

Horkay Hörcher Ferenc

ESZTÉTIKAI GONDOLKODÁS XIV. LAJOS UDVARÁBAN*

Ha meg akarjuk fejteni, hogyan működött XIV. Lajos versailles-i propagandagépezete, és milyen hatások szándékolatlan következményeként járult hozzá döntő mértékben a szépművészetek gyakorlatának és a velük kapcsolatos gondolkodás fejlődéséhez, majd az ízlésesztétika függetlenedéséhez, akkor érdemes röviden áttekintenünk: miként hatott a központosított szervezés a korabeli művészeti élet, azon belül is egyes művészeti ágak tényleges működésére. Talán legérdekesebb számunkra e szempontból az építészet, a festészet, a színház és a kertművészet lehet. Nemcsak azért, mert ezek gyakorlására igen tág teret nyitott Versailles, hanem mert a versailles-i jelenséggyűttest e művészetek ma-gukban is képesek megjeleníteni és jellemezni.

Építészet

Versailles végsősoron és elsősorban földrajzi fogalom. E nevet hallva természetesen nem a városra gondolunk, hanem a királyi palotára, amely szimbolikus értelemmel is felvértezett, berendezett tér: fedett épületek és nyitott kertek történetileg esetlegesen összeálló, ám a lehetőségekhez képest mégis gondosan összerendezett kompozíciója. Amikor a versailles-i királyi palotabővítés építészeti programjának néhány fontosabb esztétikai elemét kiemel-jük, azzal valójában már a Versailles nevéhez kapcsolódó legfontosabb általános esztétikai elvekre is rátérünk. Ez az építkezés ugyanis nyilvánvalóan többet tűz ki célul a hasznosítható zárt, tehát védett terek létrehozásánál. Versailles a királyi hatalom dicsőségének objektívtált formája. A művész e program megvalósítására kap felkérést, feladata nem tekinthető pusz-tán művészi feladatnak, hanem az ideológiai programmal együtt értelmezendő.

Versailles két meghatározó építészete Louis Le Vau (1612–1670) és Jules Hardouin-Mansart (1648–1708). Ám a korabeli gyakorlatra nagy hatással volt még François Mansart (1598–1666),¹ aki nem tudott ugyan már részt venni a versailles-i programban, de akinek szigorú klasszicizáló építészeti elvei súlyos örökségként hárultak a nyomába lépőkre. Igaz, Le Vau, aki elkezdte az építkezéseket, a barokk felfogáshoz elődjénél bátrab-ban közeledett. Őt kevésbé izgatták a forma tisztaságának elvárásai, a klasszikus szabályok kötöttségei, „ha úgy adódott, fel is használta az itáliai barokk szabálysértő újításait”.²

* Ez az írás részlet az *Esztétikai gondolkodás a felvilágosodás korában* című készülő esztétikatörténeti monográfiámból. Köszönettel tartozom azért, hogy a *Kommentár* című folyóirat érdeklődik e munka iránt, valamint a Pázmány Péter Katolikus Egyetemnek, amiért a kutatás anyagi és személyi feltételeinek megteremtését lehetővé tette. A dolgozat elkészítése idején a Nemzeti Kulturális Alap ösztöndíjában részesültem.

¹ Jules Hardouin-Mansart François Mansart, a jeles építész unokaöccse volt.

² SZENTKIRÁLYI Zoltán: *Barokk. Az építészet története. Újkor*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1986, 121.

A rövid időre Párizsban is megjelent Bernini például kifejezetten hatott rá.³ S sokkal kezesebb a megrendelőhöz fűződő viszonya is, ami nem hátrány, ha az ember megrendelője maga a Napkirály. Ám a feladatot végül is Jules Harduin-Mansart fejezi be, akit Szentkirályi az idősebb Mansart és a Le Vau által képviselt irányzat szintetizálójaként mutat be. Szerinte az előbbi a reneszánszhoz, és a sajátosan francia hagyományhoz kapcsolódik, míg a másik a barokkhoz és Itáliához kötődik. Ehhez képest Harduin-Mansart vonzódik a barokkos festői hatáshoz, ám mégis elkötelezi magát a klasszikus formarend mellett. Ennek persze jól belátható pragmatikus oka is van: „Stílusában kitűnő érzékkel egyesítette mindazt, amit XIV. Lajos uralkodásának fénykorában a központosított monarchia rendjébe illeszkedő, a racionalizmus eszméin nevelkedett, pompakedvelő főúri réteg az építészettől elvárt”.⁴ Ráadásul tudott alkalmazkodni az akadémiai elvárásokhoz is: már 25 évesen az akkor alakuló Építészeti Akadémia tagjává választották.

Ám a kor építészeti elveinek kifejtését az Akadémián François Blondel végezte el, *Cours d'Architecture* című művében, amely eredetileg hallgatói előtt tartott előadásainak írásos változatából állt össze, s 1675 és 1698 között jelent meg műfolyamként.⁵ Blondel előadásainak kontextusát azonban a hetvenes években megjelenő építészeti könyvek adják, így Perrault Vitruvius fordításának teljes (*Dix livres d'architecture de Vitruve, corrigés et traduits nouvellement en français*, 1673) és rövidített (*Abrégé des dix livres de Vitruve*, 1674) kiadása, valamint 1676-ban az Académie de Sciences titkárának, Félibiennek az építészet, szobrászat és festészet művészetét együtt tárgyaló munkája (*Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent*). 1683-ban pedig Perrault-nak az öt oszloprendet bemutató műve jött ki.

Szerdahelyi egyenesen kijelenti, hogy „Franciaországban nagyobb szabású, jelentős alkotás csak az akadémia jóváhagyásával épülhetett”, s annak születése előtt hasonló szerepet játszott a Surintendance des Bâtiments.⁶ Márpedig ahogy akadémiai kollégáinak többsége tette, Blondel szigorú klasszicista és racionalista elveket fogalmazott meg, ezért „az alkotó képzelet egyre inkább háttérbe szorult”.⁷ Szerinte az építész számára nem a fantázia, hanem a természet és a ráció vált irányadóvá. A ráció pedig, mint tudjuk, a kor jelszava, s ez fogja meghatározni a felvilágosodás egész korának diskurzusát – legalábbis annak egyik fő irányát. Persze az értelemnek az érzelmekkel való összefüggése majd nyilvánvalóan fontos témája lesz továbbra is a művészetekkel kapcsolatos esztétikai vitáknak.

