

Bagi Zsolt

Felszabadítás és lenyűgözés. A látás elméletének két formája a francia klasszicizmusban¹

Martin Heidegger egy híres elemzésében,² amely zsinórmértékül szolgált (jóllehet inkább mint meghaladó nézet) a posztmodern filozófia számára is³ a modernitás szubjektumát Descartes nyomán mint önmagát szükségszerűen tételező ént írja le. A *cogito* nem más, mint *cogito me cogitare*: elgondolom önmagam mint gondolkodó ént. Nem egyszerűen azt jelenti ez, hogy néha magamra is gondolok, hanem azt, hogy lényegileg bármit is tételezek, bármit is jelenítek meg, bármi is tárgya a tudatnak, szükségszerűen a tudatom is tételeződik. A modern szubjektivitás minden tettével magát is megalapozza. Jellegzetesen modern gondolat ez, a „szubjektum” fogalmának újradefiniálása révén jön létre, hiszen a klasszikus filozófiában a *subiectum* a dolog, a *res* szinonimája volt, elsősorban azt a hordozót (*hüpokeimenont*) jelentette, amely állandó marad a változásokban. A modernitás számára ilyen hordozó csak maga a megismerő (gondolkodó, *res cogitans*) lehet, „az emberi tudat lényegileg öntudat. Saját magam tudata nem járul a dolgok tudatához mintegy ráadásként, úgymond a dologtudat mellé érkező megfigyelőjeként ennek a tudatnak. A dolgoknak és a tárgyaknak a tudata lényegileg és önmaga alapjaként mindenekelőtt öntudat, és csak mint ilyen lehetséges a tárgyak, mint vele szembenállók [*Gegen-standen*] tudata.”⁴

Igen kétséges, hogy maga Descartes valóban felismerte volna ezt az összefüggést a *gondolkodom* és az öntudat alapként, minden tudatos viszony és általában a világ alapként való felfogása között. Sokkal inkább úgy tűnik, hogy közvetlen követői és azok a viták szülték meg ezt a belátást, amelyek filozófiáját értelmezték. Antoine Arnauld azonban már biztosan így gondolta el az öntudat szerepét, és éppen ezt szegezte szembe Malebranche-sal vitájukban.⁵ Ugyanakkor, minthogy itt két karteziánus filozófus közötti vitáról van szó, az is látható, hogy ezt az elképzelést nem nevezhetjük minden további nélkül a karteziánizmus örökségének. Sőt, azt is mondhatjuk, hogy ez az elgondolás a korai modernitásban (és bár ez itt és most nem tartozik a tárgyunkhoz, de valójában mindvégig a modernitás története során) csupán az egyik (dialektikus) mozzanata volt a modernitás önértelmezésének. Az önmagát tételező szubjektum mindig is szemben állt más modern szubjektum-fogalmakkal, azokkal való konfliktusának története a modern szubjektivitás története.

Az itt következőkben azt szeretnénk bemutatni, hogy Descartes közvetlen kulturális kontextusában, a „klasszikus kor” (*âge classique*) festészetében létezett ez a dialektika, nem egyszerűen mint a régi és az új vitája, hanem mint két – önmagában tekintve is modern – perceptivitáselmélet vitája. Az önmagát mint nézőt tételező néző festészete szemben állt a nézőt eltüntető, őt a hatás által lenyűgöző, vagy a tér szimulációjába vonó (immerzív) festéssel. Mindkettő velejéig modern nézet. A barokk immerzió a politikai reprezentáció elsődleges propagandaeszközeként születik meg, a klasszicista ellenállás pedig azzal szemben, a néző saját

¹ A tanulmány elkészítésének idején az MTA Bolyai János kutatói ösztöndíjában részesültem.

² Martin Heidegger, *Nietzsche, Zweiter Band, Gesamtausgabe Band 6.2*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1997. 130. skk. o.

³ Lásd: Jean-Luc Nancy : *Ego sum*, Paris, Flammarion, 1979.

⁴ Heidegger im. 137.o.

⁵ Lásd erről írásom: Bagi Zsolt: „Antoine Arnauld és a tiszta tudat perspektívája” in *Perspektíva és érzékelés a kora újkorban*. Szerkesztette Pavlovits Tamás és Schmal Dániel, Gondolat Kiadó, Budapest, 2015. 125–137. o.

erejének elismertetéséért folytatott (kartezianus) küzdelemként. A barokk szemképráztatás számára a nézőre tett hatás válik a festészet egyetlen értékmérőjévé. Roland Fréart de Chambray, az első jelentős francia festészetelmélet írója már ezt a konfliktust fogalmazta meg az *Idée de la perfection de la peinture démontrée par les principes de l'art* előszavában,⁶ jellegzetesen klasszicista módon a klasszikus festésztől való elhajlásként értékelve a modernnek csak a hatásra kihegyezett festészetét. Ugyanígy jellegzetesen klasszicista módon egyben egy valódi modernista tudományosságra (univerzális principiumokra), a geometriai perspektívára próbálva visszavezetni ezt a festészetet. Számára a hatásra kihegyezett festészet csupán modern galantéria.

„Valójában az elsők [a régi festők] nem mást kerestek mindenek előtt munkájuk jutalmaként, mint a szép dicsőséget, és nevük halhatatlanságát, ahelyett, hogy mint majd' minden modern festő, csak a jelen hasznosságra tekintettek volna. Emiatt választanak a modernnek más utat, és törekednek amennyire csak lehetséges elérkezni egyedülként kikiáltott céljukhoz.

E hatás elérése céljából összeesküvést szőnek, és valami tudom is én milyen szabados festészetet hoznak létre, amely teljesen meg van fosztva azoktól az előírásoktól, amelyek egyébként ezt a művészetet oly magasztossá és nehézé teszik; és képtelenségük e művészetre azt hiteti el velük, hogy a régiek festészete csak valami álmodozó vénasszony, akinek rabszolgákra van szüksége.

Eme ürügyre hivatkozva új szeretőt teremtenek maguknak, kacért és bohót, aki nem kíván tőlük mást, mint képmutatást és színeket, hogy az első találkozáskor a karjaikba vesse magát, nem törődve azzal, hogy hosszútávon is tessék.”⁷

A nézőre tett hatás középpontba kerülése alapvetően formálja át a barokk reprezentáció kereteit. Elég itt csak arra az szakadékra utalnunk, amely elválasztja Poussin táblaképeinek nagyságát Le Brun monstrumaitól, amelyek szinte egy pillanat alatt igázzák le a nézőjüket. Végül pedig a hatás elve a festészetelméletben is uralomra jut, amikor a szín-vitában Rubens pártja győzedelmeskedik Raffaellón.

A Louvre Nagy Galériája: a *prospect* festészete

1642-ben (A *Meditationes* megjelenése után egy évvel, illetve a második kiadás megjelenésének évében) Poussin írásban volt kénytelen igazolni és magyarázni készülő munkáját, amellyel a Louvre úgynevezett Nagy Galériáját tervezte díszíteni. Támadói szerint a galéria díszítése méltatlan a helyszínhez. A királyi palota dicsőségének emelésére szerződöttet udvari festő fakó, kisalagos, minden nagyszerűséget és kellemet nélkülöző képeket szánt e reprezentatív helységbe. Poussin válaszképpen levelet írt François Sublet de Noyers-nek a Királyi Épületek Főintendánsának, amelyet Félibien az *Entretien*-ben közöl.⁸ Kevés teoretikus műve közül minden bizonnyal ez a levél az egyik leginkább megragadó, Poussin nem volt eredeti elméletíró, kísérletei, hogy önálló festészet-elméletet dolgozzon ki, nem mutatnak

⁶ Roland Fréart de Chambray: *Idée de la perfection de la peinture démontrée par les principes de l'art...*, Paris, 1662.

⁷ Uo. oldalszám nélkül. [XII. o.]

⁸ André Félibien: *Entretien sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes ; augmentée des Conférences de l'Académie royale de peinture & de sculpture. avec La vie des architectes*, Tome 4, 1725. 40–49. o.

túl az ollózáson. E levél sem más, mégis sok tekintetben a legpontosabb önmeghatározása a klasszikus festészetnek. Nem mintha elméleti rendszert dolgozna ki, de meghatároz egy distinkciót, amely valóban képes definiálni a klasszicizmust.

Poussin magyaráz és a magyarázat szükségessége már önmagában is figyelemre méltó. A klasszicizmus magyarázatra szorul, mert *nem elég hatásos*. Vagy még pontosabban, mert hatása nem közvetlen. Első pillantásra azt hihetnénk, hogy csupán saját – a hatásra kihegyezett – korunk nem képes mit kezdeni Poussin érett festményeivel, amelyek nem nyűgöznek le sem méreteikkel sem mozgalmasságukkal, sem színjeikkel sem fény-árnyék kontrasztjukkal. Poussinnek jóformán minden kortársa – vagy legalábbis minden kortárs festészeti irányzat – inkább befogadható és eladható a mai néző számára. Velázquez lenyűgöző portréi, Caravaggio meghökkenítően valódi jelenetei, Pietro da Cortona lélegzetelállító mennyezeti freskói és még sorolhatnánk. Még az olyan „realisták”, mint Zurbarán vagy a Nain testvérek is jobban érthetők számunkra, mint Poussin száraz klasszicizmusa. Ez azonban egyáltalán nem csupán korunk befogadóra igaz, Poussin ugyan hatalmas hírnévnek örvendett, ez a hírnév azonban már akkor sem volt magától értetődő.

