

SPATIUM

9.

Sorozatszerkesztő
BACSÓ BÉLA
THOMKA BEÁTA

LOUIS MARIN

A FENSÉGES
POUSSIN



Megjelent az OTKA NK 72058 számú pályázat
támogatásával

Fordította
DARIDA VERONIKA és
MARSÓ PAULA

Szerkesztette
KISS VIKTÓRIA

*A fordítás Louis Marin: Sublime Poussin, Editions du Seuil, 1995 Paris
című kötet alapján készült.*

© Kijárat Kiadó, 2009

TARTALOM

BEVEZETÉS	7
I. „OLVASSA A TÖRTÉNETET ÉS A KÉPET”	
Festményt olvasni egy 1639-es Poussin-levél nyomán	11
Képleírás egy Poussin-tájkép alapján	30
Függelék	55
Képleírás és a festészeti fenséges: egy Poussin-tájkép kapcsán	59
Panofsky és Poussin Árkádiában	87
A klasszikus fenséges: a Poussin-tájképek „viharai”	102
II. „A NAGY TEÓRIA ÉS A PRAXIS ÖSSZEKAPCSOLÓDÁSA”	
A poussini romok töredékes bejárása	123
Az átváltozások hajnalán: Poussin (1625–1635)	129
A megjutalmazott tekintet, avagy a vízből kimentett Mózes	141
Variációk egy hiányzó portréra – Poussin önarcképek (1649–1650)	149
A fenséges az 1670-es években: „a tudom is én micsoda”	167
FÜGGELÉK	
Levél Chantelouhoz (1639. április 28.)	181
Levél Chantelouhoz (1647. november 24.)	183
A fenséges Poussin (a könyv eredeti tervezete)	187
A tanulmányok első megjelenése	189

A KLASSZIKUS FENSÉGES: A POUSSIN-TÁJKÉPEK „VIHARAI”

A klasszikus fenséges, avagy a Poussin tájképein előforduló vihar témája előzetes vizsgálatot igényel: elsősorban a fenséges fogalma kapcsán, mely a táj vonatkozásában leggyakrabban a romantika történeti, kulturális és esztétikai kontextusához kötődik, és amely ugyancsak kérdéses a klasszicizmus és különösen Poussin esetében. Majd a táj általános értelemben vett fogalmára és a tájképre kérdezzük rá, ahová átnyúlnak és kivetülnek ezen terminus szemantikai kétértelműségei, melyeket megtörnek az általuk keresztezett¹ történeti, társadalmi, kulturális és esztétikai mezők.

Az antik filozófiai és retorikai hagyománnyal egyetértésben a fenségest az ábrázolás ábrázolhatatlan aspektusaként határozzuk meg. Olyan ábrázolhatatlanként, mely nem egy rajta kívüli vagy a középpontjába mélyedő vakfoltot határoz meg, hanem sokkal inkább a reprezentáció működési elvének, felfokozottságának (emballément) vagy arányvesztésének (affolement) az eredménye. Az ekképpen értett fenséges a reprezentáció betetőződése, és pontos megfelelője annak, „ami már egy telített teljesség fölött helyezkedik el”. A fenséges így az ábrázolás (kanti kifejezéssel élve) csaknem „túlzott” volta, belső többlete.²

Ha a fenséges valóban ábrázolhatatlan, ez azt jelenti, hogy nem lehet ábrázolni, vagy pontosabban szólva kijelölni (jelekbe foglalni vagy jelekben felidézni), csakis effektusai által. A fenséges megközelítése csak pragmatikus lehet, és ez a pragmati-

1. A *Littre* szótár a „tájkép” három fontos jelentését emeli ki: 1. olyan kiterjedt táj, melyet egyetlen perspektívából láthatunk; 2. olyan festészeti műfaj, melynek tárgya a vidék ábrázolása; 3. tájat ábrázoló festmény. További megkülönböztetést tehetünk történelmi vagy antik, kevert tájkép, ideális és hősi tájkép között.

2. Kant: *Az ítélőerő kritikája*. Ford.: Papp Zoltán. Ictus, Szeged, 1997. 26. §. Ennek kommentárját lásd: Jacques Derrida: *La vérité en peinture*. Flammarion, Párizs, 1978. 143-144. o. (Magyarul: Jacques Derrida: *Paszpartu*. Ford.: Boros János és Orbán Jolán. *Enigma* 18–19. szám, 1998/99. 49-60. o.)

ka mindenekelőtt és lényegszerűen patetikus. A fenséges effektusa maga affektus, a „valóságossal” való találkozás, ahogy egyesek neveznék. A fenséges pátosza nem a szenvedélyek tárgyalásából származik, mely kijelölhetné a helyét, és elhelyezhetné a szenvedélyek tipológiájának megfelelően, hanem sokkal inkább a szenvedélyek alapja vagy generatív struktúrája lehetne. A fenséges effektus két kanti értelemben vett „eszmének” a pátosza: a halálé és az erőszaké. Ennek a két irányító eszmének az uralmát a reprezentáció egész szerkezete biztosítja, *lehatárolva* és körülírva az első végtelen formátlanságát és a második teljes totalizációját az imagináriusban, a távollevő visszatérése és az alteritás nélküli erő által. A fenségesnek az érzelmekre gyakorolt hatása (effet-affect) a reprezentációban is a halál és az erőszak két aspektusának patetikus megjelenését jelenti (melyeket a második szofista iskola és a közepező sztoa¹ szövegei fejtenek ki): a megdermedés kábulatát és azt a tüntető iszonyatot, melyet két ismert alakzat idéz elő: a Medúza és a Szörny. Mindkettő egy figuratív teret nevez meg a szövegekben és a képekben, egy sémákat – vagyis trópusokat és alakzatokat – előállító sematizmust.

A fenséges egyik alapvető alakzata a vihar, amelyben a villám és a mennydörögés, mely szemkápráztató és fülsiketítő, az égszakadás, az özönvíz végtelen tomlolása, az örvénylő ciklon és a tornádó: az ősi elemek a létezők osztályai különbségeik feszültségében összevegyülnek, és elérik keveredésük tetőpontját. A vihar mint légköri jelenség tüntetően dermesztő, elképesztő és iszonyatos.

A vihar kozmikus jelensége természetes módon vezet el a tájhoz, a táj festészetű ábrázolásához, a *vihar* ábrázolásához a tájképeken, különös tekintettel a poussini tájképekre.

Ebből három újabb megfigyelés adódik:

A tájkép műfaja a reneszánsz idején alakul ki és válik ismertté. Most csak ezzel a műfajjal, a tájkép esztétikai és művészi megalapozásával foglalkozunk. Ennek a műfajnak a felbukkanása és intézményesítése nem csupán történelmi esemény, egy datált és meghatározott változás a kép háttérben, hanem visszaül azokra a – történetileg datált és földrajzilag meghatározott – elméleti egyezményekre, melyek általánosan érintik a művészetet, különösképpen a festészetet, a szobrászatot és az építészetet, melyek egyazon időpillanatban alakultak ki.² Többen hang-

1. Lásd Marin cikkét a *Communications* 34. (*Les ordres de la figuration* című) számában: *La description du tableau et le sublime en peinture*, és ennek hivatkozásait a következő szövegekre: Victor Goldschmidt: *Le Système stoïcien et l’Idée de temps* és Claude Imbert: *Stoïc Logic and Alexandrian Poetics*. Lásd még: John Onians: *Art and Thought in the Hellenistic Age*. Thames and Hudson, London, 1979.

2. E. H. Gombrich: *The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape*. In: *Norm and Form*. Phaidon Press, London, 1966. A tájkép témájának bibliográfiája hatalmas. Ehhez

súlyozták már a XV. századi festmények háttérében a természetes és kulturális teretek ábrázolásának egyre növekvő jelentőségét; ezek az ábrázolások még a mitológikus, történeti vagy vallásos „témájú” képeken is feltűnnek. Lottónál vagy Altdorfennél pedig már felfigyelhetünk a megnevezhető „téma” vagy előzetes szöveg nélküli tájképekre.¹ A tájképfestészet műfaja azonban csak a XVI. század közepére alakult ki. Ekkor vált a festő olyan szakemberré, aki különösen Észak-Európában² gyűjtők vagy amatőrök vásárlói piacára termelt. Mindazonáltal a „tájkép” kifejezést egy festmény megjelölésére először Marc-Antoine Michiel használja 1521 után Velencében, egész pontosan – és ez nem véletlen – Giorgione *Vihar (Tempesta)* című képe kapcsán: „egy vászonra festett tájkép (*paesetto*) viharral, egy cigányasszonnal és egy katonával.”³ A tájkép műfajának születése tehát szorosan kapcsolódik általában a művészetnek mint az alkotó működés szabad és érdekmentes közegének az autonómmá válásához.