Az építészetben mindenesetre a ráció elsődlegessége a rendezettségben ölt testet, amit mindennél fontosabb értéknek tart Blondel. A megfelelő arányok kiválasztása logikai műveletek révén zajlik: a ráció révén olyan szabályokat tudunk megállapítani, amelyek egyetemes érvénnyel bírnak. Így például az öt oszloprend elképzelése az emberi test racionális végiggondolásából adódik, és ezért nem is lehet egyénileg változtatni

³ *Uo.*, 130.

⁴ *Uo.*, 137.

⁵ Lásd Anthony BLUNT: *Art and architecture in France 1500–1700*, Pelican History of Art, Yale UP, 1999 (javított kiadás), 344.

⁶ SZENTKIRÁLYI: *I. m.*, 171. Igaz, hozzáfűzi azt is, hogy „a 17. században az akadémiák szerepe, a teória befolyása korántsem volt olyan meghatározó erejű, mint egy évszázaddal korábban” (*Uo.*).

⁷ *Uo.*, 137.

ezek az arányokon. Ha a racionális műveletek végigkövetését le akarja rövidíteni, az építészettel ismerkedőnek a klasszikus antikvitás alkotásaira érdemes figyelnie, s azután az itáliai reneszánsz mesterműveire. Vagyis az építészetben a hagyományos akadémiai doktrínának kell érvényesülnie: az ész, a szabályokat és a legjobb mesterek példáját kell követni.

Blunt arra is joggal hívja fel a figyelmet, hogy ezen elvi alapállás összeillett Colbertnek az ortodoxiára vonatkozó igényével, ám nem teljesen fedte például Mansart tényleges építési gyakorlatát. Szentkirályi pedig úgy véli, e spekulatívnak nevezhető teoretizálás a 17. században maga is a reneszánsz öröksége.⁸ Az eltérés elvek és gyakorlat között ráadásul nem csak az építészetre igaz: Blunt szerint hasonló diszkrepancia elvek és gyakorlat között a kor festészetében is megjelenik, elég akár Le Brun személyes példájára gondolnunk.

Persze, hogy Versailles programjában nem teljesen és tisztán tud érvényre jutni a klasszicizmus elvi szigora, abban része van a korszak nagy ízlésvitájának: a barokk és a klasszicizmus hatása ugyanis egyszerre érvényesül a franciák nagy századában. Ahogy Pierre Cabanne fogalmaz a két korstílust együtt tárgyaló könyvében: „A klasszicizmus, ez a par excellence francia stílus nem feltétlenül zárkózott el a barokk elemektől – gondoljunk a XIV. Lajos korabeli pazar létesítményekre –, de mindig képes volt mértéket tartani, szelektálni, egyszerűsíteni.”⁹ Ezzel indokolható, hogy „Versailles-ban az épületek homlokzatán az egyenes vonal háttérbe szorítja a csigavonalat”.¹⁰

A barokkal való kacérkodás tehát a kezdetektől jellemzi a versailles-i stílust, s jellemző módon a Napkirály halála után tudott áttörést elérni: „A Napkirály halála után a klasszicizmus, a szigor és a rend művészete meghátrált a »modern ízlés« előtt, amely az 1710-ben befejezett versailles-i királyi kápolna belső díszítésében már érvényesülni tudott”.¹¹

Ugyanezt a feszültséget Szentkirályi a túlsó oldalról vizsgálja. Nála a barokk építészet a nagyobb halmaz, és annak sajátos megnyilvánulása a 17. századi francia építészet, különösképp annak a királyi megrendelések során kibontakozó válfaja. Ezt egyfajta „konzervatív szellemmel” magyarázza, amely idegenkedne a barokkos újításoktól. Szerinte „az akadémia egész működésével [...] a reneszánsz szellemét konzerválta, és [...] a barokk fejlődését ezzel milyen kitérőkre kényszerítette”.¹²

Ugyanakkor ő maga mutatja be, hogyan viaskodik az akadémián belül is két iskola. Hatecoeurre (*Histoire de l'architecture classique en France*) hivatkozva írja, miként küzd egymással a szabad vizsgálódás szelleme (*l'esprit de libre examen*) és a tekintélytisztelet (*l'esprit de l'autorité*), a filozófiatörténetből ismert mintát használva a tapasztalaton alapuló szenzualizmus és a racionalizmus. Az egyik a 18. századra előre utal, a másik a 16 századi reneszánszra vissza. Az egyiknek Claude Perrault a képviselője, a másiknak François

⁸ Uo., 167.

⁹ Pierre CABANNE: *A barokk és a klasszicizmus*, Helikon, Budapest, 2001, 10.

¹⁰ Uo.

¹¹ Uo.

¹² SZENTKIRÁLYI: *I. m.*, 178.

