

---

BARTHA-KOVÁCS KATALIN

## Egy antik motívum továbbélése a 18. századi francia művészetkritikában: Timanthész fátyla

*A tanulmány egy antik motívum: Iphigeneia feláldozása Timanthész által megfestett, valamint a 18. századi francia művész, Carle Vanloo által ábrázolt változatának kritikai fogadtatását vizsgálja. A retorikai és művészetelméleti előzmények áttekintését követően abból a szempontból elemzi a felvilágosodás kori francia nyelvű művészetkritikai írásokat, hogy szerzőik egyetértenek-e Timanthész fortélyával (aki fátyol mögé rejtette Iphigeneia apja, Agamemnón arcát), vagy inkább Vanloo megoldását részesítik előnyben, aki képén felfedte a görög király mélységes bánatát. Az a kérdés, hogy mit mutathat meg a festő és a drámaköltő, illetve mit kell elrejtenuik, az irodalmi és képzőművészeti ábrázolás lehetőségeivel kapcsolatos problémákat is felvet.<sup>1</sup>*

**Kulcsszavak:** Iphigeneia feláldozása, Timanthész, Carle Vanloo, fátyol, francia művészetkritika

### Bevezetés

Iphigeneia feláldozásának történetét több görög tragédiaköltő (mások mellett Aiszkhülosz és Euripidész) is feldolgozta. Euripidész nyomán a klasszicizmus korában Jean Racine műve, az *Iphigeneia* (1674), majd a 18. században Johann Wolfgang Goethe verses drámája, az *Iphigenia Tauriszban* (1786) szintén ehhez a motívumhoz nyúl vissza. Ez a téma azonban nem csupán drámaköltőket ihletett meg. Egyik legismertebb, ám elveszett képi ábrázolására, Iphigeneia feláldozásának Timanthész által megfestett változatára számos művészetelmélet-író és -kritikus hivatkozott. A mitológia szerint Agamemnón, Mükéné királya és a görög sereg

---

<sup>1</sup> A tanulmány az Innovációs és Technológiai Minisztérium NKFIH 134719. számú, „Esztétikai kommunikáció Európában (1700–1900)” című OTKA kutatási témapályázatának támogatásával készült.

fővezére azt a jóslatot kapta Kalkhasztól, hogy addig fog tartani a szélcsend – amely megakadályozza, hogy a görög hajók elhagyják Auliszt és elinduljanak Trója felé –, amíg a király saját lánya, Iphigeneia feláldozásával ki nem engeszteli a haragos Artemiszt.<sup>2</sup> A téma megjelenítése nehéz feladat elé állította a festőt: Timanthész (csak leírásokból ismert) képén Agamemnón fátyollal takarja el arcát, és a nézőnek kell elképzelnie a király mérhetetlen fájdalmát.<sup>3</sup> Ez a motívum a reneszánsz kori, majd a 17. és 18. századi dráma- és művészetelméleti írásokban gyakran a sejtetés – és az ábrázolhatatlan – megjelenítésének klasszikus példaként szerepel.

A görög festő fortélyja a felvilágosodás kori francia művészetkritikusok körében heves vitát gerjesztett: míg a Szalon-kritikusok egy része csodálta Timanthész ötletét, más ítések kortársuk, Carle Vanloo – *Iphigeneia feláldozása* című képén alkalmazott – megoldását részesítették előnyben.<sup>4</sup> Az 1757-es tárlaton kiállított festményén ugyanis Vanloo úgy ábrázolta Agamemnont, hogy nem takarta el a király arcát. Tanulmányunk – a szónoklattani és művészetelméleti előzmények áttekintését követően – a motívum képi feldolgozásaival kapcsolatos 18. századi francia nyelvű kritikai írásokat elemzi. Ezek a gyakran polemikus hangvételű szövegek az alábbi kérdést tárgyalják: a festő akkor jár el helyesen, ha megkísérli ábrázolni Agamemnón bánatát, vagy jobban teszi, ha a néző képzeletére bízva a legmélyebb fájdalom elgondolását? Az a kérdés, hogy mit mutathat meg a festő és mit kell elrejtene, egyszersmind a képzőművészeti ábrázolás lehetőségeivel (és lehetetlenségével) kapcsolatos technikai problémákat is felvet.

---

<sup>2</sup> A több változatban is létező monda szerint Artemisz azért tartotta fogva a szeleket, mert Agamemnón az istennő szent berkeiben megölt egy szarvast, emiatt kellett a görög királynak engesztelő áldozattal elnyernie Artemisz bocsánatát. A monda egyes változataiban az szerepel, hogy Artemisz az áldozat végrehajtásának pillanatában megszánta Iphigeneiát, és egy szarvasünnővel helyettesítette.

<sup>3</sup> Pompejiben fennmaradt egy freskó, amelyre hagyományosan úgy tekintenek, mint Timanthész képének másolatára: ez alapján lehet elképzelésünk a görög festő alkotásáról. Ld. HÉNIN (2005: 96).

<sup>4</sup> A „Szalon” elnevezés a Louvre Négyszögletű Termében, az úgynevezett *Salon Carré*-ban megrendezett képzőművészeti kiállítások után kapta a nevét, a tárlatok által ihletett művészetkritikai írások pedig a Szalon-kritikák.

## Retorikai, irodalmi és művészetelméleti előzmények

A művészetkritikai szövegek elemzése előtt hasznosnak bizonyulhat az Iphigeneia-motívum ókori és reneszánsz kori fogadtatásának vázlatos áttekintése. Néhány retorikai és művészetelméleti írás azon szöveghelelyeit idézzük, amelyekben szó esik Timanthész fátyláról.<sup>5</sup>

Az arcát eltakaró Agamemnón motívuma latin nyelvű retorikai értekezések nyomán vált a művészetelméleti írások gyakran idézett közhelyévé.<sup>6</sup> Cicero *A szónok*ban Timanthész fortélyát a *decorum* – azaz a tematikának megfelelő, a megjelenített személyekhez és a körülményekhez leginkább illő ábrázolásmód – követelményével összefüggésben említi. Az „időponthoz és a személyekhez” történő „alkalmazkodást, idomulást” jelentő „helyénvaló” fogalmát Iphigeneia feláldozásának képi megjelenítésével szemlélteti: „ha a festő Iphigenia feláldozását ábrázolva észreveszi, hogy amikor Calchas szomorú, Ulysses még búsbabb, és Menelaus is gyászol, Agamemnon fejét befödve kell megfestenie, mert az a mélységes fájdalom ecsettel meg nem örökíthető.”<sup>7</sup>

