

KORUHELY NIKOLETTA

Sir Peter Lely: *Frances Stuart képmása*.

A szépség hagyománya a 17. századi angol portréfestészetben

Jelen tanulmány Sir Peter Lelynek a Frances Stuartról, Richmond és Lennox hercegnőjéről festett, a budapesti Szépművészeti Múzeumban található portréjával (1. kép) foglalkozik. A vizsgálati módszer elsősorban nem a levéltári jellegű, adatokra fókuszáló kutatás, hanem sokkal inkább a műnek egyfajta kultúrtörténeti értelmezése. A cél az, hogy a portrén szereplő képi elemek és jelenségek megfelelőit, illetve párhuzamait megtaláljuk a kor kulturális diskurzusaiban; s ennek a kulturális közegnek az ismerete által egy sokkal élőbb és teljesebb képet kapjunk Frances Stuart portréjáról, valamint arról, hogy a korabeli szemlélő előtt hogyan jelenhetett meg a mű, milyen tartalmat hordozhatott a képmás a néző számára. A probléma tehát, amely alapján ez a munka foglalkozik a *Frances Stuart portréval*, a mű beilleszkedése a kor Angliájának portréfestészetébe, a női szépség megjelenítésének hagyományába, a II. Károly által teremtett, formált udvari kultúra jellegzetességeibe. Ennek megfelelően, egy hagyományosabb bevezető után, olyan pontokra szeretnék kitérni, mint a színházzal és a költészettel vonható párhuzamok, valamint a korabeli divattal vagy az udvari viselkedési mintákat tárgyaló értekezésekkel jelentkező kapcsolat.

Sir Peter Lely (1618–1680) II. Károly korának meghatározó portréfestője. A holland származású mester az 1640-es évek elején költözik Angliába, ahol hamarosan Anthony van Dyck egykori patrónusának, Northumberland hercegének, Algernon Percynek a szolgálatába áll, hogy ott alávesse magát a Van Dyck-i portréfestészeti hagyománynak; majd 1660-ban a Stuart restaurációval a királyi udvarban betöltött szerepét illetően is követi nagy elődjét.¹ A budapesti *Frances Stuart képmás* Lely késői munkái közé sorolható, az 1670-es évek közepére-végére datálhatjuk a művet. Ennek megfelelően, és az 1660-as évek gazdag, meleg kolorizmusával ellentétben, ezen a képmáson a komorabb, sötétebb színek dominálnak, elsősorban a kékes és vöröses árnyalatok, a korábbi alakok frissességét egyfajta bágyadtabb jellemzés váltja fel, az arcábrázolás pedig egyre sematikusabbá válik, jelezve a restauráció sztereotip női szépségideálját.² Ezen tendenciákkal összhangban Lely a késői portrék esetében, Anthony van Dyck műhelygyakorlatának mintájára, a képi elemeknek már csak egy meghatározott, leszűkített készletéből válogat, munkái alakokról, kellékekről, gesztusokról és drapériákról korábban készített vázlatrajzok összeállításával, variálásával jönnek létre.³ Kitűnően megfigyelhető ez a jelenség, ha a Frances Stuart-portrét összehasonlítjuk például Jane Bickerton, Lady Norfolk 1677–78-ban, Sir Peter Lely által festett képmásával. Mindkét hölgy lépcsőn vagy színpadon áll, mindkettőjükönél megfigyelhető az antik hatású díszletelem, a dombormű, illetve a szintén figurális ábrázolással ellátott váza, valamint a pilaszter és a képből keresztben kinyúló, súlyos függöny ábrázolása. A drapéria és a viselet egyszerű, letisztult formákat követ, ezek gyűrődései, bizonytalan helyzete, illetve az alakok jellegzetes tartása visz valamennyi mozgalmasságot az igen színpadias összehatású képekbe.⁴ Ezen elemeket érdemes részleteikben is megvizsgálunk.

A háttérben megjelenő oszlopok, pilaszterek és függönyök alkalmazása a barokk portréfestészetben megszokottnak tekinthető. Mint tudjuk, a 17. században a Francia Akadémia tevékenységének hatására a *historia* már hivatalosan is első

a műfajok között; így a *historia* festészet elemeinek a portréfestészetbe való áttemelése egyfajta rangbeli emelkedést kíván biztosítani a portré számára, másrészt a modell előkelő társadalmi pozíciójára utal.⁵ A színpadon való elhelyezés alapján a kellékeket színházi díszletnek is tekinthetjük, ami indokolt lehet II. Károly udvarának színház-szeretete és teátrális atmoszférája miatt is, ahogy erről a későbbiekben részletesen szó lesz. A dombormű jelenlétének jelentőségére rávilágít továbbá, mennyire népszerűvé vált az antik művészet Angliában a 17. század folyamán, s a korszak mennyire elvárta a klasszikus műveltség meglétét a magasabb társadalmi körök tagjaitól.