Így a tájkép *műfaja* esztétikai lehetőségfeltételeit az *általános* művészeti elméletekben nyeri el, miközben történeti és kulturális választ ad az olyan festmény iránti igényre (ill. az erre irányuló közízlésre), mely nem illusztrál vallásos, történelmi vagy mitológikus történetet, sem pedig valamely vallási áhítat szertartását. Mindamellet és éppen ezáltal a tájkép intézményes és intézményesített műfajjá válva helyet kapott a festészeti műfajok hierarchiájában. A tájkép olyan, az érzékeny nézői tekintetnek tetsző művészeti forma, mely mindig szemben áll azzal a „nagy művészettel”, amely a szemlélésen keresztül a megértést célozza, és ezzel együtt egy bi-

a tanulmányhoz felhasználtuk: Kenneth Clark: *Landscape into Art*. John Murray, London, 1949. Henry V. S. Ogden és Margaret S. Ogden: *English Taste in Landscape in the XVIIth century*. Ann Arbor, University of Michigan, Michigan, 1955. Max J. Friedländer: *Über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen*. A. A. M. Stols, La Haye, 1947. Otto Pächt: *Early Italian Nature Studies and Early Calendar Landscape*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIII. évfolyam, London, 1950. *Relations artistiques entre les Pays-Bas et Italie à la Renaissance*. Institut historique belge de Rome, Róma–Brüsszel, 1980. *Il Paesaggio nella pittura fra Cinque e Seicento a Firenze*. Poggibonsi, Firenze, 1980. *Il Paesaggio nel disegno del Cinquecento europeo*. De Luca, Róma, 1972-73. Wolfgang Stechow: *Dutch Landscape Painting of the XVIIth century*. Hacker AA Books, London, 1966. Svetlana Alpers: *The Art of Describing: Dutch Art in the XVIIth century*. Chicago UP, Chicago 1983. (*Hű képet alkotni: holland művészet a XVII. században*. Ford.: Várady Szabolcs. Corvina, Budapest, 2000.)

1. Lásd a Joachim Patinirre tett utalást Dürer naplójának 1521. május 5-i bejegyzésében (melyre Gombrich is hivatkozik).

2. M. J. Friedländer: *I. m.* 58. o.

3. Erről a témáról lásd: Edgar Wind: *Giorgione's Tempesta with Comments on Giorgione's Poetic Allegories*. Clarendon Press, Oxford, 1969, és Salvatore Settis: *La Tempesta interpretata*. *Giorgione i committenti, il Soggetto*. Torinó, 1978, továbbá már idézett tanulmányunkat. Jegyezzük meg, hogy a „vihart” jelölő kifejezés a *fortuna*.

zonyos vallásos vagy filozófiai „elméletet”. Ezért a tájkép csupán alacsony rangot foglalhat el a hierarchiában azáltal, hogy a művészet által érintett társadalmi csoportok speciális igényeire válaszol.¹

Nem kívánjuk még vázlatosan sem újraírni a műfaj fejlődésének történetét. A történet alapelemeit Gombrichnál találhatjuk meg. Csupán megjegyezzük, hogy a Barbaro-féle Vitruvius-értelmezésben, valamint Perrault XVI. és XVII. századi alkotókról adott értelmezésében a tájkép műfaja a három színpadi díszlet hierarchiája² szerint történő felosztás alapján lehet tragikus, komikus és szatirikus. Ez a modell vezérfonalat kínál Lomazzo *Trattato dell’arte* című művében (1585) a VI. könyv LXVI. fejezetének olvasásához, melyet Poussin is jól ismert. Ez a mű legalább hat újabb felosztását kínálja annak a műfajnak, melyet Poussin, Claude, Salvator Rosa vagy Magnasco, a nagy holland tájképfestők vagy a flamand zsánerfestők alkalmaztak, és amely felosztások szerint a művészet történeti és kritikai diskurzusa meghatározza őket.³ Így Poussin – a festő és a festészet teoretikusának modellje és paradigmaticus alakja, a reprezentáció „elméletének” festője és a festészeti reprezentáció teoretikusa – egy problematikus kereszteződésben találhatná magát. A tájképfestészet műfajának a nagy festészethez és a „történeti” ábrázolásokhoz való „felemelkedése” és aközött, ami a festészetben való ábrázolás csúcspontja: a fenségesség effektusa, avagy az ábrázolhatatlan megjelenítése között. Poussin az ábrázolhatatlan fogalmára Leonardo *Értekezés a festészetről* című művében talált rá,⁴ valamint az olasz mestereken kívül még Plinius *Természetrájza*ban. Plinius írta Apellészről, minden festészet mitikus mesteréről, hogy ábrázolni tudta az ábrázolhatatlant, így pl. a mennydörgést, a villámlást, a dörgést, egy szóval a *vihart*.⁵

1. Lásd: Gombrich: *I. m.* 109-110. o.

2. Lásd: Alberti: *De re aedificatoria*. Firenze 1485. IV. könyv, 4. fejezet. Magyarul: *Tíz könyv az építészetről*. Ford.: B. Szűcs Margit. A Bercsényi építészeti szakkollégium szamizdat kiadása, Budapest, é. n., és Leonardo da Vinci: *Értekezés a festészetről* (fol 5 r°). In: *Leonardo da Vinci mester, firenzei festő és szobrász műve a festészetről*. Ford.: Gulyás Dénes. Lektum, 2005. *Paragone*. Szerk.: I. A. Richard. London, 1949. 51. o., *I Dieci Libri dell’architettura di M. Vitruvio tradutti e commentari de monsignor Barbaro*. Velence, 1556. 188. o.; *Les Dix Livres d’architecture de Vitruve*. Szerk. és ford.: Claude Perrault. Párizs, 1684. 178. o. (Vitruvius: *Tíz könyv az építészetről*. Ford.: Gulyás Dénes. Képzőművészeti Kiadó, 1988. V. könyv, 8. fejezet.)

3. G. P. Lomazzo: *Trattato dell’arte della pittura, scultura ed architettura* (idézi Gombrich: *I. m.* 120. o.).

4. Jan Białostocki: *Une idée de Léonard réalisée par Poussin*. In: *Revue des Arts*, 4. szám. Párizs, 1954.

5. Id. Plinius: *Természetrájz*. (XXXIII–XXXVII.) Az ásványokról és a művészetekről. Ford.: Darab Ágnes és Gesztelyi Tamás. Enciklopédia, Budapest, 2001.

Nem térhetünk ki ezúttal ennek a műfajnak Poussin életművében való vizsgálatára, még kevésbé a fenségeség hatástörténetére ennek a műfaji váltásnak a történetén belül. Az első szempont kérdéssé teszi a festészeti műfajok, a közönség és a piac egész történetét és szociológiáját, valamint az ezeket alátámasztó ideológiákat; de lehetséges, hogy a második szempont felkínálja, ha nem is az első kérdés megválaszolását, de legalábbis egy válaszhorizont lehetőségét.¹ Így tehát a Poussin tájképein megjelenő viharábrázolásról fogunk beszélni. A kutatás kiindulópontját Giorgione *Vihar (Tempesta)* című festményéről írt tanulmányom jelentette, melyet Poussin *Tájkép Pyramusszal és Thisbével* című képét tárgyaló szövegem követte, a téma továbbgondolásával és elmélyítésével.² Ebben a későbbi tanulmányban azt vizsgáltam, hogy a vihar alakzata patetikus hatásában hogyan ábrázolja a fenségeset; de ugyanakkor azt is, hogy a fenséges hogyan húzódik vissza az őt ábrázoló alakzattól, ezáltal tárva fel egy olyan különbséget vagy variációt, mely saját megjelenésének feltétele. Poussin tájképe, amely a frankfurti múzeumban látható, a kozmikus vihar – állati és emberi – pátoszat ábrázolja; de ugyanakkor a tájkép középpontjában álló nyugodt víztükröt is, a festő-szubjektum szimbolikus pillantását, amely figuratív módon mutatja be saját szemlélődésének apátiáját, s amely mégis rejtélyes forrása a festmény többi részét átjáró pátosznak. A fenséges az őt megjelenítő alakzat helyén játszódik, a különbségnek abban a terében, melyet éppen az alakzattal való viszonya jelöl ki, amelybe később visszahúzódik.