Míg Cicero a legnagyobb fájdalom kifejezésének abszolút lehetetlenségére utal, a *Szónoklattan*ban Quintilianus annak lehetetlenségét említi, hogy a festő méltó módon ábrázolja a fájdalom legfelső fokát. A kérdést ő is a *decorum* problémájához kapcsolja: ahhoz, hogy Agamemnon fájdalmának felfedése megsértené az illendőség szabályát. Quintilianus abban a szövegösszefüggésben utal Iphigeneia feláldozására, hogy – éppúgy, ahogy bizonyos esetekben hallgatni kell arról, amit (esztétikai vagy etikai okokból) nem lehet kimondani – Timanthész festménye esetében is a nézőre kell bízni a szereplők érzelmeinek elképzelését: „S nem kellene-e a beszédben is elrejtteni ezt-azt, vagy azért, mert nem szabad megmutatni, vagy mert illőképpen kifejezni lehetetlen?”<sup>8</sup> Így folytatja gondolatmenetét:

Így tett Timanthész is – aki, ha jól sejtem, küthnoszi volt – azon a képen, mellyel legyőzte a teoszi Kólótészt. Mert amikor Iphigeneia feláldozását

<sup>5</sup> Ld. ehhez BARBAFIERI (2009: 19–27).

<sup>6</sup> LEONE (2011).

<sup>7</sup> CICERO (1974: 200).

<sup>8</sup> QUINTILIANUS (2008: II, 12, 178).

festette meg, szomorúnak festette Kalkhaszt, még szomorúbbnak Odüsszeuszt, ám Menelaosz arcára festette a legszívzaggatóbb fájdalmat, amit művész egyáltalán kifejezni képes, s miután így megalkotta a fájdalom teljes skáláját, s nem talált méltó kifejezési formát az atyai arc ábrázolására, eltakart arccal ábrázolta őt, s mintegy felkínálta képzeletünknek, hogy a fájdalom mértékét mi magunk képzeljük hozzá.<sup>9</sup>

A „Timanthész fátyla”-motívum a retorikai értekezésekben hagyományosan az elhallgatás, a félbeszakítás metaforája. A félbeszakítás olyan gondolatalakzat, amikor „a beszélő belekezd egy megnyilatkozásba, de nem fejezi be, hanem jelentőségteljesen elhallgat; félbehagyja, még mielőtt túlságosan elragadtatná magát a gondolat folytatásában, illetőleg bizonyos szavak kimondásával”.<sup>10</sup> A festészetről szóló költeményében a 18. századi francia műkritikus, Antoine-Marin Le Mierre explicit módon hivatkozik erre az alakzatra: Timanthész fátylának példájával szemlélteti, hogy a festészetnek is „megvan a maga elhallgatása” (*elle a sa réticence*), ám ezt képes a saját előnyére fordítani.<sup>11</sup>

Bár középkori szerzőknél is felbukkan Iphigeneia feláldozásának témája (egyebek között Salisbury Jánosnál), ez a motívum a reneszánsz irodalomban és a művészetelméletben kap kiemelt szerepet.<sup>12</sup> A francia szerzők közül Joachim du Bellay művét érdemes megemlíteni, aki *La défense et illustration de la langue française* [A francia nyelv védelme és dicsérete] című, 1549-es vitairatában Jean Du Bellay bíboros érdemeit méltatva így ír: „nem tudnám azokat hatásosabban kifejezni, mint hogy (Timanthész, a nemes festő példáját követve) arcát a hallgatás fátyla

<sup>9</sup> QUINTILIANUS (2008: II, 13, 178–179).

<sup>10</sup> A félbeszakításnak több elnevezése is ismeretes (*apoziopezsis, interruptio, reticentia*), ezeket a retorikai kézikönyvek gyakran szinonimákként használják: „Félbeszakítás”, ADAMIK (2010: 388).

<sup>11</sup> LE MIERRE (1769: 58) érzékletes verssorokkal írja le az Iphigeneiát körülvevő képalkotók szomorúságát. Iphigeneia zokogása „[m]ég Kalkhaszt is elérzékenyíti, de az apa, az apa!... / Fájdalmához elérkezve a művész kétségbeesik, / Keres, tétovázik, végül a zseni megnyilatkozik: / Hogy mutatja meg nekünk Agamemnónt? / Úgy, hogy arcát fátyol mögé rejti.” Ha az idézett francia nyelvű szövegrészletnek nincs nyomtatásban megjelent magyar fordítása, saját fordításunkban közöljük.

<sup>12</sup> LEONE (2011).

mögé rejtem”.<sup>13</sup> *Esszéiben* Montaigne is felidézi Timanthész festményét, amellyel a mély fájdalom kifejezését, pontosabban a festészet eszközeivel való kifejezhetetlenségét szemlélteti:

Ide kívánczik annak az ókori festőnek a leleménye, akinek a jelenlevők gyászát kellett megmutatnia Iphigeneia föláldozásakor, mégpedig annak mértéke szerint, kit mennyire mélyen érintett e szép, ártatlan leány halála, s miután már kimerítette művészetének utolsó lehetőségét is, mire a leány apjának ábrázolására került a sor, eltakart arccal festette meg őt, mert semmilyen arckifejezés nem fejezhette ki gyászának mértékét.<sup>14</sup>

Montaigne elismerő szavakkal ír az ókori festő invenciójáról. Az antik hagyományt követve ő is a *decorum* elvére utal, amely szerint a görög festő minden képalak fájdalmának fokát annak függvényében ábrázolta, mennyire állt hozzá közel Iphigeneia. Akárcsak Cicero, ő is arra a következtetésre jut, hogy Timanthész azért nem mutatta meg Agamemnón bánatát, mert nem létezik a legnagyobb mértékű fájdalom megjelenítésére alkalmas arckifejezés.

A művészeteteoretikusok közül a firenzei Leon Battista Alberti az első, aki explicit módon hivatkozik Timanthész képére. Az alábbi leírást adja a festményről:

Dicsérik a ciprusi Timanthészt azért a festményéért, amellyel fölülmúlta Kollotészt, mert Iphigenia feláldozásán, bemutatván a szomorú Calchast és a még szomorúbb Odysseust, és összeszedve minden művészi kifejezőerejét, Menelaus figurájában, hogy azt rendkívül gyötrődőnek mutassa, nem tudva, mi módon mutathatná meg jobban az apa fájdalmát, a köntösével fedette el a fejét, és így inkább a képzeletünkre bízta, semmint láttatta ezt a kétségbeesést.<sup>15</sup>

Alberti voltaképpen Quintilianus gondolatmenetét fűzi tovább, amikor Agamemnón fájdalmának elgondolásakor a néző képzeletének szerepét

<sup>13</sup> DU BELLAY (1905: 53).

<sup>14</sup> MONTAIGNE (2013: I, 2, 12).