Mint magyarázkodás a levél csak egy darabig lehet hatásos. Nem csupán azért, mert Richelieu halála és Noyers ideiglenes kegyvesztése után Poussin nem tér vissza Franciaországba és a Nagy Galéria díszítésének tervei feledésbe merülnek, hanem mert nem sokkal ezután kezdetét veszi egy olyan csata, amelyet ugyan már csak hírneve vív meg, mégis sokkal többet veszít rajta: a *querelle de coloris*ban, a XVII. század és a „klasszikus kor” végén Poussin festészete avított és fénytelen ellenpólusaként jelenik meg Rubens monstruozitásának. Roger de Piles számára Poussin már nem elég, és azért nem elég, mert nem elég hatásos. Poussin és a klasszicizmus majd egy évszázadra feledésbe merül, hogy csak egy újabb talán túlon túl is józan kor emelje majd ismét piedesztálra. Nem találunk-e rá azonban itt a klasszicizmus, vagy még inkább a klasszikus ész egy szökevény elemére, valamire, amely kibújik a különös meghatározottságok rendszeréből, és hordozójává válik a klasszicizmus filozófiai értelmének? Olyan értelemnek, amely jobban segít minket megérteni, hogy mi *minden* klasszicizmus értelme, mint azok a definíciók, amelyeket egy stílustörténetre vagy akár egy fogalomtörténetre alapozunk? A kérdés nem az, vajon igaza van-e a modern festészetnek, amikor az akadémiizmus merev szabályosságát és a normákhoz való igazodását ítéli el, hanem inkább hogy mi az, ami a modernitásban magában „akadémikus”, azaz klasszicista. Nem egyszerűen annak kezdetén, megszületésekor, hanem mindvégig története során. Mi az értelme a modern vissza-visszatérő klasszicizálódásának, annak a jelenségnek, amely szökevény mozzanatként újra és újra felbukkan és látszólag éppen a modernitás újdonság-kultuszát kezdi ki?

A Nagy Galéria díszítése persze kezdettől lehetetlen feladat. Mindenki tudja ezt, akinek volt már szerencséje a Louvre-ban az itáliai reneszánsz festők remekeit végignézni. Ezek azon „folyosón” nyertek elhelyezést, amelynek szélessége alig-alig képes biztosítani, hogy nézőiket el ne sodorja az áramló tömeg (a tömeg, amely a *Gioconda* felé tart izgatott és türelmetlen taszigálással), ez a terem az, amit „Nagy Galériának” neveztek, és amely oly sokáig maradt díszítetlen.⁹ Poussin tervei szerint a falakat grisaille-ek (azaz szürke tónusú festett építészeti

⁹ A Louvre Nagy Galériája tulajdonképpen ijesztően konzekvens megvalósulása annak a gondolatnak, amely megkülönbözteti a XV. század és a XVII. század eleje közötti időben épült francia galériákat az olaszoktól: „minél hosszabb egy galéria, annál szebbnek találják azt Franciaországban” Louis Savot: *L'architecture française des bastimens particuliers*, Paris, S. Cramoisy 1624. (ed. 1685, 99. o.) Idézi: Jean Guillomme: „La galerie dans le château français. Place et fonction”, *Revue de l'Art*, 1993. Volume 103, No. 1, 32. o. Eredetileg IV. Henrik azzal a szándékkal építtette, hogy a hosszú séta alatt lehessen látni, mi történik a Szajrán. (U. o. 38. o.) A galéria a *promenade* helye, nem pedig ünnepi alkalmakra tartogatott terem, mint Itáliában. Ha a sétálás közbeni beszélgetésre lehetőséget is adott, igen nehéz helyzetbe hozta azokat a festőket, akik a galéria másik, az olasz módi által ráruházott, feladatát próbálták benne koherensen megoldani: hogy festészeti gyűjtemény által gyönyörködtessék a sétálót.

elemek, szobrok vagy domborművek) fogták volna keretbe és a mennyezeten kis méretű táblaképeinek megfelelő freskók lettek volna, melyek „olyanok mintha oda lennének akasztva”, azaz olyanok mintha táblaképek és nem mennyezeti freskók lennének, következésképpen nélkülözik a mennyezeti freskók *trompe-l'oeil* hatásait: szigorú klasszicista kompozíciók, olyanok, mint a *Mannahullás* vagy a *Szabin nők elrablása*.

A Nagy Galériából Poussin akkor se tudott volna Le Brun versailles-i díszítéseire hasonló pompás termet varázsolni, ha akart volna, ez a tény azonban nem homályosíthatja el azt a másikat, hogy *nem akart pompás termet varázsolni abból*.¹⁰ Szándéka nem az volt, hogy a „szemnek” tesszen:

„Tudniillik kétféleképpen lehet a tárgyakat látni: egyszerűen vagy pedig megfontolva és figyelmesen. Egyszerűen látni nem más, mint a látott dolog formáját és hasonlóságát a szem által természetes módon felfogni. De megfontolva nézni egy tárgyat, az több, mint a forma egyszerű és természetes befogadása szemem keresztül, ilyenkor azon túl egy különleges módon azt keressük, hogy miképpen ismerhetjük meg ezt a bizonyos tárgyat: ezért az mondhatjuk, hogy az egyszerű *aspect* egy természetes művelet, míg az, amit én *prospect*-nek nevezek, az olyan észbeli művelet, amely három dologtól függ, nevezetesen a szemtől, a látás sugarától és a szemnek a tárgytól való távolságától.”¹¹

¹⁰ Poussin Noyers-nek három okot nevez meg, amiért a galériát eleve nem tervezte „az elképzelhető legpompásabb műnek”: egyrészt a Párizsban e célra alkalmas munkások hiánya, másrészt ama hosszú idő miatt, amit azon dolgozni kellene, harmadrészt a nagy költségek miatt, ami feleslegesnek tűnik egy olyan terem esetében, amely csak átjárásra alkalmas (*qui ne peut se servir que d'un passage*) és amely a francia műbarátok hiánya miatt könnyen ugyanolyan szánalmas sorsra juthatna, mint amilyenben a munkák elkezdésekor volt. Félibien im. 47–48. o. Amiből egyrészt láthatjuk, Poussin milyen kevésbé volt fogékony arra a francia ízlésre, amely a galéria hosszához kötötte annak szépségét, mit sem törődve arányaival („csupán” „átjárásra” alkalmas: szó sincs *promenade*-ről), másrészt szép példáját láthatjuk annak, leveleiben milyen elválaszthatatlanul keverednek a legföldhözragadtabb elvek a legfennköltebbekkel. Mindezek a praktikus érvek azonban – minden relevanciájuk mellett – másodlagosak ahhoz képest, hogy a levél koherens esztétikai alapjai egy mértéktartóbb kompozíciót tesznek szükségessé, amely határozottan szemben áll korának legjellemzőbb törekvéseivel. Friedländer egyenesen barokk-ellenesnek nevezte a tervezetet.

¹¹ Ez a passzus Witelo perspektíva-tanulmányának szó szerinti idézetére épül, ám Witelo neoplatonista filozófiája teljesen hiányzik belőle.

„Il faut sçavoir, dit il [Poussin], qu'il y a deux manieres de voir les objets, l'un en les voyant simplement, & l'autre en les considerant avec attention. Voir simplement n'est autre chose que recevoir naturellement dans l'oeil, la forme & la ressemblance de la chose vûë. Mais voir un objet en le considerant, c'est qu'outre la simple & naturelle réception de la forme dans l'oeil, l'on cherche avec une application particuliere, le moyen de bien connoître ce même objet: ainsi on peut dire que le simple aspect est une operation naturelle, & que ce que je nomme le *Prospect*, est un office de raison qui dépend de trois choses, sçavoir de l'oeil, du rayon visuel, & de la distance de l'oeil à l'objet: & c'est de cette connoissance dont il seroit à souhatier que ceux qui se mêlent de donner leur jugement, fussent bien instruits.” (Félibien i. m. 44. o.)

„III. 51. Omis uisio fit uel per aspectum simplicem, uel per intuitionem diligentem

Aspectuni primum simplicem dicimus illum actum quo primo simpliciter recipitur in oculi superficie forma rei uisae; intuitionem uero dicimus illum actum quo uisus ueram comprehensionem formae rei diligenter perspicendo perquirat, non contentus simplici receptione, sed profunda indagine. Uisus itaque per aspectum simplicem comprehendit intentiones manifestas quae sunt in rebus, nec certificat illas. Per intuitionem uero considerat omnes intentiones partium formae uisae occultas aspectui, et certificat omnes dispositiones illius formae uisae. Et quia aspectus simplex potest esse sine intuitionem, quamuis intuitio non possit esse sine simplici aspectu, patet quod omnis uisio aut fit per unum istorum modorum, aut per alium. et hoc est propositum.” (Clemens Bauemker: *Witelo. Ein Philosoph und Naturforscher des XIII. Jahrhunderts*, Münster, Aschendorfschen Buchhandlung, 1908. 137. o.)