A Poussin képein megjelenített viharok vizsgálatának bevezetéseként álljon itt egy szöveg, a fenséges „meghatározása” Pseudo-Longinosz értekezésének kezdetén, melyben felfigyelhetünk a képen túli figuratív variációk játékára vagy sematizmusára. „A hallgatóságot ugyanis nem meggyőzi, hanem önkívületbe (*eksztaszisz*) ragadja a fenséges; hiszen azt, ami csupán meggyőző vagy gyönyörködtet, mindenképp és mindig túlszárnyalja igézetével az, ami csodálatot kelt. Míg ugyanis a

1. A tájképfestészet Poussin műveiben történő „váltásának” megértéséhez lásd: Anthony Blunt: *Nicolas Poussin*. Phaidon Press, London, 1967, különösképp a IX. (*Landscape*), a XI. (*The Late Mythological Landscapes*) és a XII. (*The Last Synthesis: the Four Season and the Apollo and Daphné*) fejezetet. Ugyanettől a szerzőtől lásd még: *The heroic and the ideal landscape of Nicolas Poussin*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, VII. évfolyam, 1944.). Mindenesetre véleményünk szerint egyedül csak a fenséges kérdésének felvetése adhat magyarázatot erre a „váltásra”, leginkább a „formátlan”, az „óriás”, a „kígyó” vagy a „vihar” alakzatának vizsgálatán keresztül. Blunt hatalmas munkáját újra kellene tehát gondolni egy olyan új problematika alapján, mely egyszerre történeti, ikonográfiai, filozófiai, valamint kötődik a formához és a plaszticitáshoz.

2. Giorgione *Tempesta* című képeről lásd Marin tanulmányát, in: *Les Fins de l'homme*. Galilée, Paris, 1981. 317-344. o. (újabb kiadás: Marin: *De la représentation*. Hautes Études – le Seuil – Gallimard, Párizs, 1994.).

meggyőzés sikere nagyrészt rajtunk múlik, a fenség (*a képen*), uralkodó jelleget és győzhetetlen erőt hordozva magában, minden hallgatónak (*vagy nézőnek*) felette áll. Például a feltalálási készség, valamint az anyag belső rendje, vagyis szerkezete sohasem tűnik ki egy-két részletből, ezeket az írásmű egész szövevényéből és csak is ebből tudjuk nagy nehezen kivenni. A fenség ellenben, ha valahol alkalmas pillanatban kitör, a dolgokat villám módjára egészükben járja át, és a beszélő (*vagy a festő*) teljes hatóerejét nyomban feltárja.”¹

Félibien leíró szövege és Poussin képei felvetik tehát a fenséges, valamint a klasszikus tájképen megjelenő fenséges patetikus effektusainak kérdését.

Félibien *Nyolcadik Beszélgetésében* azt olvashatjuk: „A rákövetkező évben (1651) Poussin két tájképet festett Pointel úr számára: az egyiket vihart ábrázol, a másikon pedig nyugodt és derűs időt. Ezek a képek Lyonban vannak, Bay Marchand úrnál.”² Két kép, melyek egyszerre egymás párjai és ellentétei, melyek közül az egyik a vihart ábrázolja, a fenséges alakzatát. Másrészt viszont *mindkettő*, egymás párdarabjaiként a variáció sematizmusában azt a kettősséget ábrázolja, ahol *megjelenik az ábrázolásban az ábrázolhatatlan*, a fenséges.³ Így a *Tájkép Pyramusszal és Thisbével* egyetlen vihara a *Vihar* és a *Nyugodt idő* téma nélküli párdarabja lesz.⁴

A festmény és annak leírása, *ekphraszisz*⁵ felcserélődött Poussin ecsete és tola között, a festmény és egy J. Stellához írt levél⁶ között; s egy évvel később, a párdarabokként megfestett két festmény kettős leírása kapcsán a teoretikus és kritikus Félibien *Ötödik Beszélgetésében*⁷ jelenik majd meg. Itt egy Meudonban tett sé-

1. Pseudo-Longinos: *A fenségről*. Ford.: Nagy Ferenc. Akadémiai, Budapest, 1965. XV. 1. Zárójelben Louis Marin kiegészítései.

2. André Félibien: *Entretiens sur les Vies et Ouvrages des plus excellens Peintres anciens et modernes*. D. Mortier, Párizs, 1666–1688. 5. kötet.

3. A variáció sematizmusának az ábrázolhatatlanhoz való kapcsolatáról lásd: Marin: *Variations sur un portrait absent: les autoportraits de Poussin, 1649–50*. In: *Corps écrits*, 5. kötet: *L'autoportrait*. PUF, Párizs, 1983. 87-107. o.

4. A két festmény kritikai dokumentációjáról lásd a következő katalógust: *Nicolas Poussin 1594–1665*. Villa Medici, Róma, 1997. 207-214. o., valamint Jacques Thuillier: *Poussin et le paysage tragique: L'Orage Pointel*. In: *Revue du Louvre et des musées de France*. 1976. 345-355. o. és Anthony Blunt: *Nicolas Poussin: a critical catalogue*. Phaidon, London, 1966. 216-217. o. A jegyzetek mindkét esetben a két eredeti mű felfedezése előtt íródtak (1975: *A vihar*, Rouen és 1976: *A nyugodt idő*, Art Institute of Chicago).

5. Az ekphraszisz vagy a leírás fogalmának vizsgálatához, mely a festészethez és a tájképhez a második szofista iskola működése óta kapcsolható, lásd E. R. Curtius: *La littérature européenne et le Moyen âge latin*. Ford.: J. Bréjoux. PUF, Párizs, 1956.

6. Nicolas Poussin: *Lettres et Propos sur l'art*. Szerk: A. Blunt. Hermann, Párizs, 1964. 149. o.

7. André Félibien: *I. m.* III. kötet. 41-45. o.

ta útvonalát követve – a saint-cloud-i kastély teraszán és a kastélyon belül – olvashatunk a szép időben váratlanul kirobbanó viharról. Íme a „valós” természet két tájkép-pillanatának (moments-paysage) leírása, melyek a festő két képének tárgyát adják. Kísérjük el Pymandre-ot és Félibient e sétájukon: „Néhány nap telt el legutóbbi, a Tuileriák kertjében folytatott beszélgetésünk óta, amikor elhagytuk Párizst, hogy egy sétát tegyünk Saint-Cloudban. Amikor megérkeztünk ehhez a csodálatos palotához, ahol a Monsieur, a király egyetlen fivére, a művészet és a természet minden gazdagságát élvezte, lesétáltunk a kertekhez, ahol a legváltozatosabb virágok borították a földet: még mindig nyíló és illatozó mirtuszok, jázminok és narancsfák, melyek leveleik, virágaik és gyümölcsaik szépségével fölülmúlták a smaragdok, az arany és ezüst legfényesebb pompáját.” A tájkertészet művésze a természeti táj szépségéhez kapcsolódik, de az utóbbi felülmúlja az előbbit. Miután kijelölte a színtér alapját (sol de la scène) – melynek „valósága” a leíró szövegben éppen e túlzás révén nagyon is tudatos –, az író nekilát a látószög kijelöléséhez: „Úgy döntöttünk, hogy egy kényelmes helyen ülünk le, ahonnan egyaránt láthatjuk a Szajna síkságok között való kígyózását és a folyót övező dombokat. Az égen néhány apró felhő tűnt fel, melyek hol a hegyekre, hol a síkságra vetettek árnyékot, így a tekintet időről időre megpihenhetett a homályosabb helyeken, miután kígyönyörködte magát azokban, ahol a gyengéden uralkodó csendet csupán a források zaja törte meg, melyek vize a fák sűrűjén keresztül sejlett fel.”¹

A magaslati nézőpontot² úgy választva ki, hogy a természeti táj változatosságának komplex egységében, panorámaként táruljon elé a folyókkal, mezőkkel és dombokkal. A szimultán jelenlét pillanatának ideje uralja az együttesen megjelenő dolgok vizsgálatát abban a térben, melynek mélységét a Szajna „kígyózása”³ jelöli ki. Olyan levegős tér ez, melyben a feszültség és a nyugalom ritmusa által mozgott fények és árnyak játéka határozza meg a látvány útvonalát a tekintet egyetlen lehetséges helyeként, mely annál kellemesebb a néző számára, minél magasabban fekszik. És a csendet, melyet alig tör meg a források zaja, csupán a leíró tekintet jegyzi le, mint a vizek csobogásának fénylő visszhangja az erdők és bozótok fél-

1. Uo. III. kötet, 34. o.

2. Lásd a „tájnak” a Littré-szótár szerinti első jelentését és Fontenelle: *Eloge de Monsieur Varignon* című szövegéből (In: *Oeuvres complètes*, 7. kötet. Fayard, Párizs, 1996. 19-31. o.) vett idézetét: „Az olyan tájat, melynek minden részét egymás után láttuk, valójában egyáltalán nem láttuk. Szükséges ugyanis, hogy legyen egy elég magas hely, ahonnan minden korábban szétszórt tárgy egyetlen szempillantás alatt egybegyűlik.” Ez az elem természetesen meghatározó a „táj” fogalmának megalkotásában is, melynek igen hosszú története van.