<sup>15</sup> ALBERTI (1997: 121–123). Értekezésének, a latin nyelvű *De picturá*nak (1435) olasz nyelvű változatát (*Della pittura* címmel) 1436-ban készítette el Alberti. A festészet felosztását és alapvető fogalmait a retorikából vette át.

hangsúlyozza. Véleménye szerint képén Timanthész azért nem fedte fel Iphigeneia apjának arcát, mert tudatában volt művészete korlátainak: annak, hogy elérkezett a szenvedélyek kifejezésének legvégső határához. Ugyanakkor a *decorum* elvére is hivatkozik, amelyet a képalakok – körülményeiknek leginkább megfelelő – érzelmeket tükröző, jól olvasható arckifejezéseikhez kapcsol.<sup>16</sup>

A művészetek versengését tárgyaló 1549-es írásában az ugyancsak firenzei humanista Benedetto Varchi is megemlíti Timanthész „élelmeségét”: „Ő Iphigeneia feláldozásán megfestette a bánkódó Kalkantést, a fájdalmas Odysseust, az üvöltő Ajaxot, a kétségbeesett Menelaost, és amikor meg kellett festenie Agamemnónt is, aki mivel atya volt, szomorúságban és szenvedélyben mindnyájukat felülmúlta, eltakart arccal festette meg őt.”<sup>17</sup> Nála is a *decorum* elve nyilvánul meg, akárcsak a velencei Lodovico Dolce művében. *Dialogo della pittura* [Párbeszéd a festészetéről] című, 1557-es munkájában ez utóbbi szintén utal Timanthész elveszett képére, amelyet az invenció sikeres példájának tart:

Lefestette őt az oltár előtt, amint arra vár, hogy megöljék Dianának való áldozatul. És miután a festő a körülállók arcán változatos módon kifejezte a fájdalom minden formáját, már nem bízott abban, hogy még nagyobb fájdalmat mutathat meg a szenvedő atya arcán, s ezért elfedte azt valamilyen lepellel vagy a ruha szegélyével.<sup>18</sup>

Cicero nyomán ő is az illendőség elvére hivatkozik, amikor így folytatja: „Ráadásul Timanthés eközben még inkább ragaszkodott az illendőséghez, mert mivel Agamemnón volt az atya, úgy hatott, mintha nem tudná végignézni, amint szeme előtt ölik meg a leányát”.<sup>19</sup> Dolce morális értelemben alkalmazza a *decorum* elvét: mivel a leányát feláldozni kénytelen apa egyszersmind király is, ezért arcának nemes kifejezést kell öltetnie, és nem szabad a nézők elé tárnia mérhetetlen fájdalmát.

<sup>16</sup> FULLENWIDER (1989: 542).

<sup>17</sup> VARCHI (1976: 153).

<sup>18</sup> DOLCE (1976: 159–160). Érdekes adalék, hogy DOLCE saját, 1551-ben megjelent Iphigeneia-fordítására is hivatkozik.

<sup>19</sup> DOLCE (1976: 160). Ld. ehhez RÉNYI (2023: 93–94).

De nemcsak az invenció, hanem a retorika és a művészetelmélet másik kulcsfogalma, a szenvedélyek kifejezése is szorosan kapcsolódik a *decorum* követelményéhez. Ahogy a későbbiekben látni fogjuk, ez utóbbi szempont kiemelt szerepet kap a klasszicizmus korának francia nyelvű dráma- és festészetelméleti írásaiban.

### **Timanthész festményének fogadtatása a francia klasszicizmus idején**

Az ókori és reneszánsz kori szónoklattani és művészeti tárgyú írásokban megfogalmazott gondolatok a 17. századi francia nyelvű festészetelméleti szövegekben is visszhangra találnak. Általánosan elmondható, hogy a francia klasszicizmus drámaelmélet-írói és festészeteteorikusai itáliai elődeik műveiből veszik át alapelveiket. A 17. századi francia elmélet-írók többnyire úgy értelmezték Timanthész képét, mint a szenvedélyek ábrázolásában megnyilvánuló visszafogottság hatásos kifejezését.

1657-ben megjelent írásában, a *La Pratique du théâtre*-ban [A színház gyakorlata] d'Aubignac abbé kiemeli, hogy a tragédiaköltőnek mindig egységes cselekményt kell színre vinnie, továbbá a színpadkép festményszerű jellegét is hangsúlyozza. Iphigeneia történetének példájával szemlélteti, hogy a festőnek – mivel nem tudja egyetlen képbe belesűríteni a műkénéi királylány teljes élettörténetét – egyetlen epizódra kell szorítkoznia, és a legjellemzőbb eseményt, az áldozati jelenetet kell ábrázolnia.<sup>20</sup> D'Aubignac a görög festő művét méltatva fejti ki, hogy aki Iphigeneia feláldozását akarja megfesteni, annak

[...] Timanthészhez hasonlóan meglehetősen szomorú arccal az összes görög herceget meg kell jelenítenie: [Iphigeneia] nagybátyját, a végső-kig lesújtott Menelaoszt, anyját, a síró és reményvesztett Klütaimnesztrát, végül pedig Agamemnónt, aki egy kendővel takarja el arcát, hogy hadvezérei előtt elrejtse mélyen érző természetét, ám e fortély alkalmazásával mégis kimutathassa mérhetetlen fájdalmát.<sup>21</sup>

Itáliai elődeihez hasonlóan ő is azt emeli ki, hogy Timanthész képen Agamemnón úgy kendőzi el fájdalmát, hogy közben sejteti a nézővel mélységes megrendülését.

<sup>20</sup> D'AUBIGNAC (1715: II, 3, 75).

<sup>21</sup> D'AUBIGNAC (1715: II, 3, 76).

A neves festők életéről szóló munkájában a 17. század egyik legnagyobb hatású francia művészetelmélet-írója, Roger de Piles szintén elismerő szavakkal szól Timanthész leleményéről. Antik és reneszánsz elődeihez hasonlóan ő is azt hangsúlyozza, hogy a görög festő azért takarta el Agamemnón arcát, mert kimerítette tudományát, amikor Iphigeneia hozzátartozóit a szomorúság különböző fokozataival ruházta fel: „Iphigeneia apjának, Agamemnónnak arcát kendővel eltakarva festette meg, máskülönben nem tudta volna megfelelően méltó módon kifejezni fájdalmát”.<sup>22</sup> A művészetteoretikus szerint a néző Iphigeneia bátyjának és nagybátyjának arckifejezése alapján tud következtetni az apa lelkiállapotára. Az idézet folytatásában de Piles azt írja Timanthészről, hogy műveiben a festő „sokkal több dolgot sejtetett, mint amennyit lefestett”.<sup>23</sup>