Witelo a megkülönböztetést „aspectus simplex” és „intuitio diligens” között egy neoplatonikus fény-metafizika kidolgozására használja fel, Poussin azonban a *prospectet* azonnal a perspektíva elméletével köti össze. Rádásul

A látvány nem elégséges alapelv a festészet számára, Nem csupán azért, mert valamiféle félreértett tudományosság elérése lenne a festő feladata, és nem is azért mintha morális tartalmakat kellene közvetítenie hanem azért, mert a látás összetettebb dolog, mint az egyszerű recepció.

A látás poussin-i elmélete itt találkozik Descartes-tal. Látni nem a szem lát: a szem csupán passzív szerv, a látás azonban konstrukció.¹² Egyszerre a leginkább történetileg megjelölt gondolat ez, és a legkevésbé az. Történetileg megjelölt, mert a karteziánus érzékelélmélet és a klasszikus perspektíva összefonódásának *ancien régime*-je itt látszik a legtisztábban megragadhatónak. Mindaz a kritika, amely ezt a rezsimet érte, probléma nélkül alkalmazható Poussin-re. Merleau-Ponty kimutatta, hogy ez az összefonódás mondhatni közvetlenül hozta létre az európai kultúra „félszemű” voltát, a látás sematizálódását.¹³ Jacquelin Lichtenstein kimutatta, hogyan semmizte ki a filozófia a szín retorikáját és kényszerítette saját diszkurzív voltát a látásra.¹⁴ Amire ezek az elemzések vakok voltak, az két mozzanat, amelyet szintén ez a rezsím hozott létre, és csak ez hozta azt létre: a látás nem passzivitás, hanem spontaneitás, az ábrázolás pedig nem hasonlítás, hanem konstrukció. Két mozzanat, amely jellemzi Descartes és Poussin látás- és ábrázolás-elméletét, két mozzanat, amelyet a látás klasszikus elméletének köszönhetünk, és amely az óta is élő erővé teszi azt.

A művészettörténet rekonstruálta azt a tervezetet, amelyet Poussin sohasem fejezett be, és amelynek elkészült részei maguk is megsemmisültek, nagy valószínűséggel akkor, amikor a galériát átalakították múzeumnak.¹⁵ A galéria teljes hossza 1400 láb, míg szélessége 28 láb. Ez a méret nyilvánvalóan alkalmatlan a díszítés korszerű módjának megoldására, azaz a mennyezet egyetlen egységként való felfogására és annak *quadraturá*ban való festésére. Ez ugyanis azt jelentené, hogy az egész mennyezet számára egyetlen nézőpontot kellene kijelölni.¹⁶ Ahogy láttuk, Poussin abban sem volt érdekelt, hogy valamiképpen megőrizze a galéria eredeti

Poussin anélkül fogadja el Witelo konklúzióját a látás módjainak megkülönböztetéséről („patet quod omnis uisio aut fit per unum istorum modorum, aut per alium.”), hogy hivatkozna arra az irreverzibilis viszonyra, amely a kettő között Witelo szerint fennáll („Et quia aspectus simplex potest esse sine intuitione, quamuis intuitio non possit esse sine simplici aspectu...”).

Megjegyzés: a „prospect” fordításával bajban vagyok, mivel franciául nincs és nem is volt ilyen szó Poussin terminusán kívül. Nyilvánvalóan az olasz *prospettiva* azaz perspektíva szó az alapja, amelyből az *aspect* mintájára alkotta a szót a festő, a magyar „aspektus” mintájára azonban csupán a „prospektus” elfogadhatatlan lehetősége adott, ezért inkább meghagyom eredeti formájában.

¹² „A lélek az, ami lát, nem pedig a szem.” Descartes: *La dioptrique*, AT VI. 141. o.

¹³ Maurice Merleau-Ponty: „A szem és a szellem”, ... *A látható és a láthatatlan*, Budapest, L'Harmattan, 2007. Ford. Szabó Zsigmond és Farkas Henrik *passim*

¹⁴ Jacquelin Lichtenstein: *La couleur éloquente, rhétorique et peinture à l'âge classique*. Paris, Flammarion, 1998.

¹⁵ Anthony Blunt: „Poussin studies VI. Poussin's Decoration of the Long Gallery in the Louvre” *The Burlington Magazine*, Vol. 93, No. 585 (Dec., 1951) és ennek kiegészítése in *The Burlington Magazine*, Vol. 94, No. 586 (Jan., 1952) A Louvre Nagy Galériája végül is éppenséggel amiatt híres, aminek Poussin félig kész díszítése áldozatul esett: átalakítása múzeummá még az *ancien régime* alatt tervbe vétetett, de csak a forradalom után vált lehetségessé. Ez azonban elsősorban építészeti, nem pedig ideológiai okok miatt vártott magára, hiszen a Louvre már rég nem töltötte be a királyi rezidencia szerepét, Versailles volt XIV Lajos óta a francia királyok lakhelye. A Louvre különféle közigazgatási intézményeknek adott otthont, a Nagy Galéria ezen belül katonai titokként lezárva állt, mert itt nyert elhelyezést az a makett-gyűjtemény, amely Franciaország 127 erődített városát és kikötőjét jelenítette meg, majdnem az utolsó házig modellezve, és amely a katonai felsővezetés védelmi terveit segítette. A galéria múzeummá alakítása annak megmentését jelentete az enyészettől. Nem utolsó sorban pedig ez lett az első nyilvános képtár Európában. Lásd: James L. Connelly: „The Grand Gallery of the Louvre and the Museum Project: Architectural Problems” *The Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 31, No. 2 (May, 1972)

¹⁶ A *quadratura*-festés szabályait összefoglalja kései cinquecento alapvető perspektíva-elméleti munkája, Vignola *Due regole della prospettiva pratica* című értekezése (szerkesztette és kiegészítete Danti, Roma, [1583] 86. sk. Idézi: Carl Goldstein: „The Meaning of Poussin's Letter to De Noyers”, *The Burlington Magazine*, Vol. 108, No. 758 (May, 1966), 234. o.) Eszerint a perspektíva enyészpontjának a mennyezet közepén kell lennie és ennek megfelelően a szemlélőnek a szoba közepén kell állnia, az enyészpont alatt, hogy azt helyesen láthassa.

funkcióját a díszítésben, tehát hogy egy „vándorló nézőpontot” hozzon létre. Ha lett is volna ehhez bármiféle hagyomány vagy elméleti keret,¹⁷ Poussin láthatólag nem ismerte vagy nem tartotta követésre méltónak a *promenade*-ot lehetővé tevő galéria francia hagyományát. Teljes egészében olasz művészeti keretek között gondolkodott, amelynek legelső és legnyilvánvalóbb referenciája Annibale Carracci Farnese-galériája, amely minden klasszicista galéria ősmintája volt. Olyannyira, hogy a díszítés tervének fennmaradt részének egyes elemei „szó szerinti” idézetek Carracci munkájából. A Farnese palota galériája nem *quadratura* technikával van kifestve, és nélkülözi a barokk (illetve már korábban a manierizmus) extenzív *trompe l'oeil* hatását, amely a mennyezetet az égbolt illúziójával látja el. Carracci a (festett) építészeti elemeket a mennyezet síkjában tartja meg, nem konstruál belőlük látszólagos teret, amely meghaladná azt. Az építészeti elemek esetében még ha beszélhetünk is egyfajta egységes nézőpontról, az semmiképpen sem olyan hangsúlyos, mint egy nagyszabású barokk *quadraturán*. Mivel a mennyezet síkját csak mintegy relief-szerűen kell a térbeliség látszatával ellátni, az egységes nézőpont által létrehozott rövidülés korántsem olyan hangsúlyos. A díszítésre szolgáló képek ezen a síkon, keretekben jelennek meg, de azok kompozíciója nem engedelmeskedik a mennyezet általános nézőpontjának, hanem külön nézőponttal rendelkeznek, mintha táblaképek lennének ott elhelyezve.

