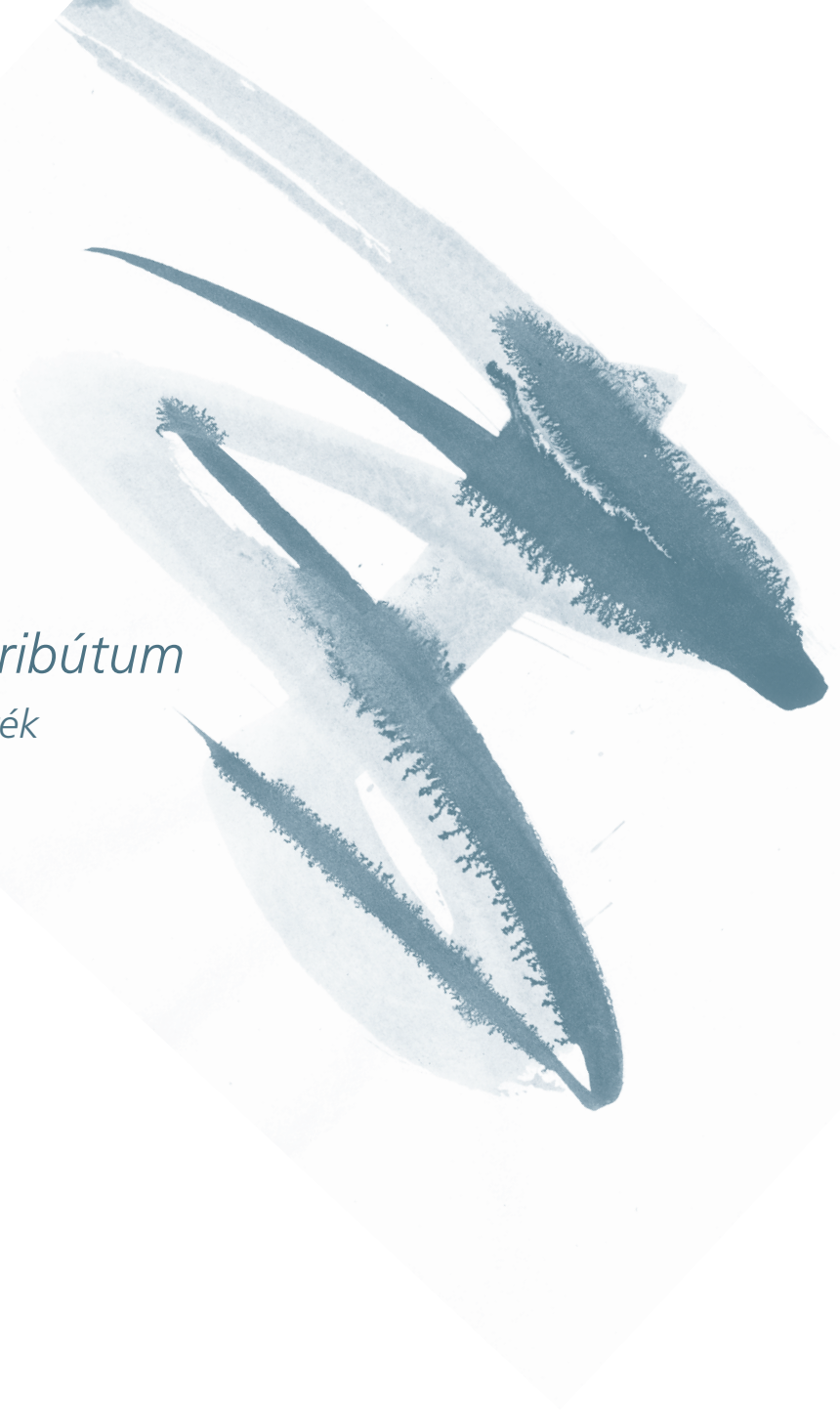


Szabó Zsófia

A mozdulat mint attribútum
XVIII. századi táncosnőportrék



„A balett egy festmény; a színpad a vászon; a figurák mechanikus mozgása a szín; fiziognómiájuk, ha mondhatom így, az ecset; a jelenetek összekötése és életre keltése, a zene kiválasztása, a díszlet és a kosztüm adja a koloritot; a koreográfus a festő.”