Bár Jean-Baptiste Du Bos abbé 1719-ben megjelent műve, a *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* [Kritikai elmélkedések a festészetéről és a költészetéről] kronológiailag a 18. századhoz tartozik, és számos újító vonást tartalmaz, a klasszicista szerzők gondolataihoz is több szálon kapcsolódik.<sup>24</sup> Az abbé a festészeti, illetve a költészeti kifejezésmódnak jobban megfelelő témákkal összefüggésben idézi fel Poussin művét, a *Germanicus halálát*, amelyen a képalakok arca a fájdalom különböző fokozatait fejezi ki. Megállapítja, hogy Agrippina, a hadvezér felesége a legszomorúbb: „kezével eltakarja arcát, és egész testtartása szintén a legmélyebb fájdalmat fejezi ki”.<sup>25</sup> Du Bos „költői vonásnak” nevezi Poussin megoldását (1. ábra), ám hozzáteszi, hogy ez nem a francia festő ötlete, hanem attól a görög művésztől vette kölcsön, „aki lefátyolozott fejével festette meg Agamemnón lányát, Iphigeneia feláldozásakor; ez a fortély a festészetben mindig remekművet eredményez”.<sup>26</sup>

---

<sup>22</sup> PILES (1715: 115).

<sup>23</sup> PILES (1715: 116).

<sup>24</sup> DU BOS írásának egyik legfőbb újdonsága a befogadó nézőpontjának hangsúlyozása. Az abbé ugyanakkor ragaszkodik a festészeti műfajok hierarchiájához és az *ut pictura poesis* elvéhez.

<sup>25</sup> DU BOS (1993: I, 13, 30).

<sup>26</sup> DU BOS (1993: I, 13, 30).



1. ábra: Nicolas Poussin, *Germanicus halála*, 1627, olaj, vászon, Minneapolis Institute of Art

Amint láttuk, a legtöbb 17. századi francia elméletíró egyetért Timanthész megoldásával. Azonban nem minden korabeli szerző volt ezen a véleményen. 1670-es értekezésében a rajzoló és rézmetsző Grégoire Huret például kétségbe vonja a görög festő leleményességét. Ezekkel a szavakkal bírálja Agamemnón arcának elfátyolozását: Timanthészt „sajnos épp akkor hagyta el a tehetsége, amikor legnagyobb szüksége lett volna rá, és arra kényszerült, hogy tökéletlen állapotban hagyja művét azon a ponton, ahol a legtökéletesebbnek kellett volna lennie”.<sup>27</sup> Azt kifogásolja, hogy a néző nem tudja eldönteni, az arcát eltakaró görög király sír, nevet vagy éppen szunyókál, és az alábbi következtetésre jut: „Végül is ügyes félmegoldás a tudatlan festők, vagy azok számára, akik gyorsan túl akarnak lenni a munkán, hogy ilyesféle fátylakkal takarják el műveik legfontosabb és legnehezebb részeit: hadd találgassa a néző, milyen szépség rejtőzhet a fátyol mögött.”<sup>28</sup> Huret szerint a fátyol használata nem csupán a tudatlan festők mentsvára, hanem e fortély alkalmazásával a kép a művész szándékával homlokegyenest ellentétes hatást vált ki, mivel a túlzásba vitt tragikum könnyen komikumba fordul át.<sup>29</sup> A rézmetsző véleménye a klasszicizmus kori művészek álláspontját is kifejezi, akik – érthető módon – nem nézték jó szemmel, ha az elméletírók lehetőségeik határaival szembesítették őket.

<sup>27</sup> HURET (1670: 105).

<sup>28</sup> HURET (1670: 105).

<sup>29</sup> HÉNIN (2005: 101).

Huret becsmérő szavainak megértéséhez hasznosnak bizonyulhat, ha tekintetbe vesszük a 17. század második felének művészetelméleti kontextusát. A francia klasszicizmus festészetelmélete ugyanis kiemelt jelentőséget tulajdonított a lélek rezdüléseinek, az érzelmek – vagy korabeli szóhasználattal a szenvedélyek (*passions*) – képi megjelenítésének. A 17. századi művészeti élet irányítója, Charles Le Brun a királyi Festészeti és Szobrászati Akadémián tartott 1668-es előadásában külső jegyeik alapján részletesen leírta és rajzokkal szemléltette a különböző szenvedélyeket. Ily módon mintegy „receptet” kínált a festőknek ahhoz, hogyan kell ezeket – elsősorban az arcon – a néző számára egyértelműen felismerhető módon ábrázolni. Timanthész festménye ezt az elvet sérti meg, amikor Agamemnón elkendőzött arcán nem tárja a néző elé a fájdalom legnagyobb fokát.

Érdeemes megemlíteni, hogy Le Brun is megfestette Iphigeneia feláldozásának témáját. A szenvedélyek ábrázolásáról alkotott felfogása tükrében aligha meglepő, hogy (elveszett) képén ő nem takarta el Agamemnón arcát, hanem abban a pillanatban ábrázolta a műkénéi királyt, amikor az épp szeméhez emeli a fátylat. A kép érdekessége, hogy egyszerre mutatja meg és rejtje el a király arcát. Le Brun biográfusa, Claude Nivelon értelmezése szerint Agamemnón látni szeretné a szörnyűséges jelenetet, ugyanakkor tart is a látványtól, kétértelmű kézmozdulata jól kifejezi a lelkében dúló ellentétes érzelmeket.<sup>30</sup>

### **A Timanthész fátyla körüli vita a 18. századi francia művészetkritikai írásokban**

Le Brun Iphigeneia-feldolgozása a 17–18. századi francia művészek között számos követőre talált. Az áldozati jelenetet ábrázoló festményén egyebek között Charles de La Fosse vagy Jean Jouvenet is a szenvedélyek retorikájára összpontosított (2. és 3. ábra); egyikük sem rejtette el Agamemnón arcát.<sup>31</sup>

<sup>30</sup> Claude Nivelon, *Vie de Charles Le Brun* (1685 körül). Idézi: HÉNIN (2005: 125).

<sup>31</sup> Megemlítené még Sébastien Bourdon festménye az 1640–1650-es évekből (Orléans, Musée des Beaux-Arts), amely azt a pillanatot jeleníti meg, amikor Artemisz elragadja Iphigeneiát az áldozati oltárról.



2. és 3. ábra: Charles de La Fosse, *Iphigeneia feláldozása*, 1660–1680, Paris, Louvre; Jean Jouvenet, *Iphigeneia feláldozása*, 1685, Troyes, Musée des Beaux-Arts

Ugyancsak ebbe az irányzatba illeszkedik Carle Vanloo festménye, amelyet a művész II. (Nagy) Frigyes megrendelésére készített (4. ábra). 1756-ban ugyanis a porosz király négy nagy méretű képet rendelt meg korabeli neves francia festőktől.<sup>32</sup> A legnehezebb téma, Iphigeneia feláldozása a korszak ünnepezt művészenek, Carle Vanloo-nak jutott, akinek *Iphigeneia feláldozása* című festményét az 1757-es tárlaton állították ki.