Carracci követői csak több-kevesebb hűséggel követték ezeket az elveket. Például Giovanni Lanfranco a Borghese palota díszítésekor megőrizte a mennyezet síkjának ilyen klasszicista, az illúziókeltést racionalista módon elkerülő – vagy méginkább azt a relief-szerű építészeti elemekre korlátozó – kompozícióját, és a központi képnek a *trompe-l'oeil* hatást elkerülő formáját, de a nagyobb méretű mennyezeten nem tartotta meg annak a szűk boltíves galériához igazodó hármasszételét, és ennek következtében a viszonylag kis méretű képekre való felosztását. Poussin – részben talán azért, mert a Nagy Galéria boltíve szintén viszonylag keskeny (legalábbis hosszanti méreteihez képest mindenképp), és így nem rendelkezik nagy egybefüggő felülettel – megtartja a mennyezet Carracci-féle hármasszételét, és ennek megfelelően tervezi a keretek beosztását. Ám ahhoz, hogy bármiféle kompozicionális egységet elérjen, előbb a galéria méreteivel kell valamit kezdenie, ezért az ablakok osztásának megfelelően osztja azt kisebb részekre és e részeket tekinti egységekké. Így olyan egységeket kapott, amelynek hosszúsága 24 láb, szélessége 28 láb (levelében 24-et ír) és a fal magassága a boltívig 21 láb. A minket érdeklő mennyezeti rész tehát egy 24x28(24) láb méretű síkra emelt boltív. Poussin ennek közepére egy 12x9 láb nagyságú képet tervez.¹⁸ Jól látszik, hogy a 9 láb magasság meghatározott a hármasszétel által, ám a 12 láb szélesség csupán a fele a rendelkezésre álló felületnek. Ennek indoklásaként levelében azt írja, hogy a képet egyetlen pillantással kell tudnunk átlátni [*pour voir d'un coup d'oeil le tableau*]. Ez a magyarázat azonban első pillantásra meglehetősen idegen a korabeli mennyezeti festészet hagyományától, amely nem az egyetlen pillantással való átláthatóságot, hanem a perspektivikus rövidülés egyetlen enyészpontját tartotta az illúzió megteremtését tekintve alapvetőnek. Ez két

¹⁷ A francia klasszicista művészetben kétségtelenül a franciakert nyújtja azt a keretet, amelyben a *promenade* megvalósulhatott. A franciakert perspektivikus kialakítása ugyanis lehetővé sőt szükségszerűvé teszi egy vándorló nézőpont meglétét, aki számára az mindig új meglepetéseket támogatva tárul fel. Szép példája ennek Madelaine de Scudéry egyik regényének bevezető keret-elbeszélése. (Madelaine de Scudéry: *La promenade de Versailles*, Paris, Chez Claude Barbin, 1669.), ahol a Versailles-i séta lépésről lépésre újabb, nagyszerűbbnél nagyszerűbb látványosságokat tár a társaság szeme elé, a társalgási kultúra elvárásainak megfelelően alkalmas adva a király dicsőítésére éppúgy, mint a szerelem és a búcsúzás viszonyának elméleti megtárgyalására, vagy éppen történetek mesélésére. A mennyezeti festészet esetében szintén létezik ilyen hagyomány már a templomi festészet legkorábbi példáinál a néző térbeli haladása egyfajta bevezetődes. Coreggio esetében így ír erről Jernyei Kiss János: „a téma eszkatológikus élmények kibontakozását vizualizálja, s ezzel a szemlélőnek a liturgikus térben való haladását a vallásos szemlélődés időben kibontakozó folyamatába ágyazza.” Jernyei Kiss János: *Barokk mennyezők. Vallásos képzelet és festett valóság*, Budapest, Gondolat, 2009. Ugyanakkor ezen kultikus funkció a galériától nyilvánvalóan idegen, annak feladata a szórakoztatás, nem pedig a bevezetés.

¹⁸ Félibien im. 45. o.

értelmezésre ad lehetőséget: 1. Poussin tévesen egyetlen pillantásnak nevezi az egyetlen nézőpontot, amelyet az egyetlen enyészpont ír elő. 2. Poussin valóban egyetlen pillantást ért az egyetlen pillantáson, ekkor azonban olyan gondolattal van dolgunk, amely nem ismert a korabeli mennyezetfestési elméletben (és gyakorlatában is talán csak Annibale Carracci használta): senki nem gondolta, hogy egy *quadraturában* megfestett képet egyetlen pillantással be lehetne fogadni, és a klasszicista kompozíciók esetében sem mindig beszélhetünk ilyesmiről.¹⁹

Magam úgy vélem, logikusabb vagy esztétikailag koherensebb a második feltételezés, mert a 3:4 arány nagyon hasonlít Poussin táblaképeinek arányaihoz, amelyek szintén mind viszonylag kisméretűek, alkalmasak arra, hogy egy korlátozott méretű helységben is kiállíthatóak legyenek. Nagyon úgy tűnik, Poussin számára a kép egyetlen pillantással való átláthatósága alapvető elvárás volt, és ez alapján lehet koherensen értelmezni Noyers-nek írott levelét.²⁰ Poussin eredeti intenciója azonban valójában lényegtelen ahhoz a tényszerű különbséghez képest, amely a *Grande Galerie* tervezetét elválasztja a kortárs galériák mennyezeti megoldásaitól. Akár egyik, akár másik értelmezést választjuk is, kétségtelen, hogy a galéria adott szakaszának díszítése egy olyan központi kép köré szerveződik, amely a látás más elméletét teszi szükségessé, mint a kortárs barokk festészet mennyezeti freskói, a *trompe l'oeil*, a szem lenyűgözésének festészete, az immerzió avagy a szimuláció. A Nagy Galéria tervezetében – ahogy a klasszicista galériák esetében általában véve is, mégis azokhoz képest is kiemelten és reflektáltan – a mennyezetre festett képet *mint képet* kell néznünk, létre kell hoznunk azt mint kép-tárgyat, azaz mint valamit, ami a látás számára adott. Ebben az értelemben amit szükségessé tesz, az nem a térben való feloldódás, hanem éppenséggel saját nézőpontra való reflexió. Látni fogjuk, mi a kapcsolat az egyetlen nézőpont illetve a kép egyetlen szempontból való megragadhatósága valamint a konstruktív tekintet megalkotása között, de ehhez még pontosabban kell definiálnunk a klasszicista perspektivizmus természetét. Azt azonban már most is kijelenthetjük, hogy Poussin megkülönböztetése *aspect* és *prospect* között a passzív és az aktív szem közötti különbség: ahhoz, hogy egy szemlélő a kép befogadjává váljon (legalábbis implicit módon) *létre kell hoznia magát mint látót*.

A klasszikus racionalitás számára mi sem lehet kevésbé csábító, mint passzív befogadásként jellemezni a látást (és ennek következményeként utánzásként az ábrázolást). A passzivitás a klasszicizmus szerint csupán a szervi recepcióra jellemző, képtelen leírni, hogy

¹⁹ Lanfranco Borghese-freskójának arányai a Poussin által említett 3:4 helyett körülbelül 1:4, méretei miatt nem befogadható egyetlen pillantással (jól látszik ez például fényképezhetetlenségén). Lanfrancót láthatóan nem korlátozta semmi ilyen megfontolás: a lehető legnagyobb egybefüggő felület megfestésére törekedett. Mivel azonban freskójáról hiányzik a barokk extenzív perspektívája, az illuzionizmusnak így is ellenáll. (*Az istenek gyűlése szerény sotto in su* perspektívában van megfestve, amely Poussin egy-két képén – például a *La sainte famille à l'escalier* (1648) címűn – is visszaköszön, és jellemzően nem akar tökéletes illúzióként hatni, mintha az „égi térbe” lenne belátásunk, ám jelzi az „alulról való” nézőpontot.). Másrészt Annibale Carracci Farnese-galériájának freskói tartják megközelítőleg azokat az arányokat, amelyeket Poussin előír.

²⁰ Annak feltételezése, hogy Poussin félig megértett perspektívaelméletek alapján indokolta terveit Noyers-nek egyáltalán nem tűnik tarthatónak. Carl Goldstein kimutatta a Poussin-levelben a Vignola-Danti által megfogalmazott perspektívaelmélet nyomait, de emellett érvelt, hogy mivel az 1400 láb hosszú galéria esetében a *quadratura*-festés szabályaira hivatkozik, noha evidensen lehetetlen feltételeznünk egyetlen nézőpontot ebben az esetben, úgy tűnik az értekezést egyszerűen autoritás-érvként használja, anélkül, hogy megértette volna. (Lásd: Goldstein im.) Csakhogy Goldstein ezzel figyelmen kívül hagyta azt a tényt, hogy a levelben a galériát Poussin kisebb hosszanti részekre bontotta, amelyeket a díszítés kompozícióját tekintve (így nézőpontját tekintve is) egységként kezelte: „toute la galerie se doit considérer par parties et par chaque trumeau en particulier.” (Félibien i.m. ...) Egy 24x24 láb méretű mennyezet perspektíváját tekintve pedig már egyáltalán nem lehetetlen egyetlen enyészpontról beszélnünk, sőt, a relatíve kis méretek, és a díszítésnek boltív síkjába való illeszkedése miatt éppenséggel azt látjuk, hogy a *quadratura*-festés szabályainak betartása mellett is meglehetősen visszafogott, egyáltalán nem hivatkozódó virtuális építészeti kompozícióhoz jutunk, ami tökéletesen megfelel annak, amit a levéllel Poussin igazolni igyekszik. (Itt a Poussin levelében szereplő 24 lábat vettük alapul, nem pedig a valódi 28-at, de valójában a különbség elhanyagolható)

mi a látás valójában, azaz hogyan alakul ki egy kép, túl az érzéki „adatokon”. A kép nem csupán érzet-adat, hanem értelem-konstrukció. Kepler készen nyújtotta Descartes számára a *szem* modelljét, de semmit nem mondott a *látásról*. A retinán fordított kép jön létre, ezt Kepler már megállapította. De mi mégis álló képet *látunk*: világos, hogy a látásnak meg kell fordítani ezt a képet, a látás nem passzív hanem aktív. Descartes egyfajta „természetes geometriában” (*géometrie naturelle*)²¹ határozza meg ezt az aktivitást. Olyan geometriában amely a látás lehetőségi feltétele: minden érzékelésben ott működik aktívan létrehozva a képet, anélkül, hogy észrevennénk. Aktivitás (spontaneitás) és tárgykonstitúció tudatosság nélkül: a klasszicizmus rejtett előfeltétele, amely megelőz minden „gondolkodom tehát vagyokot” és minden tudós ikonológiát.