(Jean-George Noverre)¹

A táncművészet kezdeteit a reneszánsz Itáliában találjuk meg, elterjedésében pedig a francia udvari előadások játszottak fontos közvetítő szerepet. A felsőbb körök házi mulatságaiból aztán megszületett a hivatásos táncművészet, amelyet 1661-ben XIV. Lajos a Királyi Táncakadémia megalapításával kívánt fejleszteni. Egy évtizeddel később jött létre a Királyi Zeneakadémia, amely egyesülve a táncakadémiával a párizsi Opera előadásait immár együttesen alkotta meg.

A hivatásos táncosok köre egyre gyarapodott, s hogy a tehetséges utánpótlásról gondoskodjanak, s a gyorsan hódító, népszerű operabetétek előadásaihoz táncosokat képezzenek, a párizsi opera saját balettiskolát alapított. Az udvari előadások merev koreográfiája helyébe lassan a szabadabb, expresszívebb mozgás és gesztusok kerültek. Ezeket a változásokat olyan előadóművészek teremtették meg, akik mertek újítani, kiemelkedtek tehetségükkel az átlagból és saját műfajuk sztárjaivá tudtak válni. A 18. századi táncstílus fejlődéséhez ezek a táncosok nagyban hozzájárultak, új lépésekkel gyarapították az addig rögzülő hagyományt, finomították a mozdulatok repertoárját, változtatásokat kezdeményeztek a kosztüm, a színpadi viselet esetében is. A század közepén az igazi reformot a táncos-koreográfus Jean-Georges Noverre hozta meg, aki pályafutását

tizenévesen a berlini Opera táncosaként kezdte, ült a párizsi opera igazgatói székében, és dolgozott Mária Terézia bécsi udvarában is.

A színház és az opera, a táncjátékok népszerűségének növekedése egyúttal a képzőművészet számára olyan témát szolgáltatott, mely olykor könnyedségével, máskor épp fajsúlyos mondanivalójával ért el sikereket. Jeles festőművészek vállalkoztak arra, hogy az ünnepektől dívák és színészek képmásait vászonra vigyék – ezáltal a színpad csillagai egy rögzített jelenetben, karakterben vagy épp egy jellegzetes mozdulatban kerültek megörökítésre e képeken. Nem csodálkozhatunk azon, hogy a század során a színházi portrék száma dinamikusan növekedett. A festők egy-egy jól sikerült képmással megalapozhatták hírnevüket, a festészet eszköztára pedig a tehetséges előadóművészek kultuszát a népszerűsítés fő médiuma, a festmények után készült metszetek révén segítette.

E tanulmányban a 18. század ismert balerináiról készült képek elemzésével a mozdulat iránymutató szerepének bemutatására vállalkozom. A táncosok színpadi gesztusa a korszakban olyan vándormotívummá lépett elő, mely kompozíciós formulaként éppúgy elterjedt, ahogy az előadóművészek vendégszerepléseikkel a színházi élet főbb európai központjaiban az új táncstílust meghonosították.

A francia táncművészet alakuló periódusából három olyan balerinát emel ki a táncművészeti irodalom, akik ennek a fordulatnak megalapozói, egy új stílus megteremtői vagy bizonyos tánclépések kitalálói voltak. Az első jelentős táncosnők között tartják számon Françoise Prévost-t (1680 k.-1741), aki 1699-ben lépett a párizsi Opera társulatába. Legnagyobb sikerét Pierre-Charles Roy és Louis Lacoste Philoméla című operájában egy bacchánsnő szerepében aratta, amelyet 1723. április 23-án a királyi Zeneakadémián alakított.² Ebben a szerepben örökítette meg JEAN RAOUX a balerinát festményén, mely jelenleg a tours-i Musée des Beaux-Arts gyűjteményében van.