4. ábra: Carle Vanloo, *Iphigeneia feláldozása*, 1757, Potsdam, Preußische Schlösser und Gärten, Schloß Sanssouci

<sup>32</sup> Vanloo mellett az alábbi festők kaptak megbízást a porosz királytól (zárójelben szerepelnek a témák): Antoine Pesne (Heléna elrablása, a művész halála miatt a kép nem készült el), Jean-Baptiste-Marie Pierre (Párizs ítélete, 1761-ben állították ki), ifjabb Jean Restout (Bacchus és Ariadné, az 1757-es Szalonon mutatták be). Vö. FULLENWIDER (1989: 544).

Vanloo képe heves vitákat váltott ki a 18. századi francia művészetkritikusok körében. A tárlatot követő hónapokban számos, a festő képét kommentáló kritikai írás jelent meg: egy részük a fátyol használata mellett foglalt állást, másik részük viszont helyeselte Vanloo megoldását. A művészetkritikai szövegek tanulmányozása rámutat, hogy nem annyira maga a festmény, mint inkább Anne-Claude-Philippe Caylus írása állt a vita gyújtópontjában. Voltaképpen ez a szöveg okozta a „pamfletek háborúját”, hiszen – ahogy utaltunk rá – Agamemnón arcának felfedése nem Vanloo leleménye, már a 17. századi francia festők is viszonylag gyakran alkalmazták ezt a megoldást.

*Description d'un tableau représentant le sacrifice d'Iphigénie, peint par M. Carle Vanloo* [Egy Carle Vanloo által festett, Iphigeneia feláldozását ábrázoló kép leírása] című kommentárjában a régész és műpártoló Caylus gróf nem ért egyet Timanthész megoldásával. Mivel azonban mélységesen tiszteli az ókori irodalmat és művészetet, azt hozza fel a görög festő mentségére, hogy csupán azért kendőzte el Agamemnón arcát, mert hű akart lenni Euripidész szövegéhez. Ellenben minden tekintetben méltatja Vanloo alkotását, amelyen Agamemnón a nézővel szemből látható. A francia festő képén a király valamennyi arcvonása fájdalmat tükröz, és kezeit összekulcsolva szemrehányást tesz az égnek: „Nem fordul leánya felé, már utoljára nézett rá, többé nem fogja látni.”<sup>33</sup> Nála is megjelenik a *decorum* követelménye, amikor kiemeli Agamemnón rangjához illő, pompás öltözékét. Caylus a képleíráson túl művészetelméleti fejtegetésekbe is bocsátkozik. A festészetet és a költészetet összehasonlítva arról ír, hogy míg a drámaköltőnek nem kell egyszerre, egyazon jeleneten belül színre vinnie az összes főszereplőt – mivel lehetősége van a körülmények megjelenítésére –, a festőnek egyetlen jelenetbe kell belesűrítene a központi cselekményt és minden képalakot.<sup>34</sup> Caylus abban látja a művészeti ágak közötti legfőbb különbséget, hogy különbözőképpen tudják visszaadni az érzelmek árnyalatait. Véleménye szerint a festészet a szenvedélyek kifejezésére alkalmas eszközök kimeríthetetlen tárházát kínálja, és nincs rászorulva arra, hogy az ékesszólás és a költészet esz-

---

<sup>33</sup> CAYLUS (1757: 16). Caylus írása 1757 szeptemberében jelent meg a *Journal encyclopédique* című lapban.

<sup>34</sup> CAYLUS (1757: 24).

közeivel éljen. Azért ítéli el Timanthész fortélyát, mert a görög művész a költészet és a retorika esetében hatásos megoldást alkalmazott a festészetben, és csupán sejteti a nézővel a fájdalom ábrázolását. A verbális kifejezőeszközök festészetre való alkalmazását csúsztatásnak (*contresens*), sőt egyenesen abszurditásnak minősíti.<sup>35</sup> Caylus kétségkívül elfogult kritikát fogalmaz meg, és valószínűleg azért vette védelmébe kortársa, Vanloo képét, mert az minden szempontból megfelelt esztétikai elveinek.

Caylus írása óriási visszhangot váltott ki a kritikusok körében. Először egy névtelen levél gúnyolta ki a régiségbúvár művét, majd Caylus kommentárját (és Vanloo festményét) az Akadémia titkára, Charles-Nicolas Cochin vette védelmébe a *Mercure de France* 1757 októberi számában.<sup>36</sup> Kéziratot lapjában, a *Correspondance littéraire*-ben [Irodalmi Levelezés] Friedrich Melchior Grimm híven ad számot a vita különböző fázisairól. Azt írja, a Szalon megnyitását követően szinte azonnal felsorakoztak és támadásba lendültek a „brosúrakészítők”.<sup>37</sup> Úgy véli, Vanloo-nak sem hízelgő dicséretekre, sem rosszindulatú bírálatokra nincs szüksége. Elsőként Caylus írását veszi górcső alá, aki kritika nélkül, elfogultan ír Vanloo alkotásáról. Szóvá teszi, hogy a műkedvelő közönség nem szorul rá Caylus magyarázataira ahhoz, hogy szépségeket fedezzen fel Vanloo festményén, azt pedig, hogy a műkritikus lekicsinyli Timanthész invencióját, tapintatlanságnak nevezi. Grimm ezt követően arra a név nélkül megjelent kritikára utal, amely „kegyetlenül elbánt” Vanloo képével.<sup>38</sup> A névtelen szerző kijelenti, hogy Vanloo-nak nincs elég képzelőereje, ezért nem volt képes fenségesebb módon ábrázolni Iphigeneia feláldozását, majd felsorolja a festmény összes hibáját. A *Correspondance littéraire* főszerkesztője szerint ez a vitriolos hangvételi kri-

<sup>35</sup> CAYLUS (1757: 26–27).

<sup>36</sup> A névtelen levél François-Vincent Toussaint lapjában, az *Observations périodiques sur la physique & les arts* című lapjában jelent meg. Charles-Nicolas Cochin írásának címe: *Réflexions sur la critique des ouvrages exposés au salon du Louvre*. Ld. TUNSTALL (2006: 155).

<sup>37</sup> GRIMM (1878: 428).