A modell szépségét kívánja kiemelni az a jellegzetes tartás, amelyet Frances Stuart képmásán, Lely késői női portréin, valamint követőinek munkáin is gyakorta láthatunk. Már Leonardo is arra bízta festészeiről írott traktátusában, hogy az alakokat könnyed, kecses mozdulatokkal ábrázoljuk – különösen igaz ez a végtagok esetében, melyek akkor szépek, ha laza, változatos mozgást végeznek.⁶ Giovanni Paolo Lomazzo 1584-es *Trattatójában* pedig kifejezetten az S alakzat jelentőségére hívja fel a figyelmünket, dicsérve Parmigianino kecses alakjait, amelyek Lely számára is előképként szolgálhattak.⁷ Lomazzo szerint az ábrázolt figurának ezt a vonalat kell követnie mind egészében, mind részleteiben, hiszen az alak „ettől válik majd széppé.”⁸

William Hogarth *The Analysis of Beauty* című írásában szintén a hullámvonalal azonosítja a szépség vonalát. Habár könyve csak 1753-ban jelent meg, a benne található gondolatoknak nyilvánvalóan megvan a maguk előzménye, s az ötle-



1. kép: Sir Peter Lely: *Frances Stuart képmása*. Budapest, Szépművészeti Múzeum. Olaj, vászon. 235×140 cm. 1670-es évek második fele

tek már a 17. században is relevánsak lehetnek. Maga Hogarth is történeti szemlélettel ötvözi elméletét: rögtön könyvének bevezető fejezetében elmondja, már Rubens művészetében is a nagy, lendületes hullámvonal a kompozíció elvi és gyakorlati alapja.⁹ Kellemes a szemnek, ha az egyszerűség és változatoság ilyenfajta kettőssége, a képen levő elemek hullámozó jellege mozgásra készíti azt. Éppen ezért az S alakzatnak minél többféle módon érdemes szerepelnie a művön. Az emberalakok megjelenítésekor Hogarth valamilyen mozgás ábrázolását, az egyszerű vonalú, hullámozó drapéria és a göndör haj lehetőségeinek kihasználását ajánlja. Hasonlóképpen, mind vizuálisan, mind pedig a lélek számára, kellemes az előkelőség ábrázolása.¹⁰ Ennek egy központi kritériuma a szép, elegáns mozgás,¹¹ melynek ábrázolásához hozzájárul a változatos mozgást idéző drapéria,¹² illetve a test és különösen a sok lehetőséget rejtő végtagok megfelelő megjelenítése. A legjobb példát mindehhez az antik szobrok, illetve az ezekre visszautaló női alakok szolgáltatják, melyeknek szépséget és bájot kölcsönöz a hullámvonalat leíró, kecses tartású kar, s a harmóniát sugárzó tartás, melyhez gyakran társul a mű egységét biztosító szimmetrikus kialakítás is. Ezeket a kritériumokat láthatjuk megvalósulni számos Vénusz-ábrázoláson,¹³ illetve a Frances Stuart portrén is. A gesztus tehát magában hordozza a Vénuszra való utalás lehetőségét, amely tényt jól példázzák Tiziano itáliai szépségekről festett portréi is. Nála ez a kézmozdulat gyakran együtt jár a haj megérintésével és egy kortárs belső tér ábrázolásával, ezáltal egyértelmű utalássá válik a „Vénusz toalettje” témára; s így az ebben a szerepben tetszelgő hölgyek egyfajta modern Vénusként értelmezhetők.¹⁴ Természetesen ez a minta kitűnően felhasználható, és tökéletesen alkalmas a restauráció szépasszonyainak, udvarhölgyeinek jellemzésére; a Lely munkáin látható könnyű ruházat, az *undress* pedig hozzájárul az intimebb, Vénusz toalettjébe illő hangulathoz is.¹⁵

Az antik művészet iránti érdeklődés a portrékon, a kortárs költeményekben, a színházban és a mindennapokban megjelenő viselet változásában is megmutatkozik. Van Dyck angliai tartózkodásának korai portréit és kései, különösen az 1630-as évek második felében készült műveit összehasonlítva észrevehetjük, hogy a festő fokozatosan elhagyja a kortárs angol öltözködés olyan emblemikus, divatos elemeit képeiről, mint például a csipkegallér, s a ridegebb, feszélyezőbb ruhák átadják helyüket egy új, könnyedebb, egyszerűbb viseletnek. Hasonló tendenciát figyelhetünk meg az udvari költőknek, így például Robert Herricknek, Richard Lovelace-nek vagy Edmund Wallernek a női szépséget tárgyaló műveiben is, melyekben a kosztümökről és a finom nőiségről szóló sorok egy-egy Van Dyck-vagy Lely-portré leírásának hatnak:¹⁶