A kompozíció középpontjában Mademoiselle Prévost karcsú alakja szökellő mozdulattal jelenik meg. Jobb kezével egy szőlőfürtöt emel a magasba, baljában egy pálcát (thyrsos) tart, amiket Dionüszosz hagyományos attribútumaiként ismerünk. A tánc helyszínéül fákkal övezett liget szolgál, a főalak mögött fuvolázó faunok tűnnek elő. A háttérben nimfák és satírok járják körtáncukat, s a táncosok dinamikus gesztusa a bacchánsnő légiesen könnyed mozdulatára reflektál. A festmény bal alsó sarkában egy csörgődob látható, ami gyakran felbukkan bacchanália-jelenetek kellékeként. Mivel a bacchikus menet a tánc megjelenítésének egyik legrégebbi hagyományát képviseli, a hangszer egyúttal a balerina-ábrázolások kísérő attribútumaként is visszaköszön. A táncosnő egy áttetsző inget visel, amelyet



Jean Raoux (1677-1734)
Mademoiselle Prévost mint bacchánsnő
Olaj, vászon, 209 x 162 cm
Szignált, datált: J.R.(oux. f. 1723).
Tours, Musée des Beaux-Arts
1723

gazdagon hullámozó drapéria övez: ilyesfajta lenge öltözék a korban nem jellemezte a színpadi viseletet, vélhetőleg a táncosnői attitűd, a test kecses mozdulatának ábrázolási igénye hívta létre ezt a festői megoldást.

A festő Jean Raoux kezdetben Antoine Ranc, majd Párizsban Bon Boulogne tanítványaként kezdte pályafutását. Eleinte a magasztosabb, történeti tárgyú képek műfajában tevékenykedett, később azonban a könnyedebb témák felé fordult: portrék, társasági jelenetek születtek ecsetje nyomán. Ezekhez a témákhoz minden bizonnyal Nicolas de Largillière művészetéből merített, akinek a munkásságában már a 17. század végén találunk színészeket megörökítő szerepportrékat.³

Françoise Prévost 1730-ban hagyta el a színpadot, hogy átadja helyét növendékeinek, a bájos és virtuóz Marie-Anne Cupis de Camargónak és az expresszív kifejezőerejű Marie Sallé-nak.⁴ A táncosnő-triász e két, ifjabb tagjának színpadi mozdulatvilágát többek között NICOLAS LANCRET egy-egy kompozícióján tanulmányozhatjuk.⁵ A festőt mint Antoine Watteau tanítványát és egyik legjelentősebb követőjét, a fête galante világának tolmácsolóját jegyzi a művészettörténet; nem másolója volt Watteau műveinek – azok hangulatát, rokokó könnyedségét és finomságát vitte tovább munkáin. Már Watteau oeuvre-jében is előkelő helyen találjuk a színházi indíttatású tematikát, a muzsika és a tánc megjelenítését, alkotásain azonban ritka a korabeli művészek portréábrázolása.

Kiindulópontként gyakran segíthette a valós színpadi látvány, de azt mintegy ürügyül használva, a témát teljesen újrírta, lényegében a miliő megörökítésére vállalkozott. Nicolas Lancret (1690-1743) életművében már találunk egyéni vonásokat tükröző képmásokat a fent említett táncosnők portréja esetében. A festő Párizsban Pierre Dulin akadémiai professzor műhelyében kezdte meg tanulmányait, majd 1712-13 körül Claude Gillot-nál képezte magát tovább, annál a mesternél, aki Watteau-t is tanította. 1717 körül egy rövid időre Watteau tanítványává szegődött, akinek csodálta műveit, s nem-sokára a gáláns jelenetek festőjévé vált mestere nyomdokain.