<sup>38</sup> Bár Grimm minden bizonnyal tudta, ki a levél szerzője, mégsem fedte fel kilétét. Úgy hivatkozik rá, mint Joseph-Marie Vien egyik tanítványára. Az obskurus szerző valószínűleg Antoine Renou, akit később a Festészeti és Szobrászati Akadémia örökös titkárává választottak. FULLENWIDER (1989: 547).

tika tartalmaz ugyan néhány helytálló megjegyzést, de összességében igazságtalan, ellenségeskedés szította reakció.<sup>39</sup>

Grimm Cochin bölcs és pártatlan kritikájával ért egyet – aki szerint minden festő úgy ábrázolja a jelenetet, ahogy csak akarja –, végül saját véleményét közli. Vanloo festményén nemcsak a drapériák ábrázolásával, hanem a képalakokkal is elégedetlen: élettelennek találja Iphigeneiát (aki úgy tűnik, mintha aludna), Agamemnón fájdalmát közönségesnek ítéli, Klütaimnésztra bánata pedig nem érinti meg. Grimm a szenvedélyek kifejezésének hiánya mellett azt is szóvá teszi, hogy Vanloo nem ábrázolta Odüsszeuszt. Ezzel kapcsolatban utal Diderot ötletére, aki képzeletében úgy alkotta újra az áldozati jelenetet, hogy Odüsszeusz átöleli Agamemnónt, miközben kezével eltakarja a szenvedő apa szeme elől a szomorú látványt.<sup>40</sup> Grimm nem ért maradéktalanul egyet ezzel az invencióval. Kommentárja utolsó mondatában – a művészetek összehasonlításával kapcsolatban – ezt írja: „Nem tudom, egy ilyen furfangos gondolat eléggé hatásos lett volna a festészetben.”<sup>41</sup> Diderot ötlete voltaképpen Timanthész invencióját újítaná meg, és magával vonná a néző szerepének megváltozását: ez utóbbi *voyeur*-szerepbe kerülne, hiszen egyszerre látná az áldozati jelenetet (amelyet Agamemnón nem lát) és a király arcát.<sup>42</sup>

A 18. századi francia írók és művészek körében fellángoló vita jelentőségét jól mutatja, hogy 1765-ben Voltaire is hivatkozik a Timanthész által megfestett jelenetre. Bár nem említi kortársa, Vanloo képét, egyértelműen az elkendőzés ellenében foglal állást. Elutasítja Agamemnón arcának eltakarását, mert ezáltal épp azt rejti el festő, ami a nézők számára a legérdekesebb lenne:

---

<sup>39</sup> GRIMM (1878: 429) megemlíti, hogy egy Vanloo pártját fogó, meg nem nevezett szerző válaszolt erre a kritikás hangvételi írásra, ám erős túlzásnak tartja, hogy ez a szerző Rubenshez hasonlíttja Vanloo-t.

<sup>40</sup> GRIMM (1878: 431).

<sup>41</sup> GRIMM (1878: 431).

<sup>42</sup> BARBAFIERI (2009: 26.) Diderot ötlete – azon túl, hogy a néző számára megnehezítené a jelenet értelmezését – a történetbe való (szövegszerű) beavatkozást jelentene. TUNSTALL (2006: 164).

Gyakran idézik azt a fortélyt, amellyel egy festő Agamemnón fejére fátylat borított Iphigeneia feláldozásakor; ez a fortély azonban sokkal kevésbé szép, mintha a festő Agamemnón arcán egy apa fájdalomnak, egy uralkodó tekintélyének és istenei iránti tiszteletének összecsapását ábrázolta volna.<sup>43</sup>

Voltaire szerint Timanthésznek Rubens példáját kellett volna követnie, akinek XIII. Lajos születését ábrázoló festményén az anya, Medici Mária tekintete és testtartása egyszerre mutatja a szülés fájdalmát és fia világrahozatala okán érzett örömét.<sup>44</sup> Számos más 18. századi francia szöveg példájával lehetne szemléltetni a Timanthész fátyla körül kialakult vitát, mi azonban utolsóként a szobrász Étienne-Maurice Falconet véleményét vizsgáljuk meg, amely egy képzőművész látásmódját tükrözi.<sup>45</sup>

*Du tableau de Timanthe représentant le Sacrifice d'Iphigénie* [Timanthész Iphigeneia feláldozását ábrázoló képéről] című írásában Falconet alapos elemzésnek veti alá a görög festő művét és Euripidész drámáját. Meg szeretné érteni, hogy a tragédiaköltő miért takarta el fátyollal a király arcát. Elveti a retorikai írások szerzőinek szokványos érveit: szerinte nem az magyarázza a fátyol használatát, hogy Euripidész tiszteletben tartotta az illendőség elvét, sem az, hogy méltóságteljesnek akarta ábrázolni Agamemnónt. Álláspontja szerint a drámaköltőnek sincs rá szüksége, hogy eltakarja a király arcát, mert közvetetten, szavak által tárja a néző elé Agamemnón fájdalmát. Metaforikus értelemben használja a „fátyol” szót, amikor azt írja, hogy „az elbeszélés elegendő fátyol, ami mindent a néző képzeletére bízott”, ezért szükségtelen közölni az olvasóval, hogy a király eltakarta-e az arcát vagy sem.<sup>46</sup>

<sup>43</sup> VOLTAIRE (1765: 362).

<sup>44</sup> Peter Paul Rubens, *A trónörökös (a későbbi XIII. Lajos) születése*, 1600–1625, Paris, Louvre. Ez a példa közhelynek számít a művészetről szóló francia nyelvű írásokban, szerzőik gyakran Rubens képével szemléltetik a szenvedélyek jól sikerült elegyét.

<sup>45</sup> Egyebek között Louis Sébastien Mercier és Diderot is hivatkozik Timanthész képére.

<sup>46</sup> FALCONET (1808a: 167). Kate E. TUNSTALL szerint annak, hogy a drámaköltő eltakarta a király arcát, az lehetett az oka, hogy Agamemnón a fátyol rejtekében kialakított magának egyfajta privát szférát, ahol úgy bánkodhatott, hogy közben megőrizte királyi méltóságát. TUNSTALL (2006: 160).