Ruhán a bájos zűrzavar
Szertelen víg kedvet kavarr;
A váll fölött általvetett
Batiszt: áttetsző örület;
Kóbor csipke imitt-amott
S a rőt ruhaderék ragyog;
A kézelőn a bog hanyag;
Kuszán indáz minden szalag;
Libeg (szemet magára hív),
Alsósoknya tajtékzik;
Laza cipőfűzőcsokor
Szilaj-előkelőn bomol,
S rajtam nagyobb hatalma van,
Mint ha a műgond gáncstalan.
(Herrick: *Szemrevaló hanyagság*)¹⁷

A 18. század elejéről visszatekintve Gerard de Lairesse Van Dyck és Lely esetében egyfajta „római divatról” beszél, a laza, könnyű, a nyakat és a vállat szabadon hagyó, pongyolaszerű ruhák és kecses pózok átvételéről, a nimfákra emlékeztető viselet és az aktuális angliai divat ötvözéséről egy klasszikus szépségideál elérése érdekében. Meglátása szerint tehát a cél az antik ideális szépségre való visszautalás a klasszicizáló kosztüm segítségével. Ezzel a véleménnyel valamelyest ellentétes álláspontot képvisel Roger de Piles és William Sanderson. De Piles szerint ezek a kosztümök más portrékon megjelenő fantasztikus jelmezekkel egyetemben, sokkal inkább a korból, az aktualitásból való kiemelkedést, az időtlen jelleg felkeltését szolgálják, mint egy múltbeli korra való utalást. Egyfajta közéleti képvisel William Sanderson, aki a tárgyalt kosztümtípust 1658-as, *Graphice* című művében, a *careless romance* [hanyag elegancia] kifejezéssel illeti, és kiemeli, hogy az antikos kosztümök jelentősége abban áll, hogy nem mennek ki a divatból, vagyis időtlenséget sugároznak.¹⁸

Az új típusú kosztüm tehát több szempontból is igen előnyösnek bizonyul, ami indokolja széleskörű népszerűségét, hagyománnyá váló használatát. Az egyszerűbb ruha például nem vonja el a figyelmet az ábrázolt modelltől, így nagyobb hangsúlyt kaphat az alak önmagáért való szépsége; továbbá a divatelemek elhagyása egyfajta időn kívülséget, örökérvényű eleganciát teremt a képen, ugyanakkor a divatos antik ideálra is utal. Szintén a kosztümöknek köszönhetően a portré mint műfaj közelebb kerül a *historiához*, vagyis egyfajta rangbeli emelkedésen megy keresztül, ahogy ezt fentebb már tárgyaltuk. A különféle művészeti és társadalmi igények, kritériumok összeegyeztetésével és megvalósításával tehát létrejön az az ideál, amely egy bizonyos kulturális kör, kiemelt társadalmi réteg, az arisztokrácia és az udvar szimbólumává, reprezentációs eszközévé válhat.¹⁹ Ennek a kódrendszernek a jelenlétét az a tény is jelzi, hogy míg az előkelő körök tagjai bármikor megengedhették maguknak ezt a lazább viseletet, az alacsonyabb rangú személyeknek mindig teljes ruházatban kellett megjeleníteniük a feljebbvalóik előtt, ezáltal reflektálva társadalmi státuszukra.²⁰

Az *undress* és a *careless romance* térnyerését, a ruhák leegyszerűsödését és az ékszerek elhagyását elsősorban a színházi jelmezekhez köthetjük; olyan konkrét kellékek átvételéről is beszélhetünk továbbá, mint az Inigo Jones által az udvari *masque*-okhoz tervezett jelmezekről ismert feltűzőtt ruhaujj motívuma, vagy a drapériát elől összetartó nagy gyöngygomb.²¹ Lely továbbviszi tehát a Van Dyck-i *undress* és *careless romance* technikáját, vagyis többek között a csipkegallér és a hosszú ujj elhagyását, valamint a bőséges drapéria, a puha, fényes szatén szerepeltetését a portrén; majd a divat változásaira reagálva²² az 1660–70-es években elsősorban női ing fölött viselt könnyű, fűző nélküli ruhát és laza esésű drapériákat, köpenyt vagy palástot, használ kosztümként, mint azt Frances Stuart portréján is megfigyelhetjük. Szintén jellegzetes és a tárgyalt portrén is megmutatkozó elem a váll felett áthúzott vagy onnan induló drapéria, a felsőruha alól kilógó, hullámozó női alsóing, valamint a díszített, ékszerberakásos zegély; érdemes megfigyelni továbbá az Inigo Jones-féle jelmezekről származó gyöngyös brosst, melynek láthatóvá tételéhez a festő még játékosan fel is hajtja az alsóing fodrait.²³