Mademoiselle Camargo táncoló alakját az 1730-as években több változatban is megfestette.⁶ A balerina a 18. században új lépésekkel gazdagította a balettet, s hogy mozgását megkönnyítse, lerövidítette a szoknya hosszát.⁷ Lancret festményein La Camargo kékesfehér (az Ermitázs képén aransárgában pompázó), virágfüzérékkel díszített ruhát viselő alakja a kompozíció középpontjába került. A mozgás érzetét a kilendülő láb, a felemelt karok érzékeltetik, amit a félreforduló fej gesztusa erősít, kecses tartását finoman összeérintett ujjai fokozzák. A háttér – ahogy Raoux képén – itt is egy park, melynek fái kétoldalt keretet adnak a központi jelenetnek. Középpütt – az egyes variációktól függően – egy füves térséget vagy egy színpadszerű emelvényt találunk, ahol maga a táncjelenet zajlik. Az Ermitázsban lévő kom-

Változatok

Nicolas Lancret: Mlle Camargo táncol



Nicolas Lancret: Mlle Camargo táncol
Olaj, vászon, 45x55 cm
Szentpétervár, Ermitázs



Nicolas Lancret: Mlle Camargo táncol
Olaj, vászon, 41.7x54.5 cm
Wallace Collection, London

pozíció a táncosnő egy kövezett térségen, a nantes-i variáns színpadhoz hasonló kiemelt pódiumon pózol. A londoni, illetve a washingtoni képen nem különül el olyan élesen a táncosnői attitűd a tájháttértől, mivel a festő a természeti környezet egységes látványába komponálta modelljét. A változatok többségén a színházi szokásokhoz kötődve muzsikusokat látunk a balerina mellett, közülük a furulyázó és doboló zenészt emelte át a festő keretező alakként a festmény bal szélére.

A replikák közül a Washingtonban őrzött alkotás tér el látványosan egyéb vonatkozá-

saiban is a többi megoldástól, hiszen Lancret ezen vonultatja fel a legtöbb szereplőt. A zenészek csoportját itt szinte teljesen elrejtette a háttér fái közé, s a ligetet pihenő párokkal töltötte meg. A figurák némelyike a középpontba lévő Mlle Camargo és partnerének kettősét (pas de deux) figyeli, de a főalakoktól jobbra megjelenő pár esetében a táncba hívás gesztusát is érzékelhetjük. A washingtoni mű legszokatlanabb eleme a festmény bal szélén álló férfi, aki kitekint nézőjére a képből. Ennek meghatározására, hogy Marie-Anne Camargo e képmása mely konkrét előadáshoz köthető (vagy



Nicolas Lancret: *Mlle Camargo táncol*, c. 1730
Olaj, vászon, 76.2x106.7 cm
Andrew W. Mellon Collection
National Gallery of Art, Washington



Nicolas Lancret: *Mlle Camargo táncol*
Olaj, vászon, 45x54 cm
Musée des Beaux-Arts, Nantes

kapcsolható-e egyáltalán), az eddig áttekin-
tett források alapján nem találtam utalást.

La Camargo riválisa, Marie Sallé 1721-
ben debütált a párizsi Opera színpadán, de
nagy sikereket aratott Londonban, kivívta
Händel csodálatát, aki Terpszikhoré című
darabjával tisztelgett a táncosnő előtt.⁸
Lancret képén a balerina finom tartásban
áll a festmény előterében, gesztusa kevés-
bé mozgalmassal, mint a vetélytárs Camar-
go póza. A jelenet egy ligetben játszódik,
amelyben egy nőalak virágfüzérékkel dí-
szített szobrával oszlopai között az ókori
Vesta-körtemplomokat idéző épület áll. A

zenéről az oszlopcsarnok lépcsőjén és köz-
vetlen közelében elhelyezkedő muzsikuskok
gondoskodnak. Mademoiselle Sallé mö-
gött három hölgy tánca zárja a jelenetet:
hármukban az ókori mitológiából ismert
Grácia-ábrázolások képi hagyományának
folytatóit ismerhetjük fel. A táncosnő Ma-
rie Sallé elsősorban nemes eleganciájával
és expresszív kifejezőerejével nyugtázta le a
közönséget. A festmény érzékletesen köz-
vetíti ezt a finomságot, amelyet a karoknak
a szoknya vonalát követő íve erősít, s ame-
lyet a háttérben táncoló „Gráciák” mozdu-
lata ellenpontos.