Falconet hangsúlyozza a festészet és a drámaköltészet közötti különbséget: olvasatában az, hogy Timanthész átvette Euripidészől a fátyol használatát, korántsem zseniális gondolat, hanem csupán a költő szolgái másolása.<sup>47</sup> Megkülönbözteti egymástól az utánzást és a másolást, amikor azt írja, hogy egy kép alapjául szolgáló ötletet – a kép ideáját (*idée*) – lehet utánozni (*imiter*), de a másoláshoz (*copie*) az eredeti kép fizikai jelenléte is szükséges. Egyetért Voltaire-rel, akit jó megfigyelőnek tart, bár hozzáteszi, hogy az író nem ismeri kellőképpen Timanthész festményét. Megjegyzi, hogy a Rubens képével való párhuzam nem indokolt, hiszen a flamand festő műve a trónörökös születését ábrázolja, míg Iphigeneia esetében a király gyermekének feláldozásáról van szó.<sup>48</sup> Eljátszik azzal a gondolattal, hogy vajon Rubens hogyan festette volna meg az áldozati témát, és arra a következtetésre jut, hogy a flamand festő valószínűleg művészete minden fortélyát tökéletesen alkalmazta volna. Tisztázza, hogy azért nem ír Vanloo festményéről, mert csak futólag látta a porosz király műgyűjteményében. Ezt követően Falconet saját, elképzelt festményváltozatát is bemutatja: ő nem kendőzné el Agamemnón arcát, mert a festészetben ostobaságnak tartja a fátyol alkalmazását. Tehetségtelennek minősíti azt a művészt, aki épp a legkifejezőbb, a legérdekesebb jelenetet rejti el a néző szeme elől: véleménye szerint azáltal, hogy Timanthész elfátyolozta Agamemnón arcát, voltaképpen saját gyengeségét ismerte be.<sup>49</sup> Falconet hosszasan idézi Caylust, védelmébe veszi írását.<sup>50</sup> A fátyolhasználatot illetően ő is az *ut pictura poesis*-elv ellenében foglal állást. Caylus-höz és Voltaire-hez hasonlóan a fátylat ő is költői eszköznek tekinti, amelynek elvetése egyszersmind az ókori szöveg tekintélyének elutasítását jelenti: azt, hogy a képet a szövegtől független médiumnak fogja fel.

Felmerülhet a kérdés: hogyan lehetne hatásosan ábrázolni Iphigeneia feláldozását, és milyen sajátosan festészeti kifejezőeszköz helyettesíthetné a fátylat? Míg Voltaire a szenvedélyelméletek hagyományát követve javasolná a jelenet megfestését, Falconet inkább a szereplők sá-

---

<sup>47</sup> FALCONET (1808a: 162).

<sup>48</sup> FALCONET (1808a: 172).

<sup>49</sup> FALCONET (1808a: 175).

<sup>50</sup> FALCONET (1808a: 179).

padtságát, kábult állapotát és izmaik görcsös megfeszülését hangsúlyozná, szerinte ugyanis a legmélyebb fájdalom elapasztja a könnyeket.<sup>51</sup>

### Konklúzió

Az idézett példák alapján láthattuk, milyen heves reakciókat váltott ki egy antik motívum, s annak is egy apró részlete a 18. században. A korabeli francia nyelvű művészetkritikai írások rávilágítottak, hogy a Timanthész fátyla kapcsán kibontakozó vita messze túlmutat egy látszólag jelentéktelen részlet szerepén. Iphigeneia feláldozásának motívuma azért válhatott elméleti témává a felvilágosodás korában, mert a művészetelméleti gondolkodás szempontjából lényeges kérdéseket tárgyalt, amelyek az *ut pictura poesis*-elv megkérdőjelezését vonták maguk után.

Tanulmányunkban a fátyol-motívum előtörténetének, majd – néhány 18. századi francia nyelvű szöveg példáján keresztül – kritikai fogadtatásának főbb állomásait vázoltuk fel. Természetesen a vita német vonatkozásainak kifejtése is felettébb érdekes volna. Mivel azonban erre a dolgozat keretein belül nincs lehetőségünk, ezért csak megemlítjük, hogy a Caylus gondolatai ellen irányuló polémikus írásában, a *Laokoónban* (1766) – a fájdalom ábrázolhatóságának kérdésével kapcsolatban – Gotthold Ephraim Lessing is utal Timanthész festményére: „Ismerjük Iphigeneia feláldozásáról festett képét, amelyen minden körülállóra kiosztotta a bánatnak hozzá illő sajátos fokát, az apa arcát azonban elrejtette, mivel neki kellett volna a legnagyobb bánatot mutatnia”.<sup>52</sup> Lessing olvasata Timanthész invenciójának nem az etikai, hanem az esztétikai dimenziójára helyezi a hangsúlyt. A legmélyebb fájdalom – amely Agamemnón arcának rút eltorzulását okozná – a német elméletíró szerint nem ábrázolható, csak a bánat különböző fokozatai jeleníthetők meg. Egyedül az elkendőzött arc képes ezt a szomorúságot érzékeltetni, s a néző feladata, hogy a mély bánatot odaképzelve a letakart arcra.<sup>53</sup>

<sup>51</sup> FALCONET (1808a: 173–174). Ehhez ld. BARBAFIERI (2009: 24), TUNSTALL (2006: 162).

<sup>52</sup> LESSING (1982: 203). Caylus alábbi művéről van szó: *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Énéide de Virgile, avec des observations générales sur le costume* (1757).

<sup>53</sup> RÉNYI András szerint nem véletlen, hogy „a klasszicizmus korában – Laokoón üvöltése mellett – ez a téma vált a szélsőséges érzelmi állapotok képi ábrázolhatóságával kapcsolatos viták fő témájává.” RÉNYI (2023: 94).

Francia vonatkozásban érdekes adalék, hogy Falconet kommentárt írt Lessing *Laokoónjához*, amelyben újfent Caylus védelmére kel, és bírálja a német elméletírót. Falconet szerint ugyanis egy művész és egy szobatudós (Lessinget ez utóbbi kategóriába sorolja) szükségképpen más nyelvet beszél. A szobrász meg van róla győződve, hogy a nagy fájdalmat nem csak az arc eltorzulása árán lehet kifejezni. Itáliai és francia művészek példájával szemlélteti, hogy – éppúgy, ahogy Laokoón szenvedő arca is megjeleníthető – Agamemnónt is lehetne előnyösen, fedetlen fővel és eltorzult arcvonások nélkül ábrázolni.<sup>54</sup>

Dolgozatunk középpontjába azt a felvilágosodás korában bekövetkezett esztétikai paradigmaváltást helyeztük, amelyet Agamemnón arcának felfedése jelképez a francia nyelvű művészeti írásokban. Ez a motívum magában foglalja az újonnan kibontakozó esztétika számos elemét: a gesztusnyelv olvashatóságát, a néző szerepéről való gondolkodást, valamint a 18. század második felében Európa-szerte egyre hangsúlyosabbá váló érzékenység-kultuszt.<sup>55</sup> Aligha lehet véletlen, hogy a vizsgált kor francia szerzői közül többen is egyetértettek Agamemnón arcának felfedésével: ez a felfogás – amelyben kitüntetett szerep jut a gesztusnyelvnek és a mimikának – a patetikus esztétikája jegyében vált népszerűvé a 18. század közepének művészetelméleti gondolkodásában. A Timanthész fátylát elvető reakciók ezt az újfajta művészetfelfogást szemléltetik, amely – a sejtetés esztétikája mellett – egyre inkább teret nyer, s amely szerint a hevesebb, erőteljesebb szenvedélyeket kell előnyben részesíteni.<sup>56</sup> A fátyol-motívum által felvetett kérdések ugyanakkor az *ut pictura poesis*-hagyomány újraértelmezéséhez is kapcsolódnak. A francia szerzők közül Caylus és Falconet is hangsúlyozza, hogy a drámaköltészetnek és a festészetnek mások a kifejezőeszközei: Caylus szerint a művészeti ágak közötti legfőbb különbség abban érhető tetten, hogy milyen eszközökkel képesek kifejezni az érzelmek árnyalatait. A fátyol-motívumról alkotott felfogásuk azt a meggyőződésüket fejezi ki,

---

<sup>54</sup> FALCONET (1808b: 256–258).