A színház mindig is kiemelkedő szerepet játszott az angol kulturális életben. Kivételt csak a 1649-től 1660-ig tartó cromwelli időszak képez, amely tiltotta a színházak működését, s amely után éppen II. Károly rendelte el újfent a színházak megnyitását, így az intézmény Lely működésének éveiben

különösen nagy figyelmet kapott, amihez az az 1660-as törvény is jelentős mértékben hozzájárult, amelyben az uralkodó engedélyt adott a színésznők fellépésére. Ennek értelmében feltételezhetjük, hogy budapesti portréján Frances Stuart színésznőként tündököl a színpadon, ahogy a valóságban is gyakorta tette, egy-egy könnyed *masque* keretében. A hercegnő ilyenfajta udvari játékokban való szerepléséről naplójában Samuel Pepys is beszámol.²⁴ Úgy gondolom azonban, hogy ennél többről is szó lehet. Ahogy arról a viselkedési mintákat tárgyaló itáliai értekezések már a 16. században beszámolnak, az udvarban mintegy általános érvényűvé vált a szerepjáték, a barokkban kiteljesedő *theatrum mundi* gondolata: az ábrázolt személyek nem csak egy-egy portré vagy *masque* kedvéért öltöttek magukra egy bizonyos szerepet, hanem ebben az időszakban fokozottan felismerték, és kinyilvánították, hogy ők maguk, mint király vagy udvarhölgy, is folyton szerepet játszanak.²⁵ Ez a II. Károly Angliájában is rendkívüli mértékben érzékelhető jelenség, amelyben elmosódott a határ a valóság és a színjáték között, gyakorlatilag Shakespeare melankolikus figurájának, Jaques-nak a koncepcióját igazolja, miszerint „Színház az egész világ, és színész benne minden férfi és nő.”²⁶

Az udvarbeli viselkedési mintákat tárgyaló értekezések műfaja, amely „a világ nagy színpadán mindenkor kifinomult fellépésre képes ember modelljét”²⁷ kívánja az olvasó elé állítani, a 16. századi Itáliában születik meg. Az olasz nyelven íródott főbb művekből hamar készülnek fordítások Európa szerte, így a 17. századra már Angliában is közzismertté és igen népszerűvé válnak a szigetországban *conduct book*-ként emlegetett munkák.²⁸ Alapműnek Baldassare Castiglione *Il Cortegiano* [Az udvari ember] című, 1528-as munkáját tekinthetjük.²⁹ Castiglione egyik központi kategóriája a kellemmel, a *gratiával* összekötött fogalom, a *sprezzatura*, vagyis a fesztelen könnyedség, amely az elegáns viselkedés alapja, s melyet a szerző a következőképpen ír le: „...már sokszor elgondolkoztam azon, vajon honnan is születik ez a kellem, ... [és] találtam egy egyetemes szabályt, amely, úgy vélem, minden emberi dologra érvényes, bármit teszünk vagy mondunk: ez pedig abban áll, hogy - akár egy félelmetes, rendkívül veszélyes zátonyt - amennyire csak lehet, kerüljük a modorosságot, és talán egy új kifejezéssel élve, mindenben egyfajta fesztelen könnyedséget mutassunk, amely elrejtí a mesterkedést, és olyanak tűnteti fel tetteinket és beszédünket, mintha minden fáradozás nélkül, szinte önkéntelenül vinnénk véghez azokat. Ebből ered, úgy vélem, a kellem, mert mindenki ismeri a ritka és jól elvégzett dolgokban rejlő nehézséget, ezért a könnyedség igen nagy csodálatot vált ki.”³⁰

Ennek a fáradozást és kemény munkát elrejtő könnyed eleganciának kell tehát megmutatkoznia társalgás, *conversatio* közben – amely kifejezés itt nemcsak a beszédre utal, hanem az egyén viselkedésének többi kifejező erővel bíró elemére is, mint például a mozdulatok vagy a külső megjelenés.³¹ Szükséges tulajdonságok továbbá a szellemi és testi ügyesség, illetve a másokhoz való alkalmazkodás képessége, hiszen ezeknek a segítségével érhető el a gyakorlás révén a fesztelen könnyedség látszata. Az ideális én karakterének megformálása – ami egyébként a portréfestészet sajátja is – tehát a forma és a tartalom, a kellem [*gratia*] és a szellem [*ingegno*] egységét követeli meg; precíz és bizonyos módon művészi tevékenységgé emelve a társasági én megalkotását. Vagyis, ahogy azt az angol *self-fashioning* kifejezés kitűnően jelzi, az egyén ugyanúgy a saját idealizált képét igyekszik megalkotni és mutatni közönsége felé, ahogy azt a portréfestő teszi.³²