Blondel. S persze e két nézet már a régiek és modernek ütközete, amelyből viszont az újfajta esztétikai érzékenység fog kibontakozni – az, amit Baeumler egyenesen irracionálisnak nevez.¹³

Festészet

De ne rohanjunk még ennyire előre. Hasonlóan küzd ugyanis maga Le Brun is az általa vezetett építkezésen azokkal az elvekkel, melyek a Királyi Festészeti és Szobrászati Akadémián születnek meg. Az a Charles Le Brun (1619–1690), aki Le Vaunak is már munkatársa, mégpedig már Versailles előtt is, és Versailles-ban a belsőépítészeti megoldásokért felel – tehát nem egyszerűen festő, sokkal inkább nevezhető valamifajta univerzális dekoratőrnek. Pedig csodagyerekként Vouet és Poussin műhelyében tanult, tehát nem volt épp tehetségtelen a festészetben sem – csak épp talentuma szélesebb körű annál, hogy megelégedett volna a táblaképek alkotásával. Poussinnel eljut Rómába is, ahol 1642 és 1646 között mesterével dolgozik, de tanulmányozza a kortárs és korát közvetlenül megelőző római művészetet is; többek közt Pietro da Cortona és Gulio Romano hat rá. Alapvetően Poussin festői elvei lesznek meghatározóak az ő művészetfelfogására is, legalábbis kifejtett nézeteiben. Mert gyakorlatában gyakran utal a barokk mesterekre – aminek jelentőségét az adja, hogy Franciaországba visszatérve Mazarinen keresztül Colbert bizalmába férkőzik, és vele együtt fogja meghatározni a Festészeti és Szobrászati Akadémia és a Római Francia Akadémia működését és szemléletmódját. Ehhez járult 1660-ban a Gobelins megalakítása, melynek irányításával Le Brun végleg magához vonta a kor stíluseszményének kijelölését, s a század második felére döntően meghatározta az uralkodó esztétikai elvárásokat. Abban, hogy Le Brun ilyen domináns szerephez jutott, kulcsszerepet játszhatott, hogy – mint arra Blunt is utal¹⁴ – a festészeti és építészeti elvek szorosan egymást követték. Mint ott, itt is a ráció, a szabályok és a legjobb elődök példái szabták meg az irányt. De e három elv közül is meghatározó a ráció – ugyanis a kor meggyőződése szerint a festészet nem a szemet szólítja meg elsődlegesen, hanem a rációt, a szellemet. Ezért a festő célja, hogy alkotása az észnek tudjon megfelelni, ne pusztán a szemet gyönyörködtesse. Vagyis a művésznek a természet utánzásában is az észre kell hallgatnia. Ennek megfelelően az „arány, perspektíva és kompozíció” szabályait kell követnie.¹⁵ Az ész–szem szembeállításához kapcsolódik Blunt szerint az az elvárás is, hogy a formára és a körvonalra koncentráljon a művész, mivel ezek a természet permanens vonatkozásai, és ne a színre, amely efemer jelentőségű.

Le Brun ezeken az elvi alapokon állva dolgozta ki az akadémia szabályrendszerét is. A festészeti akadémiai elvárások között olyanokat találunk, mint hogy nemesen emelke-

¹³ Alfred BAEUMLER: *Az irracionális problémája a XVIII. századi esztétikában és logikában Az ítélő erő kritikájáig*, ford. V. Horváth Károly, Enciklopédia, Budapest, 2002.

¹⁴ A festészeti elvek összefoglalása során elsősorban Blunt idézett munkájára támaszkodom (BLUNT: *I. m.*, 345–353).

¹⁵ *Uo.*, 345.

dett tárgyakat kell ábrázolni, hogy a hely, idő és cselekvés egységét a színházhoz hasonlóan itt is be kell tartani, hogy az illendőségre itt is minden szempontból figyelni kell.

De Le Brun maga egyénileg is próbál efféle mércéket megfogalmazni. A szenvedélyek képzőművészeti kifejezéséről szóló elképzelése (*Conférence sur l'expression des passions*, 1668) arra a hipotézisre épül, hogy az érzelmek nyelve egy az egyben átültethető a vizuális jelek nyelvére. Ezt a törekvést fel is kapják kortársai, az akadémia titkára, Henri Testelin ennek nyomán adta ki művét (*Sentiments des plus habiles peintres*, 1680), amelyben az akadémia által elfogadott elveket alkalmazta a rajzolás, a kifejezés, az arány, a chiaroscuro, a kompozíció és a szín vonatkozásában.

Blunt szerint tehát fontos szerepet játszott az akadémiai diskurzus a képzőművészeti kánon kialakításában. Ebben fontos szerep jut az elődöknek: első helyen az antik mesterek állnak, a másodikon Raffaello és római követői, míg a harmadik helyezést a szintén Rómában alkotó, csaknem kortárs francia mester, Poussin jelenti. És azt is megfogalmazta az akadémia, kik jelentik az ellenpéldát: a velenceiek (mert túl élénken érdeklődtek a szín iránt) s a flamand és holland művészek, mert túlságosan utánozták a természetet. Ám az elvi ellenzés nem jelenti azt, hogy maga Le Brun ne tanult volna az északi mesterektől, Rubenstől vagy van Dycktól, még ha előadásaiban erős szavakkal el is ítélte szolgainak gondolt másolási gyakorlatukat.

Le Brun megkérdőjelezhetetlen diktátori szerepe a képzőművészetek terén 1683-ig, Colbert haláláig tart. Ám a mester művészi karakterére jellemző, hogy miután relatíve kegyvesztett lesz, tovább tud lépni. S bár viszonylag kis képeket alkot, ezek sokkal őszintébbek és költőibbek, mint a dekoratív nagy művek. E gyakorlata azt mutatja, hogy képes volt megszabadulni a saját maga által hirdetett elvont doktrínáktól, és például volt bátorsága beemelni saját stílusába a Caravaggio által Európa-szerte elterjesztett drámai megvilágítási módot. S így egy személyes, már-már intim érzelmi atmoszférát tud teremteni, amely egész a németalföldi mesterekig vezet a művészet-történetben.

Vetélytársa, Pierre Mignard viszont, aki Le Brun népszerűségvesztéséből profitál, még elődjénél is szorosabban kapcsolódik az akadémiai normarendszerhez. Mignard szintén megjárta Vouét műhelyét, majd maga is Rómába került (1636–1657), s Poussin hatása is tetten érhető művészetében. Blunt szerint Poussin mellett Annibale Carracci és Domenichino hatása tapintható ki művészetfelfogásában. Ezt csak az színezi, hogy a rajz és szín vitájában, amiről később még lesz szó, a velenceiek oldalára áll – de ennek feltehetőleg csak taktikai okai vannak. Le Brunnel szemben kívánt ugyanis állást foglalni, s bár ellátogatott Velencébe, saját művészetében a velenceiek hatása nem számottevő. Ám nagy riválisát igazán csak annak halála után tudta legyőzni – a király ekkor nevezte ki első festőjének, s ekkor üzent az akadémiának is, hogy ő lesz új vezetőjük.¹⁶

A harmadik jelentős festészetteoretikus, akit meg kell említenünk, André Félibien (1619–1695).¹⁷ Szemben Le Brunnel és Mignard-ral, Félibien nem gyakorló festő, bár Poussin hatására megpróbálkozott vele – neki köszönhetjük a mester egyik első, de máig

¹⁶ *Uo.*, 352–353.