A Nagy Galéria mennyezete nem „magas tér”, nem a perspektivikus megtévesztés által létrehozott illúzió, hanem az ami: mennyezet, amire képeket festettek. Ennek ellenére ezt a szerény célt – megtartani a mennyezetet mennyezetként – nem valamiféle „természetes” módon lehet elérni: létre kell hozni. Poussin kettős munkát vállal, amikor elvállalja a galéria díszítését: eltávolítja az elődje által megkezdett díszítést (Jacques Lemercier nagy valószínűséggel a barokk illuzionizmus inspirálta terveit)²² és megalkotja sajátját. Ha tetszik, érthetjük ezt átvitt értelemben is: az illuzionizmus (később pontosabban immerzionizmusként fogjuk meghatározni) redukciója és a mennyezet konstrukciója egymást kiegészítő feladat. Nem a realizmus feladata ez, hanem az önmagában való megkonstruálásáé. Perspektivikus feladat, de nem az „ablakkeret” perspektívájának, hanem a „képkeret” perspektívájának alávett. Éppen ez alapján érthetjük meg a klasszicista perspektíva különös történeti szerepét: Alberti ablakkerete a klasszicizmusban reflektálttá válik, még pontosabban létrehozandóvá válik mint „keret”, mint kép és elsősorban *mint a látógúla síkmetszete*. Ebben az értelemben kell arról beszélnünk, hogy beteljesült az a folyamat, amely által a „szubjektum és objektum közti szakadék immáron elkerülhetetlenül tudatosult”.²³ Ami a reneszánsz számára még naiv természetességgel adott, a barokk számára pedig mint a (politikai) hatalom eszköze elkendőzve és monumentalitásba csomagolva alkotandó meg, a reneszánsz *újjászületésével* (az ismétlés ismétlésével) azaz a klasszicizmussal, mint *megjelenítendő és leleplezendő* válik adattá. Csak az illuzionizmus lerombolása vezethet igaz és így szabad ismerethez.

Tapogatózás és látás. Abraham Bosse

Aspect és *prospect*: két lényegileg különböző értelme a képnek és látásnak, amely definiálja a klasszikus reprezentáció elméleti alapjait. Ezt a különbséget kell megértenünk, ha a klasszicizmus egy nem egyszerűsítő modelljéhez akarunk eljutni, olyan modelljéhez, amely nem csupán arra képes választ adni, mi az amit a művészet folyamatosan meghalad a klasszicizmusban, hanem arra is, ami miatt újra felbukkan a modernitás hatásos és láthatólag meg nem haladott formájaként.

Abraham Bosse, a klasszicizmus talán legtermékenyebb metszője, akinek körülbelül 1600 művet tulajdonítanak, 1641-ben találkozik Girard Desargues-gal, az építésszel, aki saját perspektíva-elméletét tanítja Párizsban a legkülönfélébb mesterembereknek. Ettől kezdve Bosse a leglelkesebb és legfontosabb támogatója lesz Desargues-nak, saját nyomdájában számtalan értekezést ad ki elméletét népszerűsítendő, majd amikor az a frissen alapított francia

²¹ René Descartes: *Traité de l'homme*. in *OEuvres*. Szerk. Charles Adam – Paul Tannery. Paris, Librairie Philosophique Jacques Vrin. 11 vols. 1996. Első kiadás: 1897–1913 (= AT) XI. 160 o. Valamint Descartes: *La dioptrique*; AT VI. 137. o.

²² Blunt im. 373.

²³ Erwin Panofsky: *Idea. Adalékok a régebbi művészetelmélet fogalomtörténetéhez*, Fordította: Szántó Tamás, h. n., Corvina Kiadó, 1998. 51. o.

királyi képzőművészeti akadémiára (*Académie royale de peinture et de sculpture*) mint a perspektíva-oktatás tanárát felveszik, ott is meghonosítja az argeziánus módszert. Noha Desargues maga ekkor már meglehetősen vitatott szerzőnek tűnik matematikus körökben,²⁴ Bosse támogatása nyomán mégiscsak komoly hatást gyakorol a perspektivizmus gyakorlatára. Bosse tevékenysége azonban művészettörténeti szempontból nem egyszerűen egy perspektíva-szerkesztési módszer meghonosítása a festészet gyakorlatában, hanem a perspektíva szerepének átértékelése, és az eddigre már 200 éves hagyománnyal rendelkező gyakorlat értelmének átfordítása.

Számos elméleti munkájának ugyanis van egy olyan aspektusa, amely szembeállította őt korának majd minden teoretikusával (Fréart de Chambray jelentős kivételével), és ami számunkra egy rejtett, de szimptomáiban megmutatkozó törésnek mutatkozik a klasszicizmuson belül.²⁵ Sőt, nem haboznánk ezt a törést a modernitás egyik kulcsjellemzőjével azonosítani: a konstruktivitásnak a megszületésével. Bosse ugyanis a geometriai perspektívát egyszerre a festmény megalkotásának és megítélésének alapjává teszi. Nem egyszerűen eszközként tekint rá, hanem a festmény létrehozásának törvényeként. Ezzel nem csupán az empirikus természetutánzás reneszánsz normájával kerül szembe, hanem a klasszicizmus azon elgondolásával is, hogy a festészet feladata a nagy mesterek (és ez a szín-vitáig elsősorban Raffaello) nyomában haladva, azok által meghatározott „törvények” segítségével alkotva ábrázolni.²⁶ Bosse és Chambray változó teoretikus koherenciával, de szembehelyezkedik az autoritás-érv ezen festészeti megfelelőjével és a „természetes világosság”, azaz az értelem és a *ratio* törvényéhez, a geometriai perspektívához fordul mint egyedüli autoritáshoz. Félibien a IV. *Beszélgetés*ben illetve Testelin és Le Brun a geometriai perspektívát másodrendűnek és a művészi szándéknak alávetettként kezelte.²⁷ Az, ami ezt az elgondolást radikálisan megkülönbözteti ellenfeleitől, legyen az konzervatív klasszicizmus, reneszánsz természetutánzás, naturalizmus vagy éppenséggel expresszív barokk, hogy nem valami előre adottnak a referenciájában tételezi a kép értelmének alapját, hanem a referenciát megalkotandónak (bár előre adott törvények szerint megalkotandónak) tekinti.

Két évtizeddel Desargues-gal való találkozása után (1665) az Akadémián tartott perspektíva-óráit, és egyben két évtizedes küzdelmét a perspektíva népszerűsítésében egy könyvben foglalta össze, e könyvnek mondhatni teoretikus alapja *aspect* és *prospect* poussin-i különbsége. A vita, amely a francia festészetben Poussin Párizsba érkezése nyomán lángol fel Vouet iskolája és Poussin klasszicizmusa között, majd a Nagy Galéria díszítése, aztán Leonardo

²⁴ Desargues-ot többen plagizálással vádolták módszere miatt. (Lásd: Kirsti Andersen: *The geometry of an art: the history of the mathematical theory of perspective from Alberti to Monge*, Springer, 2006. 449. skk. o.) Látni kell, hogy a XIX. századig, azaz Poncelet-ig, senki nem ismerte fel Desargues perspektíva-elméletében a projektív geometria lehetőségét. A vita nem is érinti azt a tételt, amelyet ma Desargues-teorémának nevezünk, hanem a perspektíva-szerkesztés skála-alapú technikája körül forog. Ebben az értelemben Desargues ha nem is plagizál semmiképpen sem nevezhető igazán eredeti szerzőnek, nem forradalmasítja a perspektíva-elméletet, hanem csupán továbbfejleszt egy már adott módszert. A későbbiekben utalunk rá, hogy a kúpmetszetekről írott *Brouillon projet* mennyiben tekinthető mégiscsak a XVII. század matematikáját és filozófiáját meghatározó művének. Noha a projektív geometria nem születik meg a XVII. században, a *kozmológiai és metafizikai perspektivizmus* megszületik.

