszára” készíti a tekintetet (Jackson 1966; lásd még Csuka 2022. 232–233, 242–243). Reynolds művészetelméletének és stílushierarchiájának, az ornamentális stílus mimetikus eljárásai elleni kritikájának társadalmi és (intézmény)politikai dimenzióihoz lásd továbbá Barrell 1988. 82–90.

³⁴ Mint Barrell írja: „a képzelőerő maga az absztrakció képessége, és az a képesség, amely spontán módon észleli az absztrakt, az ideális erejét. A képzelőerőt nem egy kép valóságosságára, hanem általános karaktere »ragadja meg«; és nem úgy »győzi meg«, ahogyan a retorika

tészet médiumában, materialitásában és technikájában, a „festészet nyelvében” (uo). Azaz az ornamentális stílus célját vesztett művészet, hiszen megfélekedzik róla, hogy az „imitáció nem célja, csupán eszköze a művészetnek” (X. 177).

Reynoldsnál a művészet morális és kognitív értéke elválaszthatatlan egymástól, mint erény az ízléstől: „Mindkét esetben ugyanaz a diszpozíció, ugyanaz a vágy hajt bennünket: hogy találjunk valami szilárd, jelentésteli és tartós dolgot, amire az elme mintegy támaszkodhat, és biztonságban megpihenhet” (VII. 134). Johnsonnál hasonlóval találkozunk:

A különös invenciók rendetlenkedő elegyei gyönyörködtethetnek ugyan egy ideig újdonságukkal, amely után olyannyira vágyunk mindennapjaink jóllakottságában. A váratlan lenyűgözöttség gyönyöreire azonban hamar kimerülnek, és az elme pusztán az igazság szilárdságában lelhet nyugalomra. (Johnson 1765/1968. 61–62.)

Nem arról van szó tehát, hogy Reynolds ne ismerné el vagy ne értené az ornamentális stílus – mindig a partikularitáshoz, az érzéki minőségekhez és felszínekhez kötött – hihetetlen esztétikai erejét, amivel megigézi, leigazza vagy lépre csalja az érzékeinket, vagy hogy ne tartaná fontosnak azok szerepét a nagy művészet szolgálatában.³⁵ Reynolds fenntartásai az ornamentális stílussal azal magyarázhatók, hogy az általa előfeltételezett (és az Akadémia elnökeként képviselni is kénytelen) művészetfogalom, ami köré a miméziselmélete is épül, egyrészt kognitivistá, másrészt morális, nem pedig esztétikai.

Ami a művészet kognitív értékét illeti, Reynolds számára a festészet médiumának ünneplésében és érzékiségének élvezetében megrekedő ornamentális művészet (és általában a mimetikus illuzionizmus) elvételi a fő kérdést, nevezetesen, hogy mit is mond számunkra a festészet? A művészetnek elsősorban nem az esztétikai gyönyör, hanem az igazság forrásául kell szolgálnia, azaz általános ideák kifejezésére és közvetítésére kell törnie, kielégítve „az elme természetes éhségét vagy ízlését az *Igazság* iránt” (VII. 122). Az ornamentális érzékiség morális szempontból is hibás, mert nem segíti hozzá a nézőt az érzékiségtől való eltávolodásban álló morális fejlődéshez. Mindez segíthet megérteni, hogy Reynolds miért tartja éppen a centrális formát a szépség legmagasabb fokának, ami pedig az esztétikai szépségfogalmak partikularitása és mély érzékisége felől nézve nehezen érthető. A reynoldsi miméziselméletből kibontakozó szépség- és művészetfogalmak tehát nem esztétikai fogalmak, ahogy a reynoldsi imitáció sem esztétikai elvek mentén működik, azonban számot vetnek és valamiképpen válaszolnak a kor esztétikai diskurzusára is. Az esztétika, annak szubverzív

győz meg minket egy cselekvés szükségességéről, hanem ahogyan a filozófia győz meg egy általános kijelentés igazságáról.” (Barrell 1988. 85–86.)

³⁵ Hasonlóan Johnsonhoz, akinél az általános igazság közvetítésének kulcsa a megfelelően elrendezett partikuláris, azaz a művek figyelmet megragadó és fenntartó esztétikai ereje (vö. Sachs 1967. 84–88).

erejével egyetemben, tehát feláldozásra kerül Reynolds művészetelméletében egy kognitivistá és morális művészetkoncepció és az azt megalapozó mimézis-fogalom oltárán.