Ezeknek a viselkedési mintáknak a követése, a *gratia* és a *sprezzatura* tehát bizonyos módon mindenképp szerepjátékszáz, melynek eszközei a *simulatio* és a *dissimulatio*, vagyis a tettetés különböző formái.³³ A fesztelenség és természetesség mutatása értékelhető valótlan állításként, *simulatio*ként, a siker érdekében folytatott kemény munka elrejtése pedig az igazság eltitkolásaként, *dissimulatio*ként. Ez a fajta megtevesztés, etikai szempontból, többekből rosszallást váltott ki, elsősorban a 16. század folyamán.³⁴ A kortárs kritika szerint az udvar színházzá, „grandiózus kollektív csalássá” vált, tele színlelő, illetve színlelésre kényszerített udvaroncokkal. Azonban míg a *simulatio*t és *dissimulatio*t kritikusai eleinte a csaláshoz [*inganno*], s gyakran a politikai megtevesztéshez kötötték, addig a 17. század már sokkal inkább úgy tekint ezekre mint a jó cselekedetek előmozdításához, a kifinomult társasági viselkedéshez és bizonyos módon a passzív önvédelemhez szükséges, elsajátítandó képességekre.³⁵

A követendő viselkedési mintákat tárgyaló értekezések természetesen a női-férfi szerepek egyezéseivel és különbözőségeivel is foglalkoznak. Mindkét nemre egyaránt vonatkozik a *gratiára*, a kellemre és a *sprezzaturára*, a könnyed fesztelenségre való törekvés követelménye; ezek megnyilvánulása, kivitelezése azonban már eltér: „Amíg ugyanis a férfinak egyfajta határozott és szilárd férfiaságot kell mutatnia, a hölgyhöz kedves és finom gyengédség illik, amely minden mozdulatában és kijelentésében – a férfitől teljesen eltérő módon – mindig nőies hatást kelt.”³⁶ Castiglione a hölgyek udvari jelenlétéről a következőképpen nyilatkozik: „még a legnagyobb udvar sem nélkülözheti azt az ékességet és ragyogást, valamint azt a vidámságot, amelyet a hölgyeknek köszönhetünk... [mivel ők] a tökéletes és ékes udvarisághoz bájukkal maguk is hozzájárulnak.”³⁷ A hölgyek feladata tehát az udvar fényének emelése, melyhez szükségük van a már említett okosságra, műveltségre, békés és nyugodt modorra, természetes kellemre, illetve nyilvánvalóan szépségre is, „mert bizony nagyon sok hiányzik annak a hölgynek, aki híján van a szépségnek.”³⁸ Az udvar női tagjának feladata az is, hogy mindezen tulajdonságai segítségével „üdítsen fel mindenkit, akit csak módjában áll”,³⁹ amihez természetesen az is szükséges, hogy „tudjon táncolni és mulatni”,⁴⁰ valamint „ne legyen tartózkodó... ugyanakkor ne mutasson túlzott szabadságot és tetszeni vágyást sem.”⁴¹ Mint láthatjuk tehát, s ahogy maga Castiglione is megállapítja, az udvarhölgynek „szinte ellentétes dolgokból formálódó középület kell választania.”⁴²

Számos kapcsolódási pontot fedezhetünk fel a fent leírtak és a jelen dolgozatban tárgyalt portréfestészet között. A fesztelenségre való törekvés a hanyag elegancia formájában egyértelműen megjelenik például a *Frances Stuart képmáson* is. Tükrözi ezt a modell kecses tartása, mozdulatai, tekintete és ruhája, valamint annak viselési módja is. Fontos párhuzamként szolgál továbbá a képmáshoz a viselkedési minták színházban játszott szerepekhez való hasonlítása – ennek megfelelően a portré nem csupán Frances Stuart, hanem valamegyet az udvari élet bemutatásaként, kinyilatkoztatásaként is értelmezhető –, továbbá a *gratiához* és *sprezzaturához* kapcsolódó *simulatio-dissimulatio* jelenségét is nyilvánvalóan megtaláljuk a restaurációs udvarban.

A *gratia* és a *sprezzatura* a festési technikát illetően is központi fogalmakként, kritériumokként vannak jelen. Gian Pietro Bellori 1672-ben Van Dyck művészetének tárgyalásakor kiemeli a *gratia* fogalmát, Joachim von Sandrart pedig *Teutsche Academie* című 1675-ös művében a következő