¹⁷ Egy negyedikkel, Roger de Piles-lel itt most nem foglalkozunk.

legfontosabb életrajzát. Elméleti és történeti író, XIV. Lajos hivatalos udvari történetírója. A Szentszékhöz rendelt francia követ titkáráként került Rómába 1647–1649 között, ahol megismerkedik a kint élő francia mesterekkel, Lorrainnel, Poussinnel és Du Fresnoy-val. Fouquet és Colbert is alkalmazza, s az Académie des Inscriptions egyik első tagja (1663). A király szolgálatában az udvari ünnepek dokumentálása is feladatai közé tartozott, így ő az udvar kulturális propagandájának egyik fő közvetítője.¹⁸ 1671-ben az újonnan alapított Építészeti Akadémiának is tagja lesz, előadásokat tart építészeti témában is. Ő a szerzője Versailles első hivatalos idegenforgalmi kalauzájának (*Description sommaire*, 1674). Leghíresebb műve egy tízkötetes mű Vasari hagyományát követve, de dialógus formában megírva, amely 1666 és 1688 között két kötetenként jelent meg.¹⁹ Szempontunkból fontos írása még az az elméleti munka, amelyben a képzőművészetek és az építészet alapelveit keresi (*Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, &c.*, 1676–1690). Ugyancsak festészeti témájú a *L'Origine de la peinture* (1660) című műve, s ő szerkesztette és adta ki a Festészeti és Szobrászati Akadémián elhangzott előadásokat.

Félibien a *Beszélgetések* előszavában összefoglalja a művészetre vonatkozó felfogását. Ám hogy álláspontja nem túl egyszerű, arra már maga a forma is utal: dialógusban írt műről van szó, s ez a beszédmód Platón óta arra szolgál, hogy egy művön belül egymással szembenálló nézeteket tudjon ütköztetni a szerző. Nem mintha Félibien ne lenne hűséges az akadémia esztétikai doktrínájához. Ám nem kis büszkeséggel számol be arról, hogy Poussinnel közeli barátságba kerülve módja volt bepillantani a festői alkotóműhely kulisszatitkaiba. A mester ugyanis megengedte, hogy jelen legyen, amikor alkot, s így a poussini elmélet és a gyakorlat összevetésére is módja volt. Mi több, Poussin elkezdte az ő gyakorlati okítását is, ami csak egyéb elfoglaltságai miatt szakadt meg. Arra azonban elegendőnek bizonyult ez az inaskodás is, hogy belássa, a festészet nem pusztán elvont elvekből, hanem nagyon is gyakorlati problémák megoldásából is áll. E tevékenységben nincsenek nagy számban „előre megtanulható szabályok”, sem „olyan bizonyosságok, mint a geometriában”.²⁰ „Olykor kifejezetten a művészet normál szabályai ellen kell fordulni” – ám ez sem mond ellent az akadémiai tanításnak, hisz a nagybetűs „Természetben is sokféle szépségforma található, amelyek épp azért különlegesek, mert a dolgok természetes rendjével szembefordulnak”. Ám mindez nem hajlítja el Félibient valamifajta irracionális irányába. Épp azért lesz szüksége nála a festőnek az észhasználatra, hogy a váratlan helyzetekben jól tudjon dönteni. Az „értelem világossága” az, ami segíthet az adott helyzetre vonatkozó – olykor feltehetőleg új – szabály felismerésében. Ezért a festészet „nagy tapasztalatot, sok gyakorlatot és valamifajta megbízható érvelést” igényel.

¹⁸ Erről lásd Barbara COEYMAN, *Social Dance in the 1668 Feste de Versailles. Architecture and Performance Context*, *Early Music* 1998. május, 264–285.

¹⁹ *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*. Részletek a műből magyarul: *Emlék márványból vagy homokkőből. Öt évszázad írásai a művészettörténet történetéből*, szerk. Marosi Ernő, Corvina, Budapest, 1976, 197–201 (VI. beszélgetés); BARTHA-KOVÁCS Katalin – SZÉCSÉNYI Endre: *A tudom-is-én-micsoda fogalma. Források és tanulmányok*, L'Harmattan, Budapest, 2010, 11–13 (részlet az I. beszélgetésből).

²⁰ E bekezdés idézeteinek forrása a *Beszélgetések* angol nyelvű fordításrészlete: *Art in Theory, 1648–1815. An Athology of Changing Ideas*, szerk. Charles Harrison – Paul Wood – Jason Gaiger, Blackwell Publishers, Oxford, 2000, 102–103.

Az első beszélgetés során három részre osztja az egyes szám első személyű elbeszélő a képzőművészet lehetséges, megírandó elméletét,²¹ mégpedig az elméletre, a rajzolásra és a színre vonatkozó részekre. Ami az elsőt illeti, a festőnek „a természetes testek tökéletes tudásával” kell rendelkeznie, hogy a legszebbet tudja kiválasztani. Arisztotelészi alapon határozza meg, mi a kép: „egy adott cselekvés ábrázolása”, ezért a cél az, hogy a megjelenített cselekvés természetének feleljen meg az ábrázolás. Ehhez viszont valóban kiterjedt ismeretekre, például a történelem és a mitológia ismeretére is szüksége van a festőnek. A vonallal kapcsolatban a reneszánsz elméletírók tanulságait idézi fel, amikor a geometria, a perspektíva és az anatómia jelentőségére utal. Ám soha nem pusztán a pontos utánzás a feladat: a cél a megfelelő arányok elérése, mivel a cél végül a szépség, ami viszont a helyes arányok (valamifajta egyensúly elérésének) kérdése. A színre vonatkozó részből a beszélő – szintén a reneszánsz hagyományába illeszkedő módon – a *chiaroscuro* és a perspektíva kérdését említi. Ám tanulságos, ahogy e fejtegetések során eljut az ecset és a toll működése közti különbséghez: „ki tudna a szükséges bájjal beszélni a festészetről? [...] kinek a bölcs és tudós tolla tudná megfelelően leírni az olyan összeillést és erőt, amilyent a nagy festményekben találunk?”