*Metszet Nicolas Lancret műve után
Marie Sallé a három Gráciával
olaj, vászon, 42x54 cm
Schloss Rheinsberg
1732*



*Jean-Baptiste-Joseph Pater
Fête Champetre (Le Petit Poinçon)
olaj, fatábla, 15.2x20.3 cm
Jacob Stern Family Loan Collection 1928.31
Fine Arts Museums of San Francisco*

A Watteau-követők táborából kiemelkedő művészek közül JEAN-BAPTISTE PATER (1695-1736) művei között lelhetünk hasonló jellegű kompozíciókra. Pater munkásságában ritka a portréábrázolás – többnyire családtagjairól készült festményeket találunk –, de e kevés képmás között két színésznő megörökítésére mégis vállalkozott. Az ifjú Mlle d’Angeville-ről és egy másik színésznőről (Le Petit Poinçon) készített portréján a gesztusok csak nagy vonalakban hasonlítanak Lancret kompozícióihoz.⁹ Az előtérbe komponált figurák e képeken is sajátos kéztartással jelennek meg, a mozdulat azonban jóval statikusabb, lévén inkább drámai színésznőkről, mintsem táncművészekről van szó. A természeti környezet és a háttér figurái azonban teljes mértékben közvetítik a rokokó hangulatot – nem zené-

szek, hanem elegáns hölgyek és urak veszik körbe a kiemelt alakot az itt reprodukált Pater-képen. Mlle d’Angeville képmásán még egy mozzanat figyelemre méltó: a színésznő feje fölött egy puttó lebeg, kezében koszorúval, amellyel megkoronázza a sikeres komikát.¹⁰ A motívum forrását ez esetben egy korábbi alkotás adhatja: az előfutárként már említett Nicolas de Largillière Mlle Duclos-t Ariadné szerepében ábrázoló képének elemét ismétli. Pater képen Mlle d’Angeville kezében maszkot tart, ami gyakori motívum előadóművészek ábrázolása esetében, mivel a komédia műzsájának, Tháliának az ókortól használatos ábrázolási hagyományát eleveníti fel. Kizárólagos megkülönböztető jegyként azonban mégsem értékelhető, hiszen a korszakban a bálók, jelmezes mulatságok igen

divatos szórakozási lehetőséget jelentettek az előkelő úri társaságok számára, ekként az álarc a portréművészetbe idővel általánosan használt kellékként vonult be. A Pater-képek arra mindenképpen bizonyítéku­ l szolgálnak, hogy a táncosnői attitűdhöz választott roko­ kó közeg nemcsak az operaelőadások hangu­ latának közvetítésére volt alkalmas: ez a séma némi módosítással átültethetőnek bizonyult a „nem-táncos” darabokhoz is.

Ahogy a fentiekben láthattuk, Lancret és Pater, a mester és példakép Watteau stílusá­ ból kiindulva egy-egy kép esetében nemcsak a színházi hangulat közvetítésére törekedett. A táncosnőkről készült változatok nagy szá­ ma azt bizonyítja: a sztárkultusz jelenlétével már a 18. század elején számolnunk kell, amelyet – főként a festmények kompozícióira épülő metszetek sokszorosításával – a képző­ művészet nagy mértékben elősegített. Ha az eddigiekben elemzett kompozíciókat megfi­ gyeljük, szinte mindegyik festmény esetében a modellt a tánc gesztusában, felemelt ka­ rokkal, kecsesen kilépő vagy a földtől elemelt lábbal ábrázolta festőjük. A modell azon­ ban sohasem önmagában áll: a rokokó fête galante világának közegében, erdős liget közepén jelenik meg. A fák között, Watteau festményeihez hasonlóan, felbukkan egy-egy épület vagy szobor, a kiemelt szereplő köz­ vetlen környezetét pedig a színpadi előadás hatását felidéző táncosok, muzsikuskor figu­ rái népesítik be. Másutt a gáláns jelenetek szokásos szereplőit, elegáns urakat és pom­ pás ruhákba öltözött hölgyeket, egymással

évődő párokat, vagy a táncot figyelő, pihenő társaságot láthatjuk megjelenni.