szavakkal illeti a festőt: „Anthony van Dyck már egészen fiatalon... megvalósította a tökéletesség legmagasabb fokát, mindezt különösebb erőfeszítés nélkül, kiemelkedő kifinomultsággal, mesteri módon, elegánsan...”, amely leírást az 1683-as latin nyelvű kiadás egyetlen szóval helyettesíti: *gratia*. Sandrart megfogalmazása arról árulkodik, hogy bizonyos szembenállást kell feltételeznünk a *gratia* megjelenítése és a szigorú, szabálykövető művészet, stílus között. Szerinte a szépség megjelenítésének képessége a festő veleszületett tehetségén, géniuszán múlik, amely koncepció talán kissé eltúlzott, mégis rámutat egy lényegi aspektusra, nevezetesen arra a tényre, miszerint Van Dyck törekedett arra, hogy festményei a könnyed, mesteri munka látszatát állítsák elének, ne pedig a kemény munkát, s az igyekezetet, mely a művet esetleg valójában létrehozta.⁴³ A festőnek tehát, az udvari emberhez hasonlóan, el kell rejtene az erőfeszítést és a fáradozást, amelynek árán megalkotja a mesterművét, s azt a látszatot kell keltenie, mintha egészen könnyedén hozta volna azt létre.

Hasonló gondolatokkal találkozunk Franciscus Junius, 1637-ben megjelent *De pictura veterum* című művében, melyben Junius a *gratiát*, a könnyed eleganciát a színezéssel vagy az invetióval egyenrangú festészeti kritériumként kezeli. Az általa leírt festésmódot, a gyors, szabad vagy legalábbis szabadnak tűnő ecsetkezelést és a vékonyabb festékréteg használatát – amelyet mind Van Dyck, mind Lely késői művei esetében megtalálunk – a fentiekben megismert hanyag elegancia technikai analógiájának tekinthetjük. Számos más szerzőhöz hasonlóan, kiemeli, hogy nem szép az, ha látszik a kép készítése közbeni erőfeszítés a kész munkán, s ha az a szigorú szabálykövetés miatt modorossá válik: „A nehézkes és erőltetett munka lerombolja, és megöli a mű *gratiáját*, míg a könnyed és fürgé munka képessége étellel tölti meg azt.” Pozitívumként említi továbbá a széles szaténfelületek, az anyagszerűen ábrázolt, leomló drapériák szerepeltetését a képen, hiszen ezek már önmagukban is biztosítanak egyfajta lazaságot, szabadságot, rendezetlenséget a kompozícióban.⁴⁴

Van Dyck kortársainak szemében Guido Reni művészte testesítette meg a *gratiának* a szigorú szabálykövetéssel szembeni koncepcióját, a megtervezett rendezetlenség mesteri használatát.⁴⁵ Van Dyck tanulmányozta Guido Reni *Mária mennybemenetelét* ábrázoló, a genovai Sant’ Ambrogio jezsuita templomának készült 1617-es művét, amelyen a festő úgy éri el a kívánt előkelő és légies hatást, hogy a beállított, stabil kompozíciót ötvözi a lány fény-árnyék használatával, a finoman csavarodó drapériákkal, s az alakok szép tartásával, kecses mozdulataival. A nyugodt figurakompozícióval szemben, mozgalmasságot teremt a csillámló fény, valamint a teljes képfelületet átfigó vonalritmus. Van Dyck 1625 után készített munkáin hasonlóan mozgalmasságot ér el, ezt azonban inkább a drapérián megjelenített fény-árnyékkal teszi, valamint a fürgé és szabadnak tűnő befejező ecsetvonások tudatos és irányított használatával, amelyek különösen a haj és a fák lombozatának megjelenítésénél hangsúlyosak. Nála is megfigyelhető tehát az esetenként merevebb pózok lágyabbá tétele, feloldása a fény-árnyék használata által, az alapvetően csendes kompozíció optikai eszközökkel történő mozgalmassá tétele.⁴⁶

Lely munkáin, többek között a jelen dolgozatban tárgyalt *Frances Stuart képmáson*, szintén megfigyelhetjük ezeket az elemeket: a kecses vonalakat, mind a nagy formáknál, a finom drapéria ívében és az alakot élővé tevő kézmozdulatokban, mind a kisebb részletekben, a hajfürtök körkörös ecsetvonásokkal való megfestésében is. A modellek beállítása is igen

fesztelennek mondható, így a hanyag elegancia még meghatározóbbá válhat, mint a Van Dyck-portrékon, a kevéssé feszélyezett udvari légkörhöz alkalmazkodva. A *chiaroscuro* is jellegzetes a mester portréin, a késői képeken ugyanúgy megtaláljuk a kicsivel a szemek alatt, az orron, a szájon, a homlokon és a dekoltázon csillámló fényt, mint a korábbi műveken, még ha gyengébb is az alakok megvilágítottsága. Technikailag a vékony festékréteg felvitelét és a szabad ecsetkezelést kell kiemelnünk, melyek mindkét festőnél jellemzőek.⁴⁷ Megállapíthatjuk tehát, hogy a mester jelentős mértékben követi a fenti kritériumokat, még ha késői portréin nem is Van Dyck-i értelemben vett, illetve Lely korábbi korszakára jellemző hangulati és technikai könnyedségről beszélhetünk, hanem II. Károly udvarához jobban illő, valamelyest talán keserédes, hanyag eleganciáról.