Eddig az arisztotelészi és a reneszánsz hatást említettük. Ám Félien gondolkodás-módjának e két forrása már elvezet Platónhoz s a szerző platonizáló teológiai esztétikájához. Az első beszélgetés ugyanis világossá teszi, hogy a festőnek kicsiben hasonlónak kell válnia Istenhez: „Ahogy Isten a saját képére alkotta az embert, úgy alkot az ember képet magáról”, továbbá: „A festészet minden különböző szépsége azt a célt szolgálja, hogy felemeljen bennünket a szuverén szépséghez”. E részben „örök világosságról” beszél, „örök bölcsességről”, és Keresztes Szent János idézi – amihez azt is érdemes felidéz-nünk, hogy maga is fordított Avilai Szent Teréztől. „Amikor az emberi szellem munkálkodását meggondoljuk, szépségével, bájjával és vonzerejével, ahogy tudásunk növekedik, észleljük mind nagyobb tökéletességét; s így vezet el bennünket odáig, hogy egyre inkább Őt dicsőítsük, aki ilyen csodákat hozott el a földre és az egekbe”.

Félien tanítását itt megszakítjuk. Számunkra ugyanis elegendőnek látszik annak belátása, hogy elmélete ugyanúgy elfogadja a hivatalos esztétikai irányvonalat, mint az építészeké vagy Le Bruné, ám hozzájuk hasonlóan saját felfogása sokszor át is tör ezen a szigorúan doktriner felfogáson. Ezt azért lényeges, mert amikor e klasszikus szabályesztétika lebontása elindulásában fontos szerepe lesz annak: virágkorában sem volt ez olyan szigorúan betartott normarendszer, mint ahogy azt utólag hajlamosak lennénk feltételezni.

Színház

Jól látható lesz ez a kortársak által is megengedett különbség a hivatalos elmélet és a tényleges művészi gyakorlat között a színházművészetben is, mely szintén sokat (jót és

²¹ Az *Art in Theory* következő részlete alapján: 103–107.

rosszat is) köszönhet a versailles-i állami támogatásnak, vagy inkább kötelezettségeknek. Ha Versailles lényege egy egységes udvar-együttes kialakítása, mely képes érzéki formában megjeleníteni az állam politikai hatalmát, akkor ezzel azt is mondjuk, hogy a király e palotában naponta mintegy „eljátssza”, tehát láthatóvá teszi az állam egyébként nehezen megfogható hatalmát. E szerepjáték csakugyan szerves része annak a reprezentációs rendszernek, amely Versailles-ban született, s amelynek lényege a művészetek befogása az állami feladatra. A képzőművészeti alkotások, melyeken XIV. Lajost különböző történeti mezekbe öltöztetik, s antik mitológiai vagy politikatörténeti figurák szerepét osztják rá, már afféle rendezői eligazításként is szolgáltak a király számára, hogyan kell megjelenítenie saját történetét. A színházi szerepjáték mint művészi kifejezési forma ezért már a palota mindennapos működésének is eleve szerves részét képezte: az udvarban megforduló minden személy e nagy állami szereposztás részeként játszott el egy rá osztott figurát, a király mindenható akaratának megfelelően. Az udvar legegyszerűbb hétköznapi tevékenységei is rituális jelentőségre tettek így szert, s önmaguknál többet jelentettek: az államot, annak működését személyesítették meg. Nem véletlenül tulajdonította a Napkirálynak a legenda a nevezetes szállóigét: „L'État, c'est moi”, hisz bizonyos értelemben mindennap ezt a szerepet kellett eljátszania udvaroncai és vendégei előtt. Már csak ebben az értelemben is igaz a színháztörténész megállapítása: „Aligha lehet kétségbe vonni, hogy a színháznak fontos szerep jutott a király és az udvar önábrázolásában”.²²

Fontos szempont a francia udvari kultúra színpadiasságának értelmezésében az, amire Norbert Elias hívja fel a figyelmünket. Utaltunk már rá fentebb, hogy Versailles épp abban haladja meg a középkori lovagi udvari kultúrát, hogy már nem a fegyverforgatás révén lehet kitűnni, hanem szópárbajokban – az érvényesülés az udvari emberek nap mint nap vívott presztízsversenységében dől el. Népszerűsége kell törekednie minden udvaroncnak, amihez másokra jó hatást kell tennie, amihez szerepjátéka, álarcviselésre is szükség van. Ezt hangsúlyozza Elias, és erre utal La Bruyère bonmot-ja: „Aki ismeri az udvart, ura mozdulatainak, tekintetének, arckifejezésének; mélyreható és kifürkészhetetlen; titkolja a rossz szolgálatokat, kedve ellenére is mosolyog ellenségeire, elrejti érzelmeit, eltagadja szívét, érzelmei ellenében beszél és cselekszik”.²³

E mindennapos valóságshow mellett azonban jelentős dramaturgiai szerep jutott a színházi előadásoknak is. A palotában ugyanis igen nagy erőket vetettek be az udvar szórakoztatására és lenyűgözésére. S mi sem tett e szempontból nagyobb hatást közönségére, mint a korabeli udvari színjáték. Már Richelieu elkezdte kiépíteni a királyi udvar színházi gyakorlatát, amit aztán Mazarin és Colbert tökéletessé fejlesztett. S persze ne úgy képzeljük ezt el, mint egy ma működő szokásos bemutatószínházat. Legfőképp azért ne, mert az udvarban csakugyan minden a látványosságot szolgálta – igazi látvány-társadalom volt ez. S e látványközpontúságnak volt alárendelve az udvari színjátszás – minden formájában. A drámai művek mellett ugyanis színpadra kerültek itt operák, balettelőadások, zeneművek – a színpadiasság tehát a szó legszélesebb értelmében jellemezte ezt az udvari kultúrát.