²⁵ Carl Goldstein: „Studies in Seventeenth Century French Art Theory and Ceiling Painting”, *The Art Bulletin*, Vol. 47, No. 2 (Jun., 1965). Goldstein kiváló elemzése bemutatja, hogy Bosse és Chambray mennyiben különbözik kortársaitól abban, hogy a geometriát a művészet megítélésének *objektív alapjának* tartja. Mivel azonban a perspektívát azonosítja az euklidészi geometriával és ráadásul Descartes *Geometriáját* is problémátlanul ahhoz sorolja, valójában érzéketlen marad *ezen objektivitás szubjektív alapjainak*, azaz a tekintet konstrukciójának megjelenésére.

²⁶ Uo. 236. o.

²⁷ Ebből láthatjuk, hogy Le Brun esetében nem az dönt feltételezett karteziánizmusáról, hogy kifejezés-elméletében mennyiben támaszkodik a *Lélek szenvedélyeire* (egyébként csupán bio-fizikai, nem pedig filozófiai vonatkozásaiban), hanem problémátlan csatlakozása a tekintély karteziánus kétely nélküli elfogadásához.

A festészetről című írásának friss fordítása²⁸ kapcsán, végül Bosse oktatói tevékenysége nyomán, teoretikus kifejtést a *Traité des pratiques géométrales et perspectives*²⁹ című műben kap.

Bosse az Akadémia alapításakor annak ellenére válhatott annak tagjává és tanárává, hogy maga „csupán” metsző volt, és az Akadémia szabályzata nem tette lehetővé metszők felvételét.³⁰ Tevékenysége az Akadémián azonban csupán egy ideig lehet háborítatlan. Nehéz természete hozzájárul ahhoz a teoretikus és gyakorlati szakadékhhoz, amely elválasztja nézeteit az akadémikusokétól. Hogyha konstruktivitásról beszélünk a klasszikus festészet kapcsán, az azért lehet, mert a geometriai perspektíva és a *prospect* más konstituens elemei a klasszicizmusban véleményünk szerint többet jelentenek, mintha a művészi idea egyszerűen a természet eszményesítés általi meghaladása lenne, azaz a festmény „a természeti szépségek kiválasztása által különb [lenne] a természetnél”, ahogy a klasszicizmus teoretikus alapját később Bellori definiálta.³¹ Nála az idea nem a természet utánzásából származik, hanem *a tapasztalatot megelőzően* és abszolút módon adott. A látás mint *prospect* megelőzi a tapasztalati világot vizuális létet ad annak. A perspektíva konstruktív erő, nem pedig idealizáló.

Explicit teoretikus álláspontja persze alapvetően megegyezik Belloriéval: A *Traité des pratiques géométrales et perspectives* egy fejezete tárgyalja az olyan ideákat, amelyekre a festő visszaemlékezik, vagy anélkül jutnak eszébe, hogy valaha is látott volna olyat. Ez a festőtanulók számára elsajátítandó képesség³² is mutatja, hogy a művészet nem lehet csupán a természet (a modell) utánzása. Az *inventio* ugyan gyakorláson, másoláson alapul, ám meghaladja azt, mivel egy ideát hoz létre a tapasztalatok absztrakciója által. A másolás csupán első lépcsőfok, mint ahogy „ahhoz, hogy megtanuljunk egy prózát vagy verset kívülről, vagy jobban mondva emlékezetből, és azt képesnek legyünk recitálni, az kell, hogy elolvassuk és újraolvassuk.”³³ Ám megtanulni egy verset és megalkotni egyet nem ugyanaz. Ahhoz, hogy a képzelet alapján új képet alkossunk, a természetet (vagy más műalkotásokat) kell előbb másolni, de ez csupán segít hogy megszülethessen a helyes „idea” az a kép, amelyet aztán már nem másolatként hanem *inventioként* alkot meg a „rajzoló.”³⁴

Mindez mintha csak Bellori parafrázisa lenne Bellori könyvét megelőzve. Csakhogy Bosse-nak a festő növendékek számára adott tanácsai ennél is jóval radikálisabbak és láthatóvá teszik, hogy problémája nem Bellorié, hanem Descartes-é.³⁵ Például a legelső forma amelyet

²⁸ A Leonardo kézaraiból 1651-ben készült fordítás (Poussin rajzaival) az olasz nyelvű Editio Princeps-szel együtt jelent meg. A kiadás részben annak a Charles Errard-nak az erőfeszítései nyomán jött létre, akivel – már mint az Akadémia elnökével – Bosse-nak később nézeteltérése támad. A nézeteltérés elsősorban abból fakadt, hogy Le Brun Leonardo könyvével kívánja helyettesíteni a perspektíva-tanítást az akadémián. Bosse vehemensen és személyeskedéstől sem mentesen kritizálja mind a könyvet, mind Le Brun-t, mind Errard-t.

²⁹ Abraham Bosse: *Traité des pratiques géométrales et perspectives enseignées dans l'Académie royale de la peinture et sculpture*, Paris, 1665.

³⁰ Antony Valabrègue: *Abraham Bosse*, Paris, L. Allison, 1892. 87. o.

³¹ Lásd: Erwin Panofsky: *Idea*. 59. o.

³² Bosse im. 30. o. „Avant que finir cette matiere j'ajoute icy par forme de discours, en attendant les Figures, la pratique que je trouve qu'un Disciple doit prendre estant avancé passablement au dessein, afin que s'il a l'aptitude & génie à inventer, il le puisse faire, ayant jugé qu'il doit y avoir difference entre la pratique de copier le naturel à veuë d'oeil, estant choisi tel qu'on le desire, d'avec celle d'en esquisser sur le papier l'idée que l'on peut ramassée dans l'imagination; & et mesme qu'il est necessaire de s'en faire une pratique, pour cultiver cette imagination à recevoir & retenir fortement ces idées.”

³³ Bosse i. m. 30–31. o.

³⁴ „Dessinateur”: Vasari *disegno*-fogalma a *querelle du coloris*ig megkérdőjelezetlen egységes alapja a klasszikus kor képzőművészeteinek. A „rajzoló” itt minden képzőművészt jelent.

³⁵ Értelmezésünk szerint a klasszicizmusnak nincs egyetlen teoretikus alapja, amely definiálná azt, mint korstílust. Noha már Panofsky is szembeállítja Bellori elméletét kortárs stílusokkal, így a barokkal és a caravaggizmussal, mégis egységesként kezeli azt. Azonban ha a klasszicizmuson *belül* folyó vitákat megvizsgáljuk azt vesszük észre, hogy ezek mögött radikálisan heterogén teoretikus princípiumok állnak. Olyannyira heterogének, hogy valójában a vitát is lehetetlenné teszik. Mi a klasszicizmus egy rejtett értelmét kutatjuk, amely nem jelenik meg minden

egy rajzolónak olyan emlékezetbeli ideává kell változtatnia, amelyet aztán mint sajátját használhat fel, az emberi forma.³⁶ Ám az emberi forma igen összetett, és bármennyire is lehetséges hogy léteznek olyanok, akiknek a „képzeletük oly erős”, hogy el tudják képzelni ezeket a formákat minden részletükkel együtt, többnyire mégis az a helyzet, hogy az emlékezet nem képes azt segítség nélkül megtenni. Adott azonban egy olyan lehetőség, amely mindenki számára nyitott: megtartani a képzeletben csupán a „legfőbb részt (*capital partie*)”, ami az emberi forma esetében az a legegyszerűbb forma, amelyet egyenes vonalakkal tudunk ábrázolni (ma azt mondanánk: „*wireframe*”), így modellezve a testet, illetve a test tagjainak mozgulatait.³⁷ Ez teszi lehetővé, hogy az emberi testeket – mozgulataik ábrázolása közben – úgy helyezzük el, hogy azok aztán kompozíciót alkothassanak, elkerülve azt a gyakori hibát, hogy a figurákat részleteikkel kezdve aránytalanul nagyok vagy rosszul elhelyezettek lesznek a képen.³⁸

A helyes idea eléréséhez tehát először a legegyszerűbb alakokat kell megragadni, de egyszerűségeen itt éppen azt értjük, amit Descartes értett egyszerűség alatt: az analízis által megragadott intuíciót. Az emberi formát visszavezetni a csontváz egyszerűsített sémájára, nem absztrakció, hanem analízis.³⁹ Ahogy a megismerés rendje nem a létezők adott rendjét követi Descartes szerint, úgy a rajz nem a(z empirikus) természet hanem a ráció rendjét követi Bosse szerint. Míg Bellori számára az idea az elvonatkoztatás eredménye, és mint ilyen, hasonlít mintájára (bár könnyen elképzelhető hogy több mintája is van, mint ahogy Bellori Raffaello *Galateájáról* azt állítja, több modelltől összeállított ideális kép), addig Bosse számára egy másik rendbe tartozik, ha tetszik egy másik nyelv által írható le, és ily módon nem hasonlít eredetijére (noha Leibniz értelmében kifejezi azt). Ez a nem is oly parányi különbség az, amely Bosse-t elszakítja a természet utánzásának empirista hagyományától, amelynek valójában még Bellori is foglya.