A rokokó ízlés a francia területen kívül is nagy népszerűségnek örvendett, ennek egyik kiemelt helyszíne a 18. században – főként II. Nagy Fri­ gyes műgyűjtő- és műpártoló tevékenységének köszönhetően – a porosz udvar volt. Ehhez a művészeti reprezentációhoz hozzátartozott a színház, opera és tánc szeretete, amelyről az uralkodó a berlini opera társulatának folyama­ tos gyarapításával, külföldi művészek szerződ­ tetésével gondoskodott. A Watteau, Lancret és Pater képviselte stílusirányzat a szó szoros érte­ mében bevándorolt a porosz udvarba, hiszen Nagy Frigyes gyűjteményének tekintélyes részét francia rokokó festmények alkották.

Ehhez a stílushoz autentikus közvetítő tár­ sult egy jeles francia művész, ANTOINE PESNE (1683-1757) személyében. A művész 1683-an született Párizsban, festőcsaládba; első leckéit apjától kapta, majd az Akadémián nagybá­ tyja, Charles de la Fosse keze alatt tanult to­ vább. A porosz követről Velencében készített portréja keltette fel I. Frigyes király figyelmét, aki 1711-ben Berlinbe hívta a festőt. Pesne 46 éven keresztül, egészen haláláig a berlini udvar igen megbecsült és jól fizetett udvari művésze maradt. A művész portrékat, történeli és val­ lasos tárgyú műveket alkotott, különösen mo­ numentális dekoratív munkái ismertek. Ezek allegorikus-mitológiai fal- és táblaképek, ame­ lyeket Rheinsberg, Charlottenburg, Sanssouci és a potsdami városi palota díszítésére készített Watteau és Lancret fêtes galantes-jeleneteinek modorában készített el.

A rokokó hangulat megragadása Pesne egyik-másik festményén a nagy elődök kompozícióinak tudatos követésével társult. Táncosnőportréi közül a legszembetűnőbb hasonlóságot a francia megoldásokkal Marianne Cochois ábrázolása esetében figyelhetjük meg. A francia táncosnő Avignonban, Lyonban táncolt, 1739-ben lépett a párizsi Királyi Táncakadémia társulatába, majd 1742-től új státuszában, a berlini opera première danseuse-eként tündökölt.

Ha Marianne Cochois portróját Lancret Camargo-képével vetjük össze, a hasonló testtartást észlelhetjük, bár a karok tartása ellentétes, és a lábak póza sem egyezik, összehatásában mégis ugyanazt a könnyedséget közvetíti. Pesne tágasabb térbe, egy lejtős domboldalra helyezi balerináját, s az eddigiekkel ellentétben a kép előterét pihenő párok, azaz a jelenet mellékalakjai töltik be. A legfőbb összekötő kapcsot Lancret képével a kompozíció bal oldalán megjelenő furulyázó dobos jelzi, az inspiráció forrásául tehát kétségtelenül a táncoló Camargo portréja szolgált. Az 1730 körül keletkezett Lancret-festmény ekként mintaképpé, a táncosnői attitűd egyik legtalálhatóbb megjelenítőjévé vált, amely magába sűrítette a mozdulat kifejező erejét és a divatos rokokó könnyed hangulatát.

A kompozíció továbbélésére a 18. század második felében is találunk példát. Az 1760 körüli évekre datálható JAKOB SCHMUZER metszete, amely Madame Louise Geoffroy-Bodin táncoló figuráját, La Camargo pózát szinte teljes mértékben követő testtartásban, de szűkebb



*Antoine Pesne: Marianne Cochois
Olaj, vászon, 78.5x107 cm
Schloss Charlottenburg, Potsdam
1750 körül*

képkivágatban, s a háttérben csupán egy íját tartó, bekötött szemű Ámor-figurával mutatja meg. Mivel a pajkos Cupido az ábrázolási tradícióban többnyire Vénusz társaságában jelenik meg, feltételezhetjük, hogy a modell e képen a szerelem és szépség istennőjének szerepét alakítja egy korabeli előadásban. A balerina 1752-64 között a bécsi udvari színház primabalerinája volt, ebben a periódusban készült róla a metszet.¹¹