²² Erika FISCHER-LICHTE: *A dráma története*, Jelenkor, Pécs, 2001, 206.

²³ Jean de LA BRUYÈRE: *Caractères*, Paris, 1922, 211 (Nr 2). Jákfalvi Magdolna fordításában idézi FISCHER-LICHTE: *l. m.*, 213.

S az egyes előadások ezen a tágabban értett látványosság-kultuszon belül foglalták el az őket megillető helyet. Mi több, az udvarban előadó színtársulatok, így például az általunk elemzendő Molière csapata is ritkábban adott elő az udvarban, mint Párizsban – ami nem azt jelenti, hogy ne függött volna jobban az udvar megítélésétől, mint a városi közönségnél elért sikerétől. Bár másfelől az is igaz, hogy a színház e kétféle közönsége jól érzékelteti a kulturális piac fejlődési potenciálját – nyilvánvaló jelzést adva arra, hogy az udvar már nem sokáig tudja domináns tényezőként monopolizálni a kulturális intézményrendszert, s hamarosan a közönség fogja átvenni a domináns szerepet. Amikor ez a váltás az udvari kultúra és a polgári kultúra között a 18. század során bekövetkezik, ezzel meg fog születni a modern értelemben vett művészeti világ.

De megint túlságosan előre szaladtunk. Molière saját társulata s nagy drámaíró kortársai is mind ki vannak szolgáltatva az udvar kegyének: „Molière és Racine színháza valójában az udvari társadalom színháza volt”.²⁴ Lássuk Molière példáját, mint egyfajta esettanulmányt arra, hogy miként működik e közegben a színház, s milyen elvek határozzák meg művészetszemléletét.

Molière a hatvanas évek közepére befutott, elismert ember lett, a király is kedvelte, támogatta, sőt nevére vette társulatát. Mégis, a színházigazgató-drámaírónak azzal kellett szembesülnie, hogy három művét is betiltották ugyanebben az időben: a *Tartuffe*-öt 1664-ben, a *Don Juant* 1665-ben és az 1666-ban bemutatott *Embergyűlölőt* a szerző életében nem is játszhatták az udvarban. A színháztörténész szerint ennek magyarázatát e drámatípus újszerűségében kell keresni. Szerint a szerző célja az volt, „hogy korának tükre és kritikája legyen és így »megnevetesse a tisztességes embert« (*l'honnête homme*)”.²⁵ E vállalkozás persze nem volt kockázatmentes, hisz akiket e kritikák célba vettek, azok igyekeztek minden módon ellehetetleníteni a szerzőt, s ennek legjobb útja az volt, hogy a királynál próbálták meg lejáratni. Ezért aztán Molière stratégiája is az volt, hogy a király előtt próbálta védeni magát, azzal érvelve például, hogy nem a tényleg jámbor lelkűeket gúnyolja, hanem a jámborságot tettető hazugokat. *Tartuffe* és *Cleante* vitája az álszent képmutató (udvaronc) és a józan ész szavát követő (udvaronc) nézőpontját szembesíti. Ráadásul ezt a vitát a darabban is a királynak kellett eldöntenie.

Szó se róla, Molière feladta a leckét az uralkodónak. Hisz művében a király erkölcsi ítéletet hoz (mi más lenne *Tartuffe* és *Cleante* vitájának lezárása?) – s ennyiben maga a király is erkölcsi megítélés alá eshet. Nem véletlen, hogy a Molière által kezdeményezett moralizáló kritikai tónus a királlyal szemben az uralkodó életének második felében ugyancsak fel fog erősödni. Pedig XIV. Lajos személyes életében egyfajta vallásos megtérésről beszélnek ez idő tájt a kortársak. Mégis, élete vége felé az úgynevezett morális írók az uralkodóval és képmutató udvari társadalmával szembeni általános erkölcsi aggályokat fogalmaznak meg, némileg épp Molière korábbi példáját követve.

Látnunk kell: elvileg a tisztességes ember programja, amelyet *Cleante* jelenít meg a *Tartuffe*-ben, nem is olyan nagy lázadás a kor eszméivel szemben. Épp ellenkezőleg. Ahogy arra Fischer-Lichte is utal, Molière beszédmódja beleillik az *honnête homme-femme*

²⁴ FISCHER-LICHTE: I. m., 211.

²⁵ A nők iskolájának kritikáját idézi Fischer-Lichte: *Uo.*, 217.

korabeli diskurzusába. Az *honnéteté* (becsület, tisztesség) Antoine Gombaud Chevalier de Méré (1607–1684) korabeli beszámolója szerint egy olyan társadalmi ideál és magatartásminta, melyet a 17. század első felétől kap fel a francia közgondolkodás: „ha valaki megkérdezi tőlem, miben rejlik a tisztesség fogalma, azt mondanám, nem más, mint kiemelkedni mindabban, mi az élet kellemességét és méltóságát adja”.²⁶ Máshol ezt olvashatjuk a tisztességgel kapcsolatban, hogy a tisztességes embernek hazája hasznát szolgálja, s az erényes emberek közösségét.²⁷ Olyan viselkedési eszményről van tehát szó, amely szorosan összefügg az udvari ember reneszánsz morális ideáljával. Ezért meg kell vizsgálnunk, ez az eszmény hogyan kapcsolódik a kor szigorú színház-esztétikai előírásaihoz.