A „*motion capture*” ezen korai formája a mozgás matematizálására törekszik. Ahogy Descartes számára, úgy Bosse számára is a képzelet mint a lélek képessége azért válik problematikussá, mert a matematikai konstrukció evidens voltaival szemben korlátozott, egyénektől függő és inherensen hordozza a tévedés lehetőségét. Bosse ugyan *expressis verbis* soha nem megy odáig, mint Descartes, hogy a *Szabályokban* mindvégig e problematikus voltában meghagyott képzeletet később megfossza az igazsághoz vezető eszköz rangjától és a gondolkodás és a képzelet szigorú dualizmusát (reális különbségét) állítsa, valamint a gondolkodás konstitutív szerepét a képzelet működésében. Mégis mindaz, amit a képzelet segítségére siető geometriáról állít, ezt implikálja. A képzeletet a geometria igazítja ki, amely ahelyett hogy utánozná a testet megalkotja azt egy szabály vagy törvény – a test absztrakt formájának mozgástörvényei – segítségével.

A *test partie capital*-ja Bellori ideájától eltérő módon egy matematikai modell. Bosse látszólag arra a kérdésre ad választ, hogy miképpen jön létre egy idea a festő elméjében a természet (vagy egy másik műalkotás) másolása nyomán (azaz az *inventio* retorikai fogalmának

klasszikus alkotásban és elméletben. Poussin, Bosse és Sébastien Bourdon úgy beszélnek arról, hogy valójában ők maguk sem látják. Olvasatunk ugyanis *szimptomatikus* e szó althusseri értelmében: nem az a válasz érdekel minket, amelyet egy problémára adtak, hanem az a válasz, amit egy *fel nem tett kérdésre* adtak, azaz amivel új problémamezőt alapoztak meg. Megítélésünk szerint a klasszicizmus konstruktivista elmélete ilyen új problémamező megnyitása.

³⁶ Bosse im. 32. o.

³⁷ Uo. 31–32. o.

³⁸ Uo. 32. Valamint planche 58–61. o.

³⁹ Az analízis descartes-i fogalma Léon Brunschvicg értelmezése szerint ellentétben áll az absztrakció hagyományos skolasztikus értelmével. A skolasztika számára az absztrakció nem más, mint a létezők előre adott rendjében az egyedítől általános felé haladni. Descartes számára azonban az analízis rendje nem a létezők rendjét követi, hanem a tudat önálló rendjét. A megismerés és a létezés rendje egymástól független. (Lásd: Léon Brunschvicg: „Mathématiques et métaphysique chez Descartes” *Revue de métaphysique et de morale*, 1927, anné 34, no. 3. 281. o. skk.)

festészeti definícióját próbálja megadni), valójában azonban azt a „természetes geometriát” kutatja, amely az alakot megalkotja. Egy idea nem a természet másolása nyomán keletkezik, hanem a tapasztalatból nyert elvonatkoztatás nyomán: maga nem a tapasztalat terméke, mert abszolút (velünk született, ahogy Descartes nevezi), a tapasztalat (az emlékezet) csupán segít rátalálnunk. A képzelet pusztán egy – sajnálatos módon igen gyenge – eszköz a festő számára, hogy a kép ideáját megragadja. A geometria az, ami által képessé válunk megkonstruálni a természet összetett formájának egyszerű vázát, majd ez alapján magát az összetett formát. Innen érthető, miért állítja, hogy a geometriai perspektíva nemhogy megakadályozná a művészi idea létrejöttét, ahogy azt ellenfelei gondolják, hanem éppenséggel megalapozza, konstituálja azt. „Igaz, hogy a művészet néhány kevésbé felvilágosult gyakorlója megpróbálta – és még mindig próbálja – elhíttetni, hogy ezek a Szabályok [a geometriai perspektíva szabályai] megzavarják és elfárasztják a képzeletet, sőt megakadályozzák a szép ideák létrejöttét, ezek nem veszik észre, hogy véleményük csupán rossz szokásokon alapszik, hogy hamis és tapogatózó gyakorlatuk által meghatározottak, amelyet képtelenek elhagyni”⁴⁰

A „tapogatózás” az, ami jellemzi a geometriai perspektíva szabályait nem ismerő vagy nem alkalmazó festőket. Perspektíván Bosse – ahogy egyébként a korban általános – nem egyszerűen a térbeli ábrázolást érti, hanem azt a geometriai gyakorlatot, amely a három vetületes ábrázolás (*geometral*) módján és hasonló szerkesztési módszerekkel de egy pontra vetítve (középpontos projekcióval) határoz meg egy tárgyat. Azaz elsősorban egy matematikai gyakorlatot, nem pedig művészetit. Ez a szerkesztés áll szemben a szem utáni rajzolással, amely nélkülözi annak pontosságát vagy bizonyosságát, mert nem tartalmazza az okok ismeretét így mindig tapogatózó (*tâtonnant*) marad. Elvileg a festészetnek két útja van, működhet tapogatózva vagy pedig az okok ismerete révén annak a hatásnak a tudatában, amit a szemre gyakorolni fog.⁴¹ Bosse számára azonban a kettő közül csak az egyik legitim. Az okok ismerete révén a hatást megtervezni azonban korántsem a hatásvadászat céljával történik, éppen ellenkezőleg. A befogadó szubjektum általában véve is csak mellékesen, a kompozíciónak alárendelve jelenik itt meg. De nem is az alkotó szubjektum az, ami lényegessé válik. A szubjektivitás csak annyiban érdekes, amennyiben a geometriai rendszer része. A rendszer az, ami kialakítja a szubjektivitást és nem fordítva: az egyetlen nézőpont, amely a tér központja maga is konstrukció. Amikor Poussin Noyers-nek elmagyarázta terveit, éppen azzal vádolta ellenfeleit, hogy nem ismerik azt a hatást, amelyet egy túlon túl nagy képe tenne a szemre. Azonban – éppúgy, ahogy Bosse-nál – valójában az előre kiszámított hatás nem más, mint hogy egyetlen szempillantással átfogható legyen a kép, azaz, hogy egy enyészpont konstruktív uralma alá lehessen sorolni az ábrázolt tárgyakat.⁴² Poussin azért tervez kis képeket a mennyezetre, mert a felületet betöltő kép ellenkezik a perspektíva törvényadó szabályaival: nem egyetlen – a képen enyészpontként megjelenő – szem konstruálja meg a teret.

Persze ismerjük az ellenvetést: valójában a látás sohasem egyetlen, rögzített szem perspektívájaként adott.⁴³ Csakhogy itt nem az a kérdés, hogy vajon milyen a látás valójában

⁴⁰ Bosse im. „Avant propos” oldalszám nélkül

⁴¹ Uo. 2. o. „la plupart d’entre eux, & de ceux qui se meslent de pratiquer la Perspective ou Portrature, savent bien qu’il y a deux manières d’y proceder. L’un, à force de designer en tastonnant à la veüe du naturel ou model, sans autre conduite que l’oeil qui est fort sujet à se tromper, et sans savoir la raison demonstrative de l’effet que l’ouvrage pourra faire estant achevé, & que cette maniere se nomme *de Pratique*. L’autre, en travaillant par regle avec conduite & conaissance de cause ou raison de l’effet qu’aura l’ouvrage, laquelle maniere est celle qu’on nomme travailler en *Perspective*.” Gyakorlat és Perspektíva: Bosse elnevezései arra, amit Poussin *aspect* és *prospect* néven hívott.

⁴² Poussin levelének idevonatkozó része: „Il faut observer que le lambris de la Galerie a vingt-un pieds de haut, & vingt-quatre pieds de long d’une fenêtre à l’autre. La largeur de Galerie qui sert de distance pour considerer l’étendue du lambris, a aussi vingt-quatre pieds. La tableau du milieu du lambris a douze pieds de long sur neuf pieds de haut, y compris la bordure: de sorte que la largeur de la Galerie est d’une distance proportionné *pour voir d’un coup d’oeil* le tableau qui doit être dans le lambris.” Félibien i. m. 45. o. Saját kiemelésem.