Láthatjuk tehát, hogy a festményhez szervesen kapcsolódó, művészeti és társadalmi jelenségeknek a vizsgálatával, megismerésével előbb és teljesebb képet kaphatunk Frances Stuart portréjáról, illetve a szépség koncepciójáról a Stuart udvarban. A szépség megjelenésébe beletartoznak olyan külsőségek, mint a divatos viselet, s a belsőnek olyan kivetülései is, mint az elegáns tartás és mozdulatok. Utóbbiak, illetve a szintén kívánatos kellemes modor meglepte bizonyos előnyös belső tulajdonságokat is feltételeznek, egyrészt jellemezve ezáltal a modell személyét, másrészt árulkodva azokról az erényekről, melyeket egy hasonló társadalmi szerepet betöltő hölgytől elvárnak. A viselet szintén utal a modell társadalmi pozíciójára, csakúgy, mint az előkelőségre való utalásként szolgáló, *historia* festészetből átemelt képi elemek. Még mindig a fizikálisan is látható szépség és kecses mozdulatok témaköréhez kapcsolódva említhetjük a Vénuszra való utalást, amely továbbvezet minket az antik művészet szeretetéhez, illetve az ilyen típusú műveltség meglétének szükségességéhez a kor arisztokrata köreiből – erre reflektál a dombormű jelenléte is. A II. Károly környezetében uralkodó könnyed eleganciát – melyről a portrékról, a festési technikából, az irodalomból és az udvari társadalom, viselkedésmintákat tárgyaló értekezésekből is tájékozódhatunk – kiválóan tükrözi a költeményekben érzékletesen leírt, antikot idéző, ugyanakkor időtlenséget sugárzó viselet, amely létrejött nagymértékben a színházi kosztümöknek köszönhető. A színház kérdésével pedig egy újabb jelentős témához jutunk el, hiszen nemcsak a jelmezek hatása jelenik meg a portrén, hanem a korszak és a 17. századi Anglia számára központi fontosságú *theatrum mundi* gondolata, a fesztelen könnyedséget sugárzó szerepjátszás jelensége is. Eszünkbe juthat továbbá, hogy az udvari színi előadásokban a hercegnő személyesen érintett volt, így valamelyest a csodált színésznők fellépésének történelmi pillanata felett érzett büszkeség is érzékelhető a képen.

Jegyzetek

- 1 BECKETT, R.B.: *Lely*. London, Routledge & Kegan Paul Ltd., 1951. 4–7.; COLLINS-BAKER, C.H.: *Lely and Kneller*. London: Philip Allan & CO, 1922. 1–2.; GAUNT, William: *Court Painting in England from Tudor to Victorian Times*. London, Constable, 1980. 135–6.; WATERHOUSE, Ellis: *Painting in Britain 1530 to 1790*. Harmondsworth, Penguin, 1986. 92.
- 2 BENKŐ Éva hagyatéka, Szépművészeti Múzeum.
- 3 MACLEOD, Catharine: 'Good, but not Like': *Peter Lely, Portrait Practice and the Creation of a Court Look*. In: *Painted Ladies. Women at the Court of Charles II*. Szerk. MACLEOD, Catharine–ALEXANDER, Julia Marciari. London, National Portrait Gallery Publications, 2001. 50–61.