Az első kapcsolódási pontot az illendőség (*bienséance*) jelenti, amely egyszerre morális és esztétikai elvárás az egyénnel szemben, és mégis érvényesülnie kell még a fiktív történetekben, így a drámai alkotásokban is. Molière újdonsága az, hogy ezt az eszményt szembeviseli az udvar hazug, hiú, képmutató és magakellettő viselkedési mintáival, s ezzel egy olyan művészeteszmény mellett jegyzi el magát, amely feladatát a morális kritika megfogalmazásában találja meg. Ezt az értelmezést adja róla már Donneau de Visé, *A mizantróp* 1667-ben kiadott nyomtatott változatához írt előszavában: „Molière egyáltalán nem egy történetekkel zsúfolt komédiát akart írni, hanem csak egy olyan darabot, amelyben a kor erkölcsi ellen beszélhet. Ezért tett meg hőségnek egy mizantrópot.”²⁸ A korának s általában a kiüresedett udvari kultúrának „beolvasó” szerző nem véletlenül lett a király utolsó éveinek, vagyis az erkölcskritikusok korszakának egyik kedvelt drámaírója.

Ha e morális indíttatás felől olvassuk a klasszikus drámát, mely az udvari emberrel kapcsolatban is megfogalmazza a maga normáit, akkor már nemcsak Molière komédiáiról beszélünk, hanem e nagy korszak drámaíról, elsősorban Corneille és Racine tragédiáiról. Racine maga is utal rá, hogy az antik görög színház „iskola volt, hol éppoly helyesen oktattak az erényre, mint a filozófusok iskoláiban”.²⁹ Míg Corneille dicsőség-színházában (*théâtre de la gloire*) a hősi minta volt az uralkodó, addig Racine szenvedély-színházában (*théâtre des passions*) „a szenvedély szerepeltetése csak arra való, hogy megmutassa a zűrzavart, ami belőle származik”.³⁰ Ellentétes oldalról közelítik meg ugyanazt a normát: Corneille hősei „mindig képesek arra, hogy szenvedélyeiket ellenőrzésük alatt tartsák. Ezzel szemben a Phaedra alakjai védtelenül ki vannak szolgáltatva szenvedélyeiknek”.³¹ Ám e különbség ellenére mind a két író üzenete ugyanaz – mindkettő a szenvedélyek egzisztenciális veszélyeire figyelmeztetnek. Mindennek pedig az ad jelentőséget akkor és ott, hogy az udvari életben nem csupán arra kell törekedni, hogy magunkról jó benyomást keltsünk. Az érvényesülés iskolájában az udvaroncnak meg kell tanulnia mások testi jeladásaiból lelkiállapotokra, szenvedélyük természetére

²⁶ Antoine MÉRÉ: *De la vraie Honnêteté = Oeuvres complètes du Chevalier de MÉRÉ*, III., Paris, 1930, 70. Jákfalvi Magdolna fordításában idézi FISCHER-LICHTE: *I. m.*, 235.

²⁷ Nicolas FARET: *l'Honnête homme ou l'Art de plaire à la cour [A tisztességes ember avagy az udvari viselkedés művészete]*, 1630.

²⁸ Idézi FISCHER-LICHTE: *I. m.*, 236–237.

²⁹ Jean RACINE: *Phaedra*, ford. Somlyó György = *Uő. Összes drámái*, Magyar Helikon, Budapest, 1963, 611.

³⁰ *Uő.*

³¹ FISCHER-LICHTE: *I. m.*, 246.

következtetni. Erre pedig az a kifejezés-antropológia ad lehetőséget, amelynek lényegét már Descartes körvonalazta *A lélek szenvedélyei* (1649) című írásában, mely, mint láttuk, a festő Le Brunre is nagy hatással volt. Ennek lényege, hogy a test gesztusaiból, az arc mimikájából kiolvashatók a belső folyamatok, a mentális állapotok. Az udvaroncnak tehát meg kell tanulnia olvasni a másik testének-arcának rezdüléseiből, s ugyanakkor el kell lepleznie saját szenvedélyeit. Ehhez pedig emberismeretre és olyan önkontrollra van szükség, amely már erénynek nevezhető, s amelynek lényege – mint Platónnál – a szenvedélyek fölötti önuralom képessége.

Az udvari etikában a nehézséget az okozza, hogy ez az erény könnyen átfordulhat őszintétlenségbe, szerepjátékba s a másik manipulálásába. A különbség önkontroll és álcázás között fogalmilag nehezen megragadható, sőt az is elképzelhető, hogy ugyanazon jelenség kétféle leírásáról van szó – erről a felvilágosodás során még éles viták fognak kialakulni. Ám az a következménye ennek a kifejezés-antropológiának, hogy az egyén a társadalomban nem zárulhat önmagába, ki van téve a másik pillantásának, mi több, a másik kontrolljának is. Az ember az udvari társadalomban a másikkal való együttlétre van ítélve, szükségszerűen társas lényként határozódik meg. Ez a szükségszerű társulás arisztotelészi gondolat, de döntő jelentőségű lesz a felvilágosodás emberképében is.

Kertművészet

De zárjuk le előbb a versailles-i művészeti szcena vázlatos áttekintését. Hisz Versailles kapcsán nem kerülhetjük el, hogy a kertművészetről is ne szóljunk. Szentkirályi egyenesen amellet érvel, hogy „az egyetlen terület, ahol a francia építészet minden fenntartás nélkül átadhatta magát a barokknak, a kerttervezés volt”.³² Számunkra azonban most elsődlegesen nem az az érdekes, hogy a francia kert mennyiben tekinthető barokk s mennyiben klasszicista stílusúnak. Fontosabb azt megérteni, hogy tulajdonképpen mi a művészi jelentése és jelentősége Versailles hatásegyüttesében a kertnek.