Ha ennél is szélsőségesebb, szinte rejtett továbbélését keressük a formulának, jó példának mutatkozik egy PIETRO LONGHI művének

tulajdonított, az 1770-80-as évekre datált mű. A képen szereplő modellt Antonio Morassi azonosította egy Binetti nevű ünnepezt itáliai táncosnővel: az identifikáció alapjául pedig az a metszet szolgált, amely a festményen ábrázolt szoba falán függött. A metszeten szereplő figura a már ismerős felemelt karokkal és lábbal megjelenő „táncosnő-pózban” látszik, a felirat pedig „la celebre Binetti”-ként határozza meg a modellt.¹² Ekként ennek a típusnak a vándorlását a francia szülőföldről a porosz udvaron és a bécsi királyi rezidencián át egészen a velencei enteriőrökig nyomon követhetjük.



Nicolas Lancret:
Mlle Camargo táncol
(részlet), olaj, vászon,
41,7x54,5 cm,
Wallace Collection, London



Jakob Schmuze:
Madame Louise Geoffroy-
Bodin, metszet, 1760 körül



Antoine Pesne:
Marianne Cochois (részlet)
olaj, vászon, 78,5x107 cm,
Schloss Charlottenburg,
Potsdam, 1750 k.



Antoine Pesne:
La Barberina, olaj, vászon,
221x140 cm,
Schloss Charlottenburg,
Potsdam, 1745 körül

A felsorolt példákkal még korántsem értünk végére annak a kompozíciós megoldásnak, amely a táncosnő-ábrázolásokat jellemzi. Ha visszatérünk a porosz udvarba, Antoine Pesne megbízatásai között más variációkkal, Marianne

Cochois portréján kívül számos színésznő, énekesnő és táncosnő képmásával találkozunk. Ezek közül némelyek csak jelzésszerűen utalnak a modell foglalkozására: Babette Cochois-t például ülő pózban örökítette meg a festő, s csupán a

háttérből előbukkanó *commedia dell'arte*-figura erősíti a modell színházi kötődését.

A színházi portrék köréből Pesne legkiemelkedőbb alkotásait Barbara Campaniniról (1721-1799) készített művei jelentik. A balerinát a 18. század egyik leghíresebb itáliai táncosnőjeként ismerték, akit közönsége, kollégái és kritikusai kedvesen csak La Barberinaként emlegettek, személyét körülrajongták a porosz fővárosban is, ahol legnagyobb sikereit aratta. Barbara Campanini kalandos életútja Pármában kezdődött, majd Camargo riválisaként a párizsi színpadon hódított. Itt látta meg 1743-ban Nagy Frigyes, aki a berlini társulatba szerződtette. A táncosnő azonban a skót követ iránt érzett szerelme miatt előbb Velencébe szökött, ahonnan Nagy Frigyes csak diplomáciai kapcsolatai mozgósításával, katonai felügyelet alatt tudta Berlinbe vitetni. 1748-ig ünnepelt dívája volt a berlini színpadnak, majd házassága révén végül grófnői rangra emelkedett.¹³

Pesne portréi közül a leghíresebb változat a Nagy Frigyes dolgozószobáját díszítő egészalakos táncoló Barberina portréja, melyen a balerina csörgődobbal és párducmintás ruhában építészeti háttér előtt jelenik meg. A táncosnő-póz némi módosítással az eddig elemzettekét követi: a legjelentősebb különbséget a karok tartásában, a kiegészítő kellék és a szűk képkivágat használatában, illetve a háttéralakok hiányában figyelhetjük meg. A környező elemek lecsökkentése révén Pesne a portréjellegét erősíti, de a csörgődob és a testtartás megörökítésével mégis érzéklete-

sen utal a modell foglalkozására, illetve az előadott bacchánsnő-szerepre. A 18. század során a kifejező kézmozdulat, a táncra utaló lábtartás, a maszk és a csörgődob használata mellett a festők szívesen bújtatták modelljeiket a tánc műzsája, Terpszikhoré jelmezébe, vagy egy adott darab meghatározott karakterében, annak kosztümében, kellékeivel, gesztusaival örökítették meg. A festői megoldások a fent elemzett sajátosságokon túl tehát szélesebb ikonográfiai örökségből merítenek – ennek tárgyalása azonban túlmutat jelen elemzésünk keretein.