3. Az ábrázolt tér cikkcakkos vonala ugyancsak figyelemreméltó eleme a „táj” szerkezetének a reneszánsz korában és a későbbiekben is.

homályának mélyén. A néző elhelyezkedik, elfoglalja a festő helyét,¹ és a szavakba öntő leírásnak nincs más szerepe, mint hogy létrehozza a festmény „tárgyát”, melyet ezután ebből a nézőpontból akár le is *tudna* festeni. Olyan kép ez, melynek a szemlélete megelőzi az elkészítését, hacsak a leírás során – melyben a természetes jelenet „valóságát” szöveggént alkotja meg – a professzionális nézőként, műkritikusként és a festészet teoretikusaként értett író nem identifikálja magát festőként is. Ha a saint-cloud-i séta elmesélésébe beágyazódó leíró szöveg nem olvasható olyan „leírásként”, mely azonosítja magát a festészet egy lehetséges képével, melyet feltételez. Itt egy olyan lényegi vonásra bukkanunk, melyet Gombrich joggal emelt ki: az észlelt természet csak azáltal lehet „természetes táj”, ha a művészet létrehoz egy olyan vizuális szimbólumot, mely azt egyedivé teszi, és kifejezi.²

Az *ekphraszisz* az író-festő „tapasztalati” eszközeként fel akarja mutatni a képet a szövegben, a képet mint szöveget, és fel akarja sorolni azokat a teoretikus állításokat, melyekre a festő a művét alapozza. Így nem meglepő, hogy a két barát beszélgetése a leírt jeleneten *belül* a képi *mimézis*re utaló kérdéssel indul: „Ne vegye rossz néven, szólalt meg Pymandre, de a természetet a maihoz hasonló szépségében látva nehezen tudnánk megállni, hogy ne értékeljük többre mindannál a szépségnél, amire a festészet képes. Hiszen a festmények bármily tökéletesek legyenek is, semminek tűnnek az ily igen kellemes tájak mellett. (...) A festészet (munkája révén) bármilyen kiváló legyen is, csak a természet után következik, ahogy a tanítvány a mestere, a másolat pedig az eredeti után.”³ Vajon mi az értelme ennek a korlátozásnak? A kérdésre válaszolva Félibien felsorolja mindazokat a problémákat, melyekkel a festő a fény és az árnyék ábrázolásához szükséges fekete és fehér elhelyezésekor, vagy egy kerek forma természetű lefestése során találja szembe magát. Kitér a festmény és a festmény sík felületén ábrázolt figurák észlelésének problémájára, végül a színek természetének és használatának problémája felé fordul – mely meghatározóvá válik a beszélgetés számára –, mindezt rajzokkal és tervekkel kíséri, melyekkel megvilágítja az érvelések menetét és a teorémákat. „Ézert nem szabad a festőknek elhanyagolniuk az optikát, mely biztos szabályok szerint láttatja velük, hogy miért és hogyan változnak a látott tárgyak, és hogyan tűnnek fel különféle módokon. Ezt Poussin mindig figyelembe vette. (...) Stella úrnál található egy festménye, melyen a vízre helyezett Mózeset ábrázolja. Ezen megfigyel-

1. Ez egy döntő jelentőségű pont az ekphraszisz elmélete és története, valamint a perspektíva szerkezete szempontjából. Lásd Marin megjegyzéseit a tárgyat illetően. In: *Détruire la peinture*.

2. Gombrich: *I. m.* 117. o. Lásd még: uő: *Művészet és illúzió: A képi ábrázolás pszichológiája*. Ford.: Szabó Árpád. Gondolat, Budapest, 1972. 2. fejezet.

3. André Félibien: *Ötödik beszélgetés*. In: *I. m.* III. kötet.

heti, milyen nagyszerűen értett a tükröződő fények ábrázolásához.¹ Valóban igaz, szölt közbe Pymandre, hogy mi sem kellemesebb azoknál a képeknél, melyeken a víz mint tükör ábrázolja az őt körülvevő tárgyakat. Hiszen bájos képei ezek a Természet művének, mely tiszta és csendes víztükörre festi az eget és a földet.”² A bizonyítás folyamata, mely a békés táj kezdeti leírásából indul ki, és amelyben a visszatükrözés és a tükör teorémáival kezdetét veszi az elméletalkotás, itt ér véget. Mivel a festmény a tárgynak a nyugodt vízben való tükröződését (a festett tárgyat egy festett tükörben), azaz magát a képi reprezentációt ábrázolja. Mintha így maga a Természet válna a festészet természetes Művészetévé, amely a tekintet számára a látszat ezen játékát a látványosság (*spectacle*) „valóságában” kínálja fel. A természetes dolgok megjelenését ábrázolva a Természet reflexív módon önmagának egyfajta természetes tudatához jut el. Ezen természetes művészet révén a festő a természet művészeként ábrázolja a festménye tükörében megjelenő reprezentáció folyamatát. A reflexiós folyamatok ezen megfelelésével a Természet Művészet feletti többlet teoretikus módon felszámolja a Művészet Természettel szembeni hiányosságát. Mégpedig egy kettős párhuzam révén, mivel az a reprezentációs hiány, mely a képi mimézist jellemzi a természetes tárgy megjelenítésekor, magában a Természetben van – a Művészet és a Természet itt egyensúlyba kerül. „Fel kell még figyel-nünk arra is, hogy a vízben tükröződő tárgyak sohasem tűnnek fel olyan élesen, mint a valóságban, mivel a fények és a színek a visszatükröződésben erejüket vesz-tik, a valós tárgyaktól távolabb eső részek pedig még kevésbé látszódnak, mint az azokhoz közeliak.”³ Így talán az sem véletlen, hogy Pymandre Bolsano tavát em-líti meg, melynek nyugodt felszínét Poussin csaknem minden nagyalakos tájképé-nek középpontjában felfedezni véljük. „Itáliai utam során a bolsanói tó vonzotta és ragadta meg leginkább a tekintetem. Csodás méretű kristályüvegnek tűnt, me-lyen keresztül egy másik eget, hegyeket és dombokat véltem látni, szemben azok-kal, melyek a tavat szegélyezték.”⁴

A vihar éppen az író-leírónak és teoretikusnak a visszatükrözésről való és a tü-körnek szentelt megfigyelései közben tör ki, egy második *ekphrasziszként*, amely visszaidézi azt, ami az első beszélgetést elindította; második leírásként, amely né-hány pillanat alatt az ábrázolhatatlan betörésével veszélybe sodorja az elsőt és an-nak végkövetkeztetéseit. Lehetséges-e vajon a Természetben rejlő fenséges olyan

1. Ez a festmény jelenleg az Ashmolean Múzeumban (Oxford) található. A. Blunt: *Nicolas Poussin: a critical catalogue*. 12. kép. A képet a festő Jacques Stella számára festette 1654-ben. Lásd: Félibien: *I. m. III. kötet*, 39. o.