IRODALOM

- Addison, Joseph 1712/2007. A képzelőerő gyönyörei. Ford. Gárdos Bálint. *Jelenkor*. 50/11. 1184–1209.
- Bacon, Francis 1625/1987. A szépségről. In uő: *Esszék: avagy tanácsok az okos és erkölcsös életre*. Ford. Julow Viktor. Budapest, Európa. 191–192.
- Bacsó Béla 2016. A *mimézis* paradoxona. In uő: *Tapasztalat és esztétika. Filozófiai és művészetelméleti írások*. Budapest, Kijarat Kiadó. 15–32.
- Barrell, John 1986. *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt*. New Haven – London, Yale University Press.
- Beattie, James 1783. *Dissertations Moral and Critical*. London.
- Bevilacqua, Vincent M. 1970. ‘Ut Rhetorica Pictura’. Sir Joshua Reynolds’ Rhetorical Conception of Art. *Huntington Library Quarterly*. 34/1. 59–78. <https://doi.org/10.2307/3816863>
- Burke, Edmund 1759/2008. *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően*. Ford. Fogarasi György. Budapest, Magvető.
- Cicero 2012. A feltalálásról. Ford. Simon L. Zoltán. In *Cicero összes retorikaelméleti művei*. Pozsony, Kalligram. 81–199.
- Costelloe, Timothy M. 2013. *The British Aesthetic Tradition. From Shaftesbury to Wittgenstein*. Cambridge, Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139023399>
- Csuka Botond 2019. Providenciális érzékenység. A brit felvilágosodás esztétikájáról. In Popovics Zoltán és Szécsényi Endre (szerk.) *Esztétika – történelem – hermeneutika. Tanulmányok Kisbali László emlékére*. Budapest, L’Harmattan. 46–64.
- Csuka Botond 2022. Egy rokokó esztétika magányossága? Hogarth és a 18. századi brit esztétika. In Bartha-Kovács Katalin és Fórizs Gergely (szerk.) *A rokokó arcai. Tanulmányok egy tünékeny fogalom történetéhez*. Budapest, Reciti Kiadó. 225–246.
- Damrosch, Leo 1976. *The Uses of Johnson’s Criticism*. Charlottesville, University Press of Virginia.
- Damrosch, Leo 2019. *The Club. Johnson, Boswell, and the Friends Who Shaped an Age*. New Haven – London, Yale University Press. <https://doi.org/10.12987/9780300244960>
- Goethe, Johann Wolfgang 1798/1981. Propyläen. Bevezető. Ford. Tándori Dezső. In uő: *Antik és modern. Antológia a művészetekről*. Szerk. Pók Lajos. Budapest, Gondolat. 219–232.
- Goldstein, Harvey D. 1968. Ut Poesis Pictura. Reynolds on Imitation and Imagination. *Eighteenth-Century Studies*. 1/3. 213–235. <https://doi.org/10.2307/2737762>
- Gombrich, E. H. 1942. Reynolds’s Theory and Practice of Imitation. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*. 80/467. 40–45.
- Guyer, Paul 2012. *A History of Modern Aesthetics: Vol. 1: The Eighteenth Century*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Hazlitt, William 1814/1988. On the Imitation of Nature [eredeti megjelenés: *The Champion*. 1814. december 25.]. In Sir Joshua Reynolds *Discourses on Art*. Szerk. Robert R. Wark. New Haven – London, Yale University Press, Appendix II. 326–331.
- Hilles, Frederick Whaley 1967. *The Literary Career of Sir Joshua Reynolds*. Archon Books.
- Hinnant, Charles H. 1994. „Steel for the Mind”. *Samuel Johnson and Critical Discourse*. Newark, University of Delaware Press.