- 4 WHINNEY, Margaret–MILLAR, Oliver: *English Art 1625–1714*. Oxford, Clarendon Press, 1957. 175–6.; MACLEOD, Catharine: *83-as katalógustétel*. In: MACLEOD–ALEXANDER, 2001. 185.
- 5 WATERHOUSE, 1986. 80–1, 137, 221.
- 6 LEONARDO: *A festészetről*. Budapest, Corvina, 1973. 83, 118–9, 135.
- 7 DETHLOFF, Diana: *Portraiture and Concepts of Beauty in Restoration Painting*. In: MACLEOD–ALEXANDER, 2001. 24–35. 32.; MACLEOD, 2001. 185.
- 8 LOMAZZO: *A festészet meghatározása*. In: *Emlék márványból és homokkőből*. Budapest, Corvina, 1976. 175–183. 179.
- 9 HOGARTH, William: *The Analysis of Beauty*. London, Yale University Press, 1997. 5.
- 10 Uo., 30, 33–4, 73–4.
- 11 Uo., 105–9.
- 12 Uo., 173–4.
- 13 Uo., 55, 59.
- 14 GOFFEN, Rona: *Titian's Women*. London, Yale University Press, 1997. 133.
- 15 ALEXANDER, Julia Marciari: *49-es katalógustétel*. In: MACLEOD–ALEXANDER, 2001. 143.
- 16 GORDENKER, Emil E.S.: *Anthony van Dyck (1599–1641) and the Representation of Dress in 17th Century Portraiture*. Turnhout, Brepols Publishers, 2001. 19–20.; PARRY, Graham: *Van Dyck and the Caroline Poets*. In: *Van Dyck 350*, Szerk. BARNES, Susan J.–WHELOCK, Arthur K. London, National Gallery of Art, 1994. 247–260. 255.
- 17 *Angol költők antológiája*. Szerk. KAPPANYOS András. Budapest, Magyar Könyvklub, 2000. 112. (N. Kiss Zsuzsa fordítása)
- 18 GORDENKER, 2001. 22–3.
- 19 Uo., 25.
- 20 DE MARLY, Diana: *Undress in the Oeuvre of Lely*. In: *Burlington Magazine*, 1978/11, 749–51. 749.
- 21 GORDENKER, 2001. 55.
- 22 A színházi kosztümök, a Van Dyck-i portrék és a francia öltözködés hatására az 1660–70-es évekre a rövid ujj, az alacsony derékvonal és a nagy, kerek nyakkivágás lett Angliában a divat, az 1680-as évekre pedig az addig hálóingként funkcionáló könnyű női ruha divatos utcai viseletté változott. Ennek következtében Van Dyck követőinek még tovább kellett egyszerűsíteniük a portrékon megjelenő kosztümöket, ha a Van Dyck-i hagyományt kívánták követni, s ez irányú elkötelezettségüket jelezni is szerették volna. Uo., 71–2.
- 23 Uo., 55, 69, 72.
- 24 PEPYS, Samuel: *Samuel Pepys naplója*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1961. 134.
- 25 DETHLOFF, 2001. 25.; VÍGH Éva: *Az udvari élet művészete Itáliában*. Budapest, Balassi Kiadó, 2004. 43.
- 26 SHAKESPEARE, William: *Ahogy tetszik*. Debrecen, Európa Könyvkiadó, 1980. 60. (Szabó Lőrinc fordítása)
- 27 VÍGH, 2004. 21.
- 28 DETHLOFF, 2001. 27–8.
- 29 BURKE, Peter: *The Art of Conversation*. New York, Cornell University Press, 1993. 99.
- 30 CASTIGLIONE, Baldassare: *Az udvari ember*. Budapest, Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, 2008. 45–6. (Vígh Éva fordítása)
- 31 BURKE, 1993. 91, 95.
- 32 BRILLIANT, Richard: *Portraiture*. London, Reaktion Books, 2008. 128–9.
- 33 VÍGH Éva: *Éthos és kratos között: udvar és udvari ember a XVI–XVII. századi Itáliában*. Budapest, Osiris Kiadó, 1999. 94.
- 34 VÍGH, 2004. 62–3.; VÍGH, 1999. 118.
- 35 VÍGH, 2004. 50, 65.; VÍGH, 1999. 144–5.
- 36 CASTIGLIONE, 2008. 185.
- 37 Uo., 184.
- 38 Uo., 185.
- 39 Uo., 189.
- 40 Uo., 189.
- 41 Uo., 186.
- 42 Uo., 186.
- 43 MULLER, Jeffrey M.: *The Quality of Grace in the Art of Anthony van Dyck*. In: *Anthony van Dyck*. Szerk. WHELOCK, Arthur K. Washington, National Gallery of Art, 1990. 28–9.
- 44 Uo., 29–30.; GORDENKER, 2001. 58.
- 45 MULLER, 1990. 31.
- 46 Uo., 32.
- 47 COLLINS-BAKER, 1922. 33.

Sir Peter Lely: *The Portrait of Frances Stuart*.

The Tradition of Beauty in 17th century English Portraiture

The present essay discusses the portrait of Frances Stuart, Duchess of Richmond and Lennox, painted by the 17th century court painter Sir Peter Lely, and located in the Museum of Fine Arts in Budapest. The aspects of the examination are the work's place and significance in English Baroque portraiture, the tradition of depicting female beauty and the cultural life of Charles II's Restoration court. The aim is to show how the portrait and the various phenomena of art and society are interrelated, how they influence each other and the way the viewer perceives and interprets them. Within this broad topic the essay deals with Lely's painting technique at the time of creating the Frances Stuart portrait, the allusions to former works of art and artists through the pictorial elements – such as the components of the background or the model's posture. Moreover, it examines the relationship with theater and contemporary poetry, as well as the effect of the so-called conduct books, which discuss the sophisticated behavioral patterns expected from members of the court. By familiarising ourselves with the portrait's original cultural context and relevant discourses of the age, we get a much more authentic vision of the work. The essay, due to its brevity, only wishes to give an impression and a short summary of the theme and the interdisciplinary method. A more elaborate examination of the portrait in question and the ways of expressing female beauty in the society of the Restoration court should deal with further issues, such as the problem of beauty galleries or the right proportions of female beauty.