2. Uo.

3. Uo. 40-41. o.

4. Uo. 40. o.

ábrázolása, mely egyben a fenséges festmény lenne? A szöveg válaszol: „Még ezek a megfigyelések foglalkoztattak minket, amikor a kastély felől nagy zajt hallottunk...” A második leírás ott kezdődik, ahol az első véget ér. A csendet felváltja a heves zaj, a meglepetésszerű égzengés.¹ Hogy is gondolhatnánk arra, hogy ez mennydörgés, „hiszen az ég egész derűs volt, a rossz idő legkisebb jele nélkül”. Az óriási *nyugalom* (*quiete*) a láthatatlanul fenyegető *vihar* (*tempesta*) előjele. Csúpan az ismétlődő morajlás okát kell felkutatni. Egyfelől tehát adott egy magaslati nézőpont biztos és nyugodt helye, amely lehetővé teszi, hogy a mélyben elterülő Természet látványa megmutatkozzon, amelyben a dolgok a napfény játékának – a fény és árnyék váltakozásának – megfelelően kerülnek a látótérbe. Másfelől pedig adott a helyváltoztatás nyugtalansága, mely arra irányul, hogy a megmagyarázhatatlan hanghatás okát felderítse: „Ahogy ehhez a nagy teraszhoz közeledtünk (...), egy Meudon felől érkező sötét gomolygó felhőt pillantottunk meg, mely fekete fátyolként közeledett felénk”. A horizont enyészpontjából éjszínű fátyolként közelít, hogy abban az ütemben kettőzze meg a festmény világító vásznát, ahogyan a tekintet közeledik a nézőpont felé. A homály feketesége átítatja a nap egyetemes fehérségét, „a hamarosan megérkező vihar” fenyegetéseként.

A vihar fenségessége így tör be a festmény finoman festett elrendezettségének szépségébe, az arányok és hangok harmóniájába, hogy rendetlenséget szórjon szét mindenfelé. Ebben az értelemben kívánta Poussin megkettőzni a *Nyugodt időt*, elkészítve párdarabját, a *Vihart*. Vajon a Természet rendjének szépsége, mely a festőművészet számára fölülmúlhatatlan, hogyan válhat egy rejtélyes pillanatban saját ábrázolhatatlan rendezetlenségének fenségességévé? A vihar egyszerre természeti és festészeti kihívása egy Janus-arcú kép megfestésének. Két festmény megfestésének, mely egymás színe és fordítottja; szépség és fenségesség, váratlan metamorfózis, az „antitézis” megfestése. De mely pozícióból nézve?

A vihar a pillanat hirtelensége, és egyben folyamat, benne minden egyszerre és a változás tartamában történik meg. Az író-festő pontos leírása megszervezi a beszéd szintaxisát, hogy így nyisson utat a festészet gesztusainak, hacsak nem írja le közben egy lehetséges festmény szintaxisát.²

1. Megjegyezhetjük, hogy a tájkép nyelvi leírásai hanghatásokat is megjelenítenek: a forrás zajának leírását a *Nyugodt idő* és a mennydörgését a *Vihar* esetében. A festmény saját „nyelve” által erre természetesen nem képes. Ebből indul ki a XVII. századi (és korábbi) művészettörténetesek kutatása, akik a festészet terepén keresik ennek a megfelelőjét, különösképpen a konzonancia és diszszonancia fogalma kapcsán.

2. Itt a lehető legszigorúbban pontosítanunk kellene az átalakulás és az áthelyezés folyamatainak meghatározását a beszéd és a kép szintaktikus elrendezése között, melyre most nincs lehetőségünk.

A robbanás kiváltotta sokkhatás és az okokat kereső nyugtalanság kettős folyamat; egyetlen tekintet kétféle útvonalon való megduplázása. „Mindenfelé szétnézünk, hogy felleljük az okát. Ahogy ehhez a hatalmas teraszhoz közeledtünk, mely csaknem a folyó partján volt, egy Meudon felől érkező sűrű felhőt pillantottunk meg, mely fekete fátyolként közeledett felénk, és amelynek formája és sötétsége hatalmas viharral fenyegetett. Végül előrébb merészkedtünk, hogy jobban lássuk, merről érkezik. Láttuk, amint az óriási felhőkből már villámok csapódnak ki, távolabb tőlünk már esett, az ég pedig teljes homályba borult. Amikor az egyik oldalon a felhőzet felszakadozott, megcsodáltuk ezen a homályos helyen a villámlások különböző effektusait, és azt, ahogy ezekben a pillanatokban a testek megvilágításba kerültek.”¹

A második szakasz ekkor veszi kezdetét. A festő-író alakját magával ragadja a vihar, amikor túlságosan közelről igyekszik azt csodálni és megérteni. „*Ez alatt az idő alatt (...) »egyszerre hirtelen« az ég megváltozott (...), és a mindenfelől felgyülemelő fellegek egy pillanat alatt beborították. Ugyanakkor vad szél tombolt, mely olyan homokörvényt kavart, hogy sem az eget, sem a földet nem láttuk.*”

A szemlélődéssel töltött időben tör ki a szél és a szélvihar szimultán és közvetlen pillanata. Az ábrázolhatatlan tiszta és váratlan pillanata ez, mivel a szem, mely eddig *távolról* csodálta, egy pillanat alatt a hurrikán szemévé alakul át. Ebben a sötétségben és a sötétség fényében, mely megdermeszt és elvakít, egyedül az elkápráztató villám érzékelhető.

A vihar és a szemlélődés *harmadik szakasza* következik: a leíró tekintet visszavonul a kastélyba, de nem azért, hogy bezárkózzon, hanem azért, hogy az ablakhoz lépjen. Így nyeri vissza a teoretikus nézőpont kellemes helyét és a vizsgálódás a maga keretét. Ebből a nyugalomból veszi szemügyre a vihar hevességét és rendezetlenségét – *suave mari magno*;² mintegy a saját logikája szerint vizsgálja és írja le. A vihar elkészíti saját festményét, és „csaknem” ez lesz Poussin képe. Közelebb jutva ahhoz a helyhez, melyet a leíró tekintet, a festő szeme jelöl ki, Pymandre felveti: „Nem gondolja, hogy Poussin is egy hasonló eset kapcsán készítette el annak a képnek vázlatát, melyet mostanában mutatott meg nekem, és amely egy ehhez hasonló vihart ábrázol? És nem kevesebb csodálatot érdemel, mint Apellész,

1. A. Félibien: *I. m.* III. kötet, 43. o.

2. A fenségesség drámai effektusai mindig magukban foglalják a fenségés „tárgyanak” teatralizálását. Itt jegyezzük meg, hogy Longinosz értekezése a fenségés első példáit a tragédiákból meríti, közelebbről azokból a fejezetekből, ahol egy színpadi szereplő leír egy, a színpadon túli fenségés tárgyat, ami által egy második, képzeletbeli szcenográfiát ír bele az elsőbe. A XVIII. század végén ennek a teatralizációnak a filozófiai elméletét Kant kínálja fel. Lásd: *Az ítélőerő kritikája*, 28. §.

mivel mindkét festő olyan jól festette le az efféle tárgyakat, vagy úgy is mondhatnánk, hogy mindketten tökéletes módon utánozták az utánozhatatlan dolgokat.¹ Az Apellészre való hivatkozás révén a festő képe csaknem saját hasonmására ismerve találkozunk az írói leírás szándékával. Az egyik kiegyenlíti a másikat, mivel ezek már álltak egymás helyén, és mert a vihar természetes „valósága” egyenlő arányban oszlik meg az írott szöveg és a festett kép között. Így jöhet létre a nem utánozható dolgok tökéletes utánzása, és így érezheti ugyanazt a csodálatot a vihar leírásának olvasója és a *Vihar* festményének nézője.

A teoretikus ugyan megpróbálhatja a fenséges tételeit a tájképfestészetben definiálni, ezek a tételek azonban csak az elmélet fogyatékosait jelzik. *Az első tétel* teljes párhuzamot von az okot megérteni kívánó beszédmód és az effektust utánzó kép között, de ezek azonosítása kétszeresen is tévedés. Ésszerű magyarázatot adni a Természet csodálatos erőire és rámutatni a bennük rejlő okokra legalább olyan nehéz, mint a vásznon a festészet gesztusával utánozni a természeti erők látható effektusait. Ha a festészet meghatározása: „vonalakkal és színekkel végzett utánzása valamilyen felületen mindannak, ami csak látható”, és ha „célja a gyönyörködtetés”, valamint ha „nincs látható fény, átlátszó közeg, határ, szín és távolság nélkül”,² akkor hogyan ábrázolhatnánk a vihar látható effektusait?