<sup>55</sup> TUNSTALL (2006: 157).

<sup>56</sup> Árnyalja a képet, hogy a korabeli festészetelmélet-írók egy része elfogadja a sejtetés képi ábrázolásának lehetőségét. Diderot például egyértelműen a sejtetés esztétikája mellett foglal állást. HÉNIN (2005: 102).

hogy – a költészettől eltérően – a festészet képes a legmélyebb fájdalom megjelenítésére, és az írott forrásoktól független, sajátos eszköztárral rendelkező képzőművészet immár nincs alárendelve a szövegnek.

## Források

- ALBERTI 1997 Hajnóczi G. (ford.), L. B. ALBERTI: *A festészetéről*, Budapest, 1997 [1436].
- CAYLUS 1757 A.-C.-Ph. de CAYLUS, *Description d'un tableau représentant le sacrifice d'Iphigénie, peint par M. Carle Vanloo*, Paris, 1757.
- CICERO 1974 Kárpáty Cs. (ford.), M. T. CICERO: *A szónok*, in: Havas László (vál., utószó), Marcus Tullius Cicero válogatott művei, Budapest, 1974, 181–255.
- D'AUBIGNAC 1715 F.-H. D'AUBIGNAC, *La Pratique du théâtre*, Amsterdam, 1715 [1657].
- DOLCE 1976 L. DOLCE, *Párbeszéd a festészetéről* [1557], in: Marosi E. (szerk.), *Emlék márványból és homokkőből. Öt évszázad írásai a művészet-történet történetéből*, Budapest, 1976, 155–170.
- DU BELLAY 1905 L. Séché (éd.), J. DU BELLAY: *La défense et illustration de la langue française*, Paris, 1905 [1549].
- DU BOS 1993 D. Désirat (éd.), J.-B. DU BOS: *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, 1993 [1719].
- FALCONET 1808a É. M. FALCONET, *Du tableau de Timanthe représentant le Sacrifice d'Iphigénie*, in: *Œuvres complètes d'Étienne Falconet*, Paris, 1808, II, 159–183.
- FALCONET 1808b É. M. FALCONET, *Sur une opinion de M. Lessing*, in: *Œuvres complètes d'Étienne Falconet*, Paris, 1808, III, 251–267.
- GRIMM 1878 M. Tourneux (éd.), F. M. GRIMM: *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Meister, etc.*, Paris, 1878, III.
- HURET 1670 G. HURET, *Optique de portraiture et peinture*, Paris, 1670.
- LE MIERRE 1769 A.-M. LE MIERRE, *La Peinture, poëme en trois chants*, Paris, 1769.
- LESSING 1982 Vajda Gy. M. (ford.), G. E. LESSING: *Laokoón vagy a festészet és a költészet határaitól*, in: Balázs I. (szerk.), *G. E. Lessing válogatott esztétikai írásai*, Budapest, 1982 [1766], 193–319.
- MONTAIGNE 2013 Csordás G. (ford.), M. de MONTAIGNE: *Esszék*, Pécs, 2013 [1580].
- PILES 1715 R. de PILES, *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages, et un Traité du peintre parfait*, Paris, 1715 [1699].
- QUINTILIANUS 2008 Adamik T. et alii (ford., jegyz.), M. F. QUINTILIANUS: *Szónoklattan*, Pozsony, 2008.
- VARCHI 1976 B. VARCHI, *Beszélgetés arról, melyik művészet előbbre való és melyik nemesebb: a festészet-e vagy a szobrászat* [1549], in: Marosi E.

(szerk.), *Emlék márványból és homokkőből. Öt évszázad írásai a művészettörténet történetéből*, Budapest, 1976, 151–154.

VOLTAIRE 1765 VOLTAIRE, *De l'imagination*, in: *Nouveaux mélanges philosophiques, historiques, critiques, &c.*, Genève, 1765, III, 353–364.

## Felhasznált irodalom

- ADAMIK 2010 ADAMIK T. (főszerk.), *Retorikai lexikon*, Pozsony, 2010.
- BARBAFIERI 2009 C. BARBAFIERI, „*Les Comédiens français*” de Watteau et le voile de *Timanthe*, in: C. Barbafieri – C. Rauseo (dir.), *Watteau au confluent des arts*, Valenciennes, 2009 [CD-ROM], 15–39.
- FULLENWIDER 1989 H. FULLENWIDER, „*The Sacrifice of Iphigenia*” in *French and German Art Criticism, 1755–1757*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 52 (1989/4), 539–549.
- HÉNIN 2005 E. HENIN, *Iphigénie ou la représentation voilée*, *Studiolo*, 3 (2005), 95–132.
- LEONE 2011 M. LEONE, *Le voile de Timanthe: essai d'articulation sémiotique*, *Actes sémiotiques*, 114 (2011).  
<https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/1945>, 2025. 08. 10.  
 DOI: <https://doi.org/10.25965/as.1945>,
- RÉNYI 2023 RÉNYI A., *Rembrandt. A képek színjátéka. Hermeneutikai kísérletek*, Budapest, 2023. DOI: <https://doi.org/10.56037/978-963-646-028-0>
- TUNSTALL 2006 K. E. TUNSTALL, „*Le récit est un voile*”: *esthétique et Lumières*”, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 12 (2006), 155–164.

## The Survival of an Antique Motif in 18th-century French Art Criticism: The Veil of Timanthes

*The paper examines the critical reception of an ancient motif: the sacrifice of Iphigenia painted by Timanthes, and its version represented by the 18th-century French artist Carle Vanloo. After an overview of the rhetorical and theoretical background, it analyses some writings of French art critics to see whether they agree with the artifice of Timanthes (who hid the face of Agamemnon, the father of Iphigenia, behind a veil) or prefer Vanloo's solution, which revealed in his painting the deep sorrow of the Greek king. The question of what the painter and the playwright can show and what they must hide also raises problems of the possibilities of literary and artistic representation.*

**Keywords:** the sacrifice of Iphigenia, Timanthes, Carle Vanloo, veil, French art criticism