⁴³ Elsősorban: Erwin Panofsky: „A perspektíva mint szimbolikus forma”, in *Jelentés a vizuális művészetekben*,

(mintha létezne látás a kulturális megformáltságot megelőzően vagy attól függetlenül) hanem hogy miért éppen ilyen módon kulturálisan megformált? Az egyetlen nézőpont előírása nem az utánczás „realisztikussága”, hanem sokkal inkább a konstrukció törvénye, a konstrukció koherenciája miatt elengedhetetlen. Az a kép, amely nem tesz eleget ezen előírásnak egy inkohérens kompozíciót fog létrehozni, „tapogatózó”, amelynek nincs egységes törvénye, következésképpen nem konstruktív, hanem utánczó, tapasztalati, esetleges. Bosse nem szűnik ostromozni azt a perspektivikus hibát, amikor a festő több nézőpontot használ a képen, például egyet a fejnek, egyet a testnek egyet pedig a képen lévő építészeti elemeknek. Ennek legtöbbször az az oka, hogy a festő műtermében vagy ahol a vázlatrajzot készítette felvett egy nézőpontot minden egyes alakhoz, amikor az egyes elemeket külön-külön megrajzolta, de elmulasztja azokat egységesíteni a végleges képen, amikor az alakokat illetve az épületeket és a környező tájat összeilleszti.⁴⁴ A korabeli gyakorlat szerint ugyanis egyszerre csak egy modellen dolgozik a festő, egy alakot dolgoz ki, egy történeti festmény azonban sokszor igen nagy számú alakot és összetett jelenetet tartalmaz.⁴⁵

Az egyetlen nézőpont konstruktív törvényének alávett festmény mintegy önmagától szüli meg azokat a stílusjegyeket, amelyeket egyébként a térábrázolásban klasszicistának szoktunk tartani. A caravaggizmussal szemben a nézőpontnak a tér által jelölve kell megjelennie, azaz szükség van tér ábrázolásra. A caravaggista festmény nem ritkán megspórolja ezt: alakjai sokszor nincsenek is teljes egészében a képen, így nem jelölhető ki az a sík, amely a perspektíva alapja. Ezzel szemben a barokk stílus térábrázolása egy nem homogén teret eredményez, amelynek konstitutív törvénye a multiplikáció. Ha hiszünk Deleuze-nek abban, hogy a barokk alapvetően leibniziánus, akkor azt mondhatjuk ez az alaptalanság a nézőpontok végtelen sokszorozódásából fakad: nem annyira a matematikai modell hiányából, mint inkább egy másik matematikai modell követéséből egy másfajta alap elfogadásából.⁴⁶ A klasszicista tér az egyetlen nézőpont által meghatározott tér, a *tudat* tere. Spinoza vagy Leibniz persze kimutatta e perspektíva földhözragadtságát és eszünk ágában sincs tagadni, hogy az földhözragadt. Sőt azt sem állítjuk, hogy minket ne győztek volna meg e kritikák, vagy hogy az örökkévalóság nézőpontja (Spinoza) vagy a nézőpontok végtelen multiplikációja (Leibniz) ne ragadná meg adekvátabb módon a modernitás szellemét. Mégis nehéz lenne tagadni, hogy mind Spinoza, mind Leibniz a klasszicizmusnak és Descartes-nak köszönhet egy dolgot, ami nélkül filozófiájuk csupán egy újabb panteizmus és újabb atomizmus lenne: a nézőpont konstruktív uralmát.

Ezen túlmenően Desargues célja, amikor saját perspektíva-elméletét kidolgozza, az, hogy egyfajta hidat verjen a matematika és a gyakorlat között. Desargues – mint építész – számára a perspektivikus ábrázolás valójában a mesteremberek dolgát könnyítené meg, mert egyszerre nyújt a tengelyes tükrözéssel nyert három vetületes ábrázolásnál plasztikusabb képet

⁴⁴ Bosse, i. m. 11. o. „... il faut prendre garde à l'erreur que commettent la plupart des Peintres en faisant des portraits & autres ouvrages, qui est d'établir souvent deux ou trois points de veuës; comme par exemple, un pour la teste, l'autre pour le corps, et mesme un autre pour l'Architecture & païsage s'ils y en font...” u. o. 13. „La plupart des Praticiens y sont tombez, pour avoir desseigné à veuë d'oeil dans leur Atelier ou lieu de Travail, leurs figures à part l'une à l'autre; et s'il vient à point plusieurs ensemble, sans avoir egard à leur principal point de veuë & à la distance qu'ils avoient pris pour tout le champ de Tableau, de leur Architecture & Païsage.”

⁴⁵ U. o. 35. o. „dans ces Academies on s'accoustume à n'y designer d'ordinaire qu'une figure seule, ou deux au plus, faisant groupe, on y établit dessus un point de veuë.” [ide Poussin levél talán a Manaszedőkről]

⁴⁶ Deleuze referenciája ezen a ponton Michel Serres, akinek egyik legfontosabb tézise Leibniz filozófiájáról, hogy annak matematikai modellje különbözik Descartes-étől, nem axiómák és definíciók által meghatározott, hanem a nézőpontok végtelen sokaságának matematikáján nyugszik. Lásd: Gilles Deleuze: *Le pli, Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988. Valamint: Michel Serres: *Le système de Leibniz et ses modeles mathématiques*, Paris, P.U.F. 1968.

és azzal egyenértékű pontosságot a méretezésben.⁴⁷ Bosse, amikor kiadja, kommentálja és népszerűsíti Desargues műveit, őszinte lelkesedéssel fogadja a művészek nevében ezt a törekvést. Annak lehetőségét teremti meg, hogy a rajzoló matematikailag konstruálhassa meg képét: nem tapogatózva, hanem *tervezve*. Desargues és Bosse szándékai (túl a matematikai modell különbségein) abban különböznek Albertiétől, hogy nem egyszerűen a térábrázolás számára akarnak eszközt nyújtani, hanem a kép konstrukciójához. A *perspectiva artificialis* Alberti által kidolgozott módja nem akadályozta meg a festőket abban, hogy azt meglehetősen lazán értelmezzék, hogy, ahogy Leonardo megfogalmazta, csupán a „festészet zablóját” lássák benne. Bosse leckéinek nagy része nem is más, mint a perspektivikus ábrázolásban elkövetett hibák és tévedések jegyzéke, amelyek mind elkerülhetők lennének az egzakt matematikai módszer követése esetén. Ebből számunkra nem az egzaktság igénye érdekes (ami ugyan szintén összeköti azt Descartes-tal, de a klasszicizmus leginkább kontingens, azaz történeti pillanathoz kötött, részét alkotja), hanem a perspektíva konstruktív erejének elismerése. A perspektíva mint *zabla* és a perspektíva mint *terv* két tökéletesen különböző dolog.

Ha Bosse könyvét összevetjük Testelin hasonló célú írásával,⁴⁸ amelyet az, mint az Akadémia titkára Le Brun felkérésére készített, akkor a különbség azonnal világossá válik. Testelin az akadémiai előadások felhasználásával, de Félibientől eltérő módon az ellenvélemények és nézetkülönbségek eltüntetésével mintegy az akadémiai ortodoxia kodifikálásának szándékával állította össze könyvét. Az ortodox vélemény megformálásának megfelelően a rajz tárgyalásával kezdi, amelynek része a perspektíva is.⁴⁹ Testelin nyilvánvalóan Bosse érvelését felhasználva, az ábrázolás tudományos modelljét a szem utáni festéssel állítja szembe. Ám konklúziója éppen ellentétes: a tudományosságnak noha megvan a maga szerepe, legfőképpen a festmény végső egységesítésében, alávetett a művészi intenció magasabb céljainak.⁵⁰ Bosse érvét, amely szerint a különböző helyeken megrajzolt modellek egy inkoherens kompozíciót eredményeznek, ezért a perspektíva egységesítő törvénye alá kell vetni a természet után rajzolt alakokat Testelin kiforgatja és egy egyszerű gyakorlati jó tanácsá teszi: a kompozíció kialakításának legvégső fázisában egységesítsd képed az egyetlen nézőpontra alapuló perspektíva szabályaival. Mi sem állt távolabb Bosse szándékaitól, minthogy a perspektívát utólag alkalmazzuk a hibák eltüntetésére, mint egy glettvasat: számára a perspektíva a véső, amellyel a köveket méretre faragjuk és a malteros kanál, amelynek segítségével építjük fel a házat. Desargues, az építész, minden az építkezésen dolgozó mester számára tanította a perspektívát.

Végső soron a konstruktivista klasszicizmus elbukott az akadémiai, és főleg a politikai vitákban. A Napkirály udvarának sokkal nagyobb szüksége volt a politikai reprezentáció grandiózus képviselőire, mint a nézőt „képessé tevő”, hatalommal ellátó reflexióra. Ugyanakkor egy olyan eseményt hozott létre a modern reprezentáció történetében, amely eltörölhetetlen: a látás felszabadításának ígéretét.

⁴⁷ Descartes messzemenően szkeptikus volt Desargues ilyen irányú törekvésével szemben, és felhívta rá figyelmét, hogy képtelenség a matematikusok számára kúpokról mondani valamit miközben a mesteremberek mindennapi gyakorlata számára is megpróbáljuk hasznossá tenni a geometriát. Lásd: Andersen i. m. 445. o.

⁴⁸ Henri Testelin: *Sentimens des plus habiles peintres du tems, sur la pratique de la peinture et sculpture : recueillies & mis en tables de preceptes, avec six discours academiques, extraits des conferences tenuës en l'Academie Royale desdits arts*, Paris, 1680.

⁴⁹ Sajnálatos módon az ortodoxia a könyv kiadásakor már veszített a koloristákkal vívott vitában, így a rajz megalapozó helyzete ekkor már csak történeti relikvia. Azonban az előadások elhangzásakor, azaz éppen abban az időben, ami minket érdekel, még teljességgel jogos volt a Testelin által neki szánt szerep.

⁵⁰ Uo. 9–10. o.