A második tétel egy egyszerű, empirikus megállapítás: ha a festőnek sikerül utánoznia ezeket az effektusokat, vagyis ezeket a sajátos és átmeneti történéseket, a fenséges betörésének „hirtelenségét”, akkor ez a művészet csodája lesz, ugyanolyan esetleges és elszigetelt, mint maga a fenséges. Vagyis csak annyit állapíthatunk meg, hogy egy festmény vonásról vonásra megfelel a Természet fenségességének, ám a kép és a minta egymással mégis összemérhetetlenek. „Még a legügyesebbek is csak ritkán fognak ilyen vállalkozásba. Azok, akik elsősorban a természetet akarják jól másolni, néhány kellemes eseményt keresnek, melyeken keresztül a természetnek csupán a legszebb és legkivételesebb részét ábrázolják, hogy ennek alapján a több részből is kedvezően ítéljünk, és mindazt kitaláljuk, amit nem láthatunk.”³

A harmadik tétel bizonyos értelemben ellentmond a festészet definíciójának: a fenséges festészete az, ami megmutatja a láthatatlant úgy, hogy a *megsejtés által* (*par divination*) láthatóvá teszi. Példa erre Poussin, a Mester néhány festménye.

1. A. Félibien: *I. m.* III. kötet. 44. o. Lásd a Pliniusra tett fenti utalást, amely vezérfonalat adhat a reprezentáció (*fantázia*) újraolvasásához és értelmezéséhez, a kifejezésnek abban az értelmében, amelyben ezt a középső sztoa és a második szofista iskola alkalmazta.

2. Poussin: *I. m.* 163-165. o. (az 1665. március 1-én Chambray úrhoz írt levél). Lásd még Blunt kommentárját és összevetését Poussin – Bellori feljegyzésében fennmaradt – 1640-es *Megfigyeléseivel*.

3. A. Félibien: *I. m.* III. kötet. 44-45. o.

Térjünk vissza a *Nyugodt idő* és a *Vihar* című festménypárhoz, melyek magát a különbség képét hozzák létre, ha a másodikat az első antitéziseként írjuk le és olvassuk. Hogyan változhat át a szép hirtelen fenségessé?

Feladatunk elvégzéséhez nem elég a képeket részleteikben összevetni, legyenek ezek a részek akár a kép vagy a festészet részei: alakzatok, a megjelenített terek rétegei, építmények vagy invenciók, kompozíciók, a fény és az árnyék eloszlása, a festészet stílusai és kifejezőmódjai. Szükséges továbbá az is, hogy az egyik képről a másikra való átmenetben a két vászon azonos formátumán kívül legyen még egy elem, mely az átalakítást megengedi és az áthelyezést működteti. Ez az ellentmondásig feszített metafora indítja el és engedélyezi azt a folyamatot, melyre a néző-olvasó tekintetének mozgása válaszol.¹

A *Nyugodt időből* indulunk ki: e képet tekinthetjük a visszatükröződések (reflet) azon teóriájának illusztrációjaként, mellyel Félibien az imént idézett *Ötödik Beszélgetésében* találkozhattunk. A kép teljes második szintjét elfoglaló, mély, kék vizű tó nem csupán a kép felső részének középpontjában elhelyezkedő nagy épületet tükrözi vissza, hanem a sugártörés szigorú szabályai és a fényviszonyok megengedőbb szabályai szerint a balra levő tanyát és a nyáját is. Visszatükrözi továbbá még az eget, melynek halovány, fakó kékje a kristálysima víztükör mélyén a felszín intenzív színhatását biztosítja. Ugyanakkor ez az illusztráció az árnyékok és fények rendezett eloszlásának problémáit is ábrázolja, kiváltképp a kompozíció háromszögletű geometriáját kialakító alakzatokkal abban a második keretben, melyet egy bal oldali, erőteljes nagy fa és két jobb oldali, karcsú fatörzs alkot. A tópart horizontvonalaitól a kastélyt körbevevő falig utak és földrakások húzódnak, melyek párhuzamos sávokra tagolják a képet az előtértől annak háttéréig. A vászon „előszínpadának” kanyargós útja egyáltalán nem bontja meg ezt az egyensúlyt, hanem a tekintetet a nyugodt víztükör felé vezeti, melyben a világ sima és egységes ábrázolásban tükröződik vissza, „mintha az összes szín egyetlen árnyalatban, oly lágyan és harmonikusan keveredne össze, akárcsak a zenében (...). Való igaz, hogy a

1. Az elméleti megközelítés során különbséget kell tennünk a variáció (valamint a variáció sematizmusa) és a transzformáció (és a transzformációs csoport vagy törvény) fogalma között. Ezek két különböző szinthez tartoznak, melyek közül a második elvontabb és általánosabb az elsőnél. Nem csodálkozunk tehát azon, hogy Damisch a transzformációs csoport fogalmát a perspektivikus szerkezetre alkalmazza (H. Damisch: *Les voir, dis tu; et les décrire*. In: *Versus*, 29. szám, május–augusztus. Milánó, 1989.), Marin pedig egy építészeti szerkezetre (L. Marin: *Luca Signorelli à Lorette [c. 1479–1484]*. In: *Opacité de la peinture*. Usher, Párizs, 1989. 15–49. o.), Továbbá a variáció sémájának fogalmáról lásd Marin Poussin önarcképeiről írt munkáját, melyet szintén idéz a Signorelliről szóló tanulmányban a kupolát díszítő alakok és jelenetek kapcsán.

zenei tónusok és a színskála fokozatainak elrendezése között igen nagy a hasonlóság, s hogy a jól elrendezett színárnyalatok olyan kellemes hangzást (concert) nyújtanak a tekintet, mint a kellemes hanghatások a fül számára.”¹

Mindazonáltal ebben az általános összhangban, az önmagában tükröződő képen néhány disszonáns elem is felcsendül, néhány alakzat hamisan szól, talán csak azért, hogy a fül számára is hallhatóvá tegye ezt a békével teli harmóniát. Vajon miért vágat úgy balra az a tó partján feltűnő, barna lovon ülő lovas? Milyen hevület (impetus) űzi, ami miatt ilyen hirtelen elhagyja azt a vályút, amely mellett a fehér lovon ülő társa megáll? Miféle vadság ragadja el ebben a derűs nyugalomban?

Honnét emelkedik az ég felé, a kép teteje felé az a komor felhő, amely egészen a festett vászon széléig kiterjed? A kép jobb oldalát elfoglaló meredek hegy vulkánként füstölög, olyan füstöt bocsát ki, mint Saint’Angelo kastélya a *Tájkép Orpheusszal és Eurüdikével*² háttérében, a kompozíciójában és *nyugodt* hangulatában hasonló festményen. Miféle tűz izzik a hegy belsejében, mely ahhoz a nagy sziklához hasonlatos, melyen Polüphemosz, a fuvoláján játszó pásztor ül³; vagy azokhoz a meredek szirtekhez, melyekre Hercules Cacust száműzte, ezt a másik óriást.⁴ Honnét áramlik ez a nyugtalan füstfelhő, mely a boldogság mozdulatlan helyén jelzi a halálos fenyegetést? Azt a kígyót, mely elől Eurüdiké már menekül, a kígyó által elcsábított Éva megmásíthatatlan tettét a földi Paradicsom tavaszában,⁵ vagy legalábbis az elvakító fény veszélyét a nap felé tartó Orion számára.⁶ Vajon a lovas a hegy tűzét *felfedezve* menekül el? Mindazok, akik az előjeleket képesek meglátni, tudják, hogy a vihar a nyugodt időben jelentkezik és veszi kezdetét.

Mozdítsuk el nézőpontunkat erről a kellemes helyről, ahol a Természet víztükrökben feltűnő, komponált szépségét vizsgáltuk. Közeledjünk, hogy jobban lássuk, hogyan közelít a *vihar* (*tempesta*) a másik oldalon, s hogy a tiszta égen megjelenő füst, mely a kép jobb felső negyedét kitölti, nem más, mint a vihar fekete lepelle. Ily módon keletkezik a kép párdarabja. Az ábrázolt térnek ugyanazon a helyén

1. A. Félibien: *I. m.* III. kötet. 23. o.

2. A Poussin-katalógus szerint (*Nicolas Poussin: a critical catalogue*) a 170-es számú, ma a Louvre-ban található festmény. Blunt és Mahon szerint a képet a festő 1650-ben festette.