- Hipple, Walter J. 1953. General and Particular in the Discourses of Sir Joshua Reynolds. A Study in Method. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 11/3. 231–247. <https://doi.org/10.2307/426762>
- Home, Henry, Lord Kames 1762/2005. *Elements of Criticism*. Szerk. Peter Jones. Indianapolis, Liberty Fund, 1–2. kötet.
- Honour, Hugh 1991. *Klasszicizmus*. Ford. Várady Szabolcs. Budapest, Corvina.
- Howe, Sarah 2005. General and Invariable Ideas of Nature. Joshua Reynolds and his Critical Descendants. *English Journal of the English Association*. 54/208. 1–13. <https://doi.org/10.1093/english/54.208.1>
- Hume, David 1741/1992. A szkeptikus. Ford. Takács Péter. In uő: *Összes esszéi*. I. Budapest, Atlantisz. 159–180.
- Hume, David 1757/1992. A jó ízlésről. Ford. Takács Péter. In uő: *Összes esszéi*. I. Budapest, Atlantisz. 222–244.
- Jackson, Wallace 1966. Hogarth's *Analysis*. The Fate of a Late Rococo Document. *Studies in English Literature, 1500–1900*. 6/3. 543–550. <https://doi.org/10.2307/449559>
- Johnson, Samuel 1751/1969. The Rambler, No. 92. [Saturday, 2 February, 1751]. In *The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson*. Szerk. W. J. Bate – Albrecht B. Strauss. New Haven – London, Yale University Press. IV. kötet. 121–130.
- Johnson, Samuel 1765/1968. Preface to Shakespeare. In Arthur Sherbo (szerk.) *The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson*. New Haven – London, Yale University Press. VII. kötet. 59–113.
- Kant, Immanuel 1790/2003. *Az ítéelőerő kritikája*. Ford. Papp Zoltán. Budapest, Osiris–GondCura Alapítvány.
- Leypoldt, Günter 1999. A Neoclassical Dilemma in Sir Joshua Reynolds's Reflections on Art. *The British Journal of Aesthetics*. 39/4. 330–349. <https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/39.4.330>
- Marcil-Lacoste, Louise 1982. *Claude Buffier and Thomas Reid. Two Common-Sense Philosophers*. Kingston–Montreal, McGill-Queen's University Press. <https://doi.org/10.1515/9780773563988>
- McMahon, A. Philip 1945. Francis Bacon's *Essay Of Beauty*. *PMLA*. 60/3. 716–759. <https://doi.org/10.2307/459174>
- Pears, Iain 1988. *The Discovery of Painting. The Growth of Interest in the Arts in England, 1680–1768*. New Haven, Yale University Press.
- Perinetti, Dario 2012. Between Knowledge and Sentiment. Burke and Hume on Taste. In Koen Vermeir – Michael Funk Deckard (szerk.) *The Science of Sensibility. Reading Burke's Philosophical Enquiry*. New York, Springer. 283–304. https://doi.org/10.1007/978-94-007-2102-9_14
- Pope, Alexander 1709/1993. Essay on Criticism. In *The Major Works*. Szerk. Pat Rogers. Oxford, Oxford University Press. 17–39.
- Radnóti Sándor 2010. *Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése. Winckelmann és a következők műveinek*. Budapest, Atlantisz.
- Reynolds, Sir Joshua 1759/1798a. *The Idler*, No. 76. (Sept. 29, 1759). False Criticisms on Painting. In *The Works of Sir Joshua Reynolds*. Vol. 2. London. 221–227.
- Reynolds, Sir Joshua 1759/1798b. *The Idler*, No. 79. (Oct. 20, 1759). In *The Works of Sir Joshua Reynolds*. Vol. 2. London. 230–234.
- Reynolds, Sir Joshua 1759/1798c. *The Idler*, No. 82. (Nov. 10, 1759). In *The Works of Sir Joshua Reynolds*. Vol. 2. London. 235–243.
- Reynolds, Sir Joshua 1797/1988. *Discourses on Art*. Szerk. Robert R. Wark. New Haven – London, Yale University Press.
- Reynolds, Sir Joshua 2000. *The Letters of Sir Joshua Reynolds*. Szerk. John Ingamells – John Edgcumbe. Yale University Press.

- Richardson, Jonathan 1725. *An Essay on the Theory of Painting*. London.
- Ruttkay Kálmán 2002. The Aristotelian Heritage in Critical Theory and Practice. From Dryden to Johnson. In *uő: Összegyűjtött írások*. Szerk. Ittész Gábor – Kiséry András. Budapest, Universitas. 89–96.
- Ryan, Vanessa L. 2001. The Physiological Sublime. Burke's Critique of Reason. *Journal of the History of Ideas*. 62/2. 265–279. <https://doi.org/10.1353/jhi.2001.0018>
- Sachs, Arich 1967. *Passionate Intelligence. Imagination and Reason in the Work of Samuel Johnson*. Baltimore, The Johns Hopkins Press.
- Smith, Adam 1790/1984. *The Theory of Moral Sentiments*. Szerk. D. D. Raphael – A. L. Macfie. Indianapolis, Liberty Fund.
- Szécsényi Endre 2021. A modern esztétika platonizmusa. Shaftesbury esete. *Magyar Filozófiai Szemle*. 65/4. 88–114.
- Townsend, Dabney 2001. *Hume's Aesthetic Theory. Taste and Sentiment*. London – New York, Routledge.
- Trowbridge, Hoyt 1939. Platonism and Sir Joshua Reynolds. *English Studies*. 21/1–6. 1–7. <https://doi.org/10.1080/00138383908596690>
- Wark, Robert R. 1988. Introduction to Sir Joshua Reynolds, *Discourses on Art*. Szerk. Robert R. Wark. New Haven – London, Yale University Press. V–XXXV.
- Young, Edward 1759. *Conjectures on Original Composition. In a Letter to the Author of Sir Charles Grandison*. London.