Már Dezallier d'Argenville *A kertépítés elmélete és gyakorlata* című műve is nagyrészt Versailles példájából kiindulva határozza meg az ideális kert mintatervét. A tervező, André Le Nôtre, aki már Vaux-le-Vicomte-ban is együtt dolgozott Le Vau-val és Le Brunnel, Versailles-ban csakugyan páratlan alkotást hozott létre – amely már csak léptékénél fogva is nehezen volt követhető más kerttervezők és -építők számára. Le Nôtre nemcsak a palotához tartozó hatalmas birtok, a park átalakítására vállalkozott, hanem Versailles városka várostervezésében is szabat kezét kapott. Konceptiója, melyet a térképek szépen mutatnak, az volt, hogy az utak hálózata is egyértelműen a palotára irányítsa – mégpedig lehetőleg minden nézőpontból – a figyelmet. Erre utal, hogy a park látványa mindkét irányból „a kastélyhoz való közeledés folyamatára szerveződik”.³³ Másfelől az is fontos része a tervnek, hogy a palota külső frontja hangsúlyosan a külvilágnak szól, s ehhez képest a belső világ nem csupán a palotaegyüttes termeit jelenti, hanem a hatalmas kertet

³² SZENTKIRÁLYI: *I. m.*, 177.

³³ *Uo.*, 143.

is, amelyet hasonlóan műves kidolgozás jellemez, mint az épületbelső. Az épített és a természetes környezet így egy kéz és egy tervezői akarat nyomát viseli, az épület mintegy kisugárzik az őt körülvevő térre, a mesterséges és az épített harmonikusan illeszkedik egymáshoz. Mindez azt sugallja, hogy a királyi akarat a természetet is képes megszelídíteni és uralma alá hajtani, az állami reprezentációnak a kert a maga véges-végtelen perspektívájával is részesévé válik.

Le Nötre alkotása kivételes jelentőségre tett szert már saját korában is. Versailles épületegyüttese soha nem tudta meghaladni azt a tényt, hogy egy vadászkastély átépítéséből keletkezett, mivel a király nem engedte lebontani az eredeti épületet. Így az építészeti alkotás sokkal kevésbé tekinthető sikeresnek, mint a kertművészet beavatkozása révén előállt királyi park, amelynek kedvéért kisebb falvakat kellett eltakarítani az útból. A kert, a benne felhalmozott művészeti kincsek, természettudományos tudás – a vízrendszer működtetése – s a legaprólékosabb részletekig kialakított növényi kultúra olyan együttest alkot, amely fogalomná vált: a franciakert műfajának máig legérvényesebb példájaként szolgál.

Ám a statikus látványon túl fontos szerepe volt a királyi parknak az úgynevezett kerti mulatságok helyszínéeként, sőt látványelemeként is. Olyan díszlet volt, amely egyedülálló a világon – nem csoda, ha a királyi propagandisták szívesen építettek rá. Bár nem Versailles találta ki, a kerti mulatság az udvari kultúra jellegzetes termékévé vált, amely minden résztvevőjét el tudta bájolni. Vegyünk néhány példát. 1664. május 7. és 13. között zajlott a *Plaisirs de l'île enchantée* (*Az elvarázsolt sziget gyönyörei*) című rendezvénysorozat, amely az aranykori mítoszokat elevenítette fel, statisztaként használva a „versailles-i kertek közép-pontját alkotó fasorban kigyózó tömeget”.³⁴ 1668. július 18-án éjszaka zajlott egy másik ünnepség, melyben a meghívottak maguk is színészekké váltak, darabok cselekményeiben kellett részt venniük. 1674-ben pedig majd két hónapon át zajlott *A szerelem és Bacchus ünnepe*.³⁵ Ez volt az utolsó alkalom, amikor a főszereplő, a nap álarcát viselő alak megformálására maga a király vállalkozott. Nos, e rendezvények garantáltan elérték céljukat: a páratlan díszletek közt zajló előadások, melyeket a kor Franciaországának legnagyobb szervezői és művészei irányítottak, megdöbbentő benyomást gyakoroltak a résztvevőkre, és hírük hamar szétropült a birodalomban és szerte Európában is. A kertművészeti alkotás szerves részét képezte ennek a hatásegüttesnek, hisz maga is szimbolikus erővel volt képes megjeleníteni az abszolút királyi hatalmat.

A franciakert persze filozófiai szempontból sem mellékes. Hiszen épp azzal a problémával szembesítette a művészetfilozófiát, amellyel az antik hagyatékkal küzdve maga is szembesült e korszakban. Az imitáció-elv kapcsán ugyanis e korszak számára a művészet/mesterség fogalma a természettel szembeállítva vált értelmezhetővé – s Versailles pont ezt az oppozíciót haladta meg, amikor megmutatta, hogy az emberi elme és kéz miként képes úrrá lenni a természetén. Másfelől azért érdekes filozófiai szempontból Versailles parkja, mert azt a problémát is jelzi, amely a régiek és a modernek vitájának is egyik sarokpontja: vajon a természet utánzása mit kezdhet a természet fogyatékságaival?

³⁴ FISCHER-LICHTE: *I. m.*, 204.

³⁵ *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*; lásd FISCHER-LICHTE: *I. m.*, 205.

Lefordítva mindezt a művészet nyelvére: vajon szabad-e az alkotónak megszépítenie, tökéletesítenie a valóságot a műben? Vagy ez valamifajta hamisság, sőt hazugság, ilyen értelemben morális vétek lenne a részéről? Versailles természetesen nem az érintetlen természet, de nem is akar ilyen illúziót kelteni. Ellenkezőleg: arra példa, hogyan tud az ember majdnem tökéletes művet, befejezett egészteremténi – akár ilyen gigantikus méreteken is – a „természetben”. Ám nyilván Versailles sem oldja fel a feszültséget az emberi akarat és a semlegesen működő természet konfliktusában – s mint látni fogjuk, a franciakert versenytársa, az angolkert épp a klasszicista tökéletesség eszményét tagadva, a természetesség eszménye jegyében fogant. Mi több, az is párhuzamos a kerttörténet és a művészettörténet fejlődésében, hogy a Boileau által a közbeszédbe visszahozott fenségesség fogalmával a természetnek egy sokkal kevésbé barátságos, humanizálható arca is láthatóvá, sőt csodálandóvá válik.



Üri Casino, 1912



Református templom, 1907



Római katolikus templom, 1907