3. A katalógusban a 175-ös számú kép, ma a szentpétervári Ermitázsban található. Poussin 1649-ben festette.

4. A 158-as kép ma a moszkvai Puskin Múzeumban van. Blunt szerint 1655-ben, Mahon szerint 1659-ben keletkezett.

5. A 3-as számú kép ma a Louvre-ban van. 1660–64 között keletkezett.

6. A 169-es számú, ma a New York-i Metropolitan Múzeumban található képet Poussin 1658-ban festette. Az említett képsorozat a poussini fenséges fogalmának egy más irányba tartó kutatására utal, mely a kolosszus és a szörny alakjához kapcsolódik.

a tűz, a füst és a felhő egységes felhőtakaróvá alakul; heves szél és homokvihar örvénylik a levegőben, sem az eget, sem a földet nem látjuk már. Ami amott elkezdődött, itt éri el tetőpontját, a vászon egyazon pontján.

Innen ered majd a pillanatszerű átváltozás elbeszélése, leírása. Az egyik képen a vertikálisok által ritmikusan tagolt horizont nyugalma uralkodott: ez adta a Természet rendjét a tájban. A Művészet rendje ennek az igazságnak a reprodukciója: építményeivel, tömegével és felszíneivel. Rend és mérték azonos nagyságrend szerinti ismétlése, egy olyan kozmosz szépsége, melyben minden dolog a maga helyén van.

A nézőpont hirtelen megváltozása és a dolgokhoz való közeledés során felgyorsul a horizontvonalak futása. Úgy tűnik, mintha a néző egy csapásra a tó másik oldalára kerülne, a vászon jobb belső sarkába, egész közel a falhoz, mely a nemes lakhely kertjét zárja el. A falak, épületek és tornyok a kép háttere felé futnak, egészen a hegyig, mely pillanatnyilag a tájkép mélyén tűnik fel. Hirtelen mégis minden *túl* közel kerül a szemhez, mintha – ezen átló mentén – az építmények hirtelen megérintenék. Káprázat, a villám fényének effektusa, mely a nap fényétől eltérően a tárgyakat nem kínálja fel a megfigyelés számára, hanem megsemmisítve mutatja őket. A villámlás fénye elnyeli az épületet, pedig éppen azon a helyen, a kastély oldalának mentén keres majd menedéket Félibien és barátja, Pymandre a heves széllel szemben.¹

A tó eltűnt: a másik partjára kerültünk. A festmény alsó szélén pedig, annak az útnak a helyén, ahol a pásztor kecskéit őrizte, most egy hasadék nyílik; olyan szilárd partszegély, mely balra nyúlik, s alatta a mélység, éjszakai zenekari árok, melyben a metsző, éles hang a fríg modus² szerint visszhangzik. A felszínen, a jobb oldali rét felé haladó ökröcsorda helyén egy ökrösszekér hajt balra a villám becsapódásának pillanatában, mely teljes hosszában kettéhasítja a fát, letörve két nagy ágát, „melyeket a heves szél a földig döntött”. A két ökör – pofájukkal a sárban, mint a földre rogyó, áldozati állatok; vezetőjük, akár egy isteni epifánia során, meghajol a villám hatalma előtt. Az első kép szélén álló nagy fa, mely ott a harmonikus jelenetet keretezte, a második képen a vászon első negyedébe kerül, hogy a mindenható megnyilatkozásának alapjául szolgáljon. Egy jobbra menekülő férfi az iszonyat és ámulat gesztusába kövül. Egy másik a lankás ösvényen, a széllel és

1. A túlságosan távoli és túlságosan közeli szimultaneitásáról lásd ismét Kantot: *I. m.* 26. §. Ennek az effektusnak a szisztematikus kutatásáról Caravaggio műveiben pedig lásd: Marin: *Détruire la peinture*.

2. Lásd Poussin híres levelét a zenei modusokról és a fríg meghatározásának bizonytalanságáról (1647. november 24-én Chantelouhoz írt levél).

a homokkal szemben, szemét eltakarva menekül. Az a két kis alak pedig, akiknek árnyéka a villámfényben a kastély falára vetül, már csaknem elérte a kaput.

Tegyük világossá a reprezentáció variációiban a működés ama három módját, melyek a természet szépségének a fenséges rémületévé történő átváltozását jellemzik. Az első a teret és annak szerveződését érinti, a második az időt és annak szemléleti formává válását, a harmadik pedig (jobb kifejezés híján) a jelentést és annak interpretációját.

1. A két kép között az ábrázolt tér szerkezetét és a helyek szintaxisát drámai módon érintette a radikális átalakulás. A *Nyugodt táj*, a *nyugalom (quiete)* kozmosza a helyek olyan rendjét mutatja, mely szigorúan megegyezik a perspektíva rendjével. A kitekintés (prospect), mely az ész szolgálatában áll, maga alá rendeli az ábrázolt dolgok egyszerű érzékelésének nézőpontját.¹ A tér mélysége három különböző szintet alkot, mely pontosan megfelel a reprezentációs tér felszíni elrendezésének. A nézőpont és az enyészpont foglalja el a vászon geometrikus középpontját, a horizontvonal pedig a képet két egyenlő térfélre osztja. Ez a szigorú geometrikus szerkezet megjelenik az alakzatokban, nem azért, hogy eltüntesse, hanem azért, hogy még inkább hangsúlyozza ezeket a szabályszerű irányokat. Azért, hogy a négyzetek és paralelepipedonok bölcs kompozíciója foglalja el a kép centrumát, s így a táj légi távlati felé való minden továbbfutást megakadályozzon. Továbbá azért, hogy a tó egységes felszíne visszatükrözze a kép vertikális középvonalán fekvő legmagasabb épületet. Ez a két rendelkezés a tér egyfajta „színre vitelét” (mise en page) jelzi számunkra, egy olyan határozott és mozdulatlan rend szerint, melynek a matematika nyelvét beszélő természetes ész jelenthetné a garanciáját és legitimitációját. A totalizáció tere, melynek szabályozott struktúrája hiánytalanul biztosítja az őt alkotó helyek együttes és kiszámított mivoltát. A leíró diskurzus mindannak nyugodt felsorolásával nyer kifejezést, ami „van”, míg a tó tükröző felszíne biztosítja ennek a reflexív dimenzióknak az együttes jelenlétét, ahol a teoretikus tekintet saját alakzatát reprezentációként nyeri el. Semmilyen mozgás nem zavarja meg a délidőnek ezt a teoretikus rendjét. Ebben a nyugalomban lesz jelentősége annak a füstfelhőnek, mely a hegy felől *szeli át az eget*, és annak a lovasnak, akit balra vágta-tó lova *elragad*.

A másik képen minden megváltozik: egyetlen pillanat alatt átíródik a *Nyugodt idő* helyeinek rendje. Az együttes megjelenés „van”-szerkezete a térbelivé válás szét-tartó folyamataiban a megjelenített tér központi alkotóeleme. Ez az elem a kép jobb

1. Poussin különbségtételéről kitekintés (prospect) és látás (aspect) között lásd Noyer-hez írt levelét (valószínűleg Poussin párizsi tartózkodása során írott, nem keltezett levél) in: *I. m.* 62-63. o.

alsó sarkában helyeződik el, és két erővonal formájában jelenik meg: az egyik erősen átlós és emelkedő, a jobb oldali építmények mentén halad, hogy felosztva eltűnjön a kép bal felső részén; míg a másik csaknem horizontálisan, jobbról balra haladva átszeli az egész képet, a jelenetek alakzatai számára mintegy talajt képezve. Ez a két eljárás különbözőképpen tagolt tereket hoz létre, melyek szembekerülnek egymással – még hozzá milyen erőszakosan! – egyrészt a balról jobbra haladó heves széleffektusok jegyeiben, melyek az alakzatok között oszlanak el, másrészt a fa vertikális uralma által. A festmény bal oldalának eme lényegi alakzata, a két villámsújtotta ökor és a leboruló férfi alakjára merőlegesen a villám alakját rajzolja meg a két villámcsapás cikkcakkjában. A robbanás terében a tekintet csak azért pihen meg, hogy abból mielőbb kilépjen. Ez a tér villanásszerű folyamatoknak a tere, melyben különféle dinamikus gyújtópontok találhatók. A feszültség oldásának lehetőségét egy térdelő férfi jeleníti meg, aki „füleit befogva, lehuny szemmel fordul a föld felé”!

2. A *Nyugodt idő* annak a figyelmes szemlélésnek az ideje, amelyet az éppen a szemünk elé táruló festmény nyújt. A képen ábrázolt dolgok időbeli jegyei egybeesengenek és egybeesnek a reprezentáció „elméletének” specifikus idejével: a szépség múlt és jövő nélküli idejével, a tekintet és a festett dolgok jelen idejével, saját helyüknek megfelelő együttes jelenlétük közegében. Szemléletes kifejezéssel élve ez nem más, mint egyazon időtartam különféle beteljesedéseinek pillanata. Figuratív jegyei a nyugalom és a szilárdság: az épületek, a tó és annak tükröződései, az emberi és állati alakzatok. Nincsenek olyan véletlen események, melyek indokoltá tennék az elbeszéléssel ellentétes irányú idősíkok létezését. Az időbeli áramlást egyazon jelenlét teszi teljessé és állandóvá: a szépség és a kép szemlélésének boldogsága. A szemlélet azért, hogy azonosuljon vele, megkettőzi a szemlélt festményt. A reprezentáció reprezentációja egyazon jelenlét intenzitásának a fokozása mindaddig, amíg a reflexió ezt követni képes. A jelen uralmára korlátozódó gyönyörködtetés a kép és az elmélet azonosításának legfőbb jegye: a napfény egyaránt kiárad a létezőkre és a dolgokra, mégpedig mindegyikre saját biztos helyén. Ez nem a dolgok *véletlenszerű* megvilágítását jelenti, hanem a világosságnak azt a közegét, amelyben a festett tárgyak a helyükre kerülnek. A festészet definíciója itt válik teljessé: ez a vonalakkal és színekkel történő utánzás egyazon felületen mindannak, ami a nap alatt látható. A festészet célja nem más, mint a jelenlét világosságánál a reprezentáció kínálta gyönyörködtetés.

Ismét a kettős diszsonancia jelentőségét kell megvizsgáljunk. A vágatató ló alakja (mely balra ragadja lovasát) – vágy avagy félelem, történés, folyamat – önmagában a szenvedély olyan jegye, melyben a jövő és a múlt a jelenen innen vagy azon

1. Ehhez lásd: M. de Certeau: *L'invention du quotidien*. Párizs, 1980. I. kötet: *Arts de faire*.

túl¹ rajzolódik ki. A tiszta égbolton a tűz véletlen jelensége és felfelé emelkedő, sejtelemmel teli füstfelhője egy olyan variáció kettős működését vezeti be, mely a nyugodt idő jelenét és reprezentációját töri meg.

A *Vihar*, mely az idő és a tér azonnali metamorfózisának eredménye, egy teljesen más időbeli rendszert mutat. A dinamikus és széttartó *folyamatok* tereként temporális aspektusa még mindig a jelen, de a pillanatnyiség pontszerű jelene. Ez ahelyett, hogy totalizálná a tartam áramlását, fragmentálja és felosztja azt; a jelen így a „hirtelen pillanat” végtelen rövidségére *redukálódik*, és abban *tűnik el*. A nyugodt idő „most”-ja a vihar „hirtelenségévé” lesz: elgondolhatatlan és ábrázolhatatlan, mivel egy kezdet és vég nélküli, véletlen eseményben bukkan fel. A pillanat mulandósága felmérhetetlen, mivel *egyedül* effektusai révén ismerhető meg, ám ezeknek az oka nem jeleníthető meg. „A festők nem kedvelik a hirtelen és átmeneti cselekményeket: de ha valaki mégis sikert ér el e téren, az egész művészetének csodájára válik.”² Tegyük itt még két megjegyzést a fenséges betörésének effektusairól. Az első a villámlás felragyogásában jelentkező pillanatnyi világosság: az áttetsző fényesség nem arra szolgál, hogy a formákat helyes méretükben és pontos távolságukban *megmutassa*, hanem hogy azokat egyszerre ragadja meg közeli-ként és távoliként. A folyamatok „cselekvések állapotaira” (*états d’action*) redukálódva mintegy mozdulatlanságba merevednek, és így működnek a továbbiakban. Második megjegyzésünk a vihar pillanatával kapcsolatban az, amit a szenvedélyafektusok megfelelő alakzatai fejeznek ki: a rettenetes előtt földhöz szegező félelem, a menekülés közbeni kővé dermedés, azaz az esztelen vakság.

A festményen azonban a villámlás – a reprezentációját és effektusait vizsgáló tekintet számára – nem ér véget. Végző soron ebben áll a vihar fenségességének reprezentálhatatlansága. A fenséges mindig és szükségszerűen meghaladja a róla való elmélkedést. A reprezentált és a reprezentáció két idősíkjának egyenértékűsége a szemlélés jelenében – melyben a szépség szemlélése kiteljesedik – a fenséges effektusainak ábrázolásában mindörökké megtörik, mivel a fenséges felbukkanásának pillanata – melyet a festő önnön művészetének csodája által effektusaiban megragadhat – *összemérhetetlen* a tekintet jelenidejűségével, mely azt a vásznon írottként vizsgálja. Ez az összemérhetetlenség hozza létre paradox módon a fenségest a festészetben. A fenséges nem más, mint a fenséges elméletének lehetetlensége vagy ennek a lehetetlenségnek az „elrettentő felmutatása”.

1. Utalás a szenvedély sztoikus elméletére és annak az időhöz való kapcsolatára (a jelen tekintetében), erről lásd: V. Goldschmidt: *I. m.* 180-181. o. és 43-44. o., valamint Marin már idézett tanulmányát, in: *Communications*. 34. szám, ennek a kötetnek a harmadik fejezete.

2. A. Félibien: *I. m.* III. kötet. 44. o.

3. Ezért a festő-tudós tekintete nem helyezkedhet el máshol, csak a *Nyugodt idő* és a *Vihar* intervallumában, a két festmény kettős margóján. Itt a fenyegetett szépség boldogsága és a megjelenő fenségés réműlete mutatkozik, az álmodozó, szemlélődő kecskepásztor és a szent réműlet kifejezésével magát a földre vető csordás között. Ez lesz a két kép közötti harmadik művelet, a jelentés és az interpretációé, melyhez azonban egy harmadik elem – egy antitézis – szükséges. A festő saját hatáskörében a két képet egymás párdarabjaiként festi meg; ez azonban éppen az elkülönböződés helyén történik meg, azon a helyen, melyet a festő tekintete soha nem foglalhat el. Ez tehát a jelentés kudarca és a teória hiánya; amit azonban a jelentés és az értelmezés végső pontjaként csak az antitetikus, az ellentmondásokat kiteljesítő páros mutathat be. A tudós és a festő tekintete *nem helyezkedik el* a köztes tér eme nem helyén, hanem *keresztezi azt* (*traverse*), áthalad rajta. A nyugodt idő szépsége nem alakul át a vihar fenségességévé. Itt nem átalakulásról vagy metaforáról, hanem a variáció sematizmusáról van szó. A *Vihar* a maga fenségességében megtöri a *Nyugodt idő nyugalmát* (*quieté*) anélkül, hogy ez a törés összemérhető lenne. Hiszen mi is lehetne ennek a mértékegysége?

Azt mondhatjuk tehát, hogy a festő tekintete – és vele együtt a (le)íróé – a vihart mindig a derűs idő nyugodt helyéről szemléli, és a másik vászon effektusait csak azért ismeri fel, hogy feljegyezze annak a pillanatnyi törésnek a nyomát, amely által a viharos táj a *nyugalom* tájától végtelen távolságra kerül. Miközben a táj szépségében gyönyörködő tekintet a – boldogságban talán mindig jelenlevő – fenségés réműletének előjeleit vizsgálja. Talán épp ezért van az, hogy a *Tájkép Pyramusszal és Thisbével* esetében, ahol a vihar a szárazföldön és az égben, a természetben, az állatok és az emberek között tör ki, a tudós és a festő tekintete habozás nélkül írja – egy súlyos inkoherenca árán, ahol az illendőség, a megfelelés és a valószínűség megsemmisül – a teória alakzatát, saját tekintetének teoretikus közönyét egy tó fikciójába, melynek mozdulatlan vize tükrözi környezetének mozgásban lévő világát. Ebben az inkoherenzában a reprezentáció mintegy saját axiomatikus elveiben semmisül meg. Ugyanakkor azonban e helyen mutatkozik meg minden teória és minden vizsgálódás elégtelensége is, olyan elégtelenségként, mely a fenségés maga: a fenségésnek a festőművészetben¹ adódó mértéktelensége.

1. Nagyon is elképzelhető, hogy az „elmélet alakzatának”, mely azonos a *Tájkép Pyramusszal és Thisbével* második síkján látott tóval, megfeleltethető a *Nyugodt idő* című képen az a központi tó, melyről hiányzik minden utalás a *Vihar* figyelmeztető füstfelhőire.