Jegyzetek:

- ¹ Idézi Eva Campianu: *Terpsichore im Wien der Kaiserin* In: *Maria Theresia und ihre Zeit, Eine Darstellung der Epoche von 1740-1780 aus Anlass der 200. Wiederkehr des Todestages der Kaiserin*, herausg. Walter Koschatzky, Residenz Verlag, Salzburg und Wien, 1980. p. 407.
- ² *Les Arts du Théâtre de Watteau à Fragonard*, Exh.cat., Galerie des Beaux-Arts, Bordeaux, 1980. kat. 53. pp. 96-97.
- ³ Lásd kat. 57. Jean Raoux: *Portrait de Mlle Prévost en bacchante*, Musée des Beaux-Arts de Tours – Guide des Collections, Réunion des Musées Nationaux, 1998. p. 77.
- ⁴ Bordeaux, kat. 53. p. 97. A század második felében a táncosnők sorából Marie-Madeleine Guimard nevét emelhetjük ki, akiről többek között Jean-Honoré Fragonard készített portrét.
- ⁵ A táncoló Mlle Camargo kompozíciójának négy változata ismert különböző gyűjteményekből: Wallase Collection, London; Musée des Beaux-Arts, Nantes;

- Ermitázs, Szentpétervár; Andrew W. Mellon Collection, National Gallery of Art, Washington
- ⁶ Nemilova, Inna S.: *The Hermitage, French Painting – Eighteenth Century*, Giunti, Firenze, 1986. p. 163.
- ⁷ Leírás ad Marie Sallé-ről egy másik portréja alapján Boris Lossky: Tours, Musée des Beaux-Arts, *Peintures du XVIIIe siècle*, Éditions des Musées Nationaux, Palais du Louvre, Paris, 1962. kat. 72.
- ⁸ Reprodukciót közöl Ingersoll-Smouze, Florence: Pater, *Les Beaux-Arts – Éditions d'Études et de Documents*, Paris, 1928. fig. 201-204., kat. 549-550. p. 81.
- ⁹ Mlle d'Angeville (Marie-Anne Botot) a párizsi Comédie Française társulatának tagja volt, ld. A. M. Nagler: *A Source Book in Theatrical History*, Dover Publications Inc., New York, 1959. (első kiadása: 1952.) p. 339.
- ¹⁰ Maria Theresia und ihre Zeit, p. 505.
- ¹¹ Terisio Pignatti: *L'opera completa di Pietro Longhi*, Rizzoli Editore, Milano, 1974. kat. 216. p. 102.
- ¹² *Theatrum Mundi – Die Welt als Bühne*, herausg. Ulf Küster, Haus der Kunst München, Edition Minerva, 2003. kat. 169. p. 218.
- ¹³ A háromnegyed-alakos változat II. Frigyes Vilmos, Nagy Frigyes utóda birtokában volt.

Felhasznált irodalom:

Berlin und die Antike, Architektur, Kunstgewerbe, Malerei, Skulptur, Theater und Wissenschaft vom 16. Jahrhundert bis heute, Schloss Charlottenburg, Katalog, herausg. Willmuth Arenhövel, Deutsches Archäologisches Institut, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, Berlin, 1979.

Ekhart Berckenhagen, Margarethe Kühn, Pierre du Colombier, Georg Poensgen: *Antoine Pesne*, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin, 1958.

Friedrich II. und die Kunst I-II., Staatliche Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, Potsdam, 1986.

Ingersoll-Smouze, Florence: Pater, *Les Beaux-Arts – Éditions d'Études et de Documents*, Paris, 1928.

La peinture française du XVIIIe siècle à la cour de Frédéric, Exposition présentée par la ville de Berlin, Margarethe Kühn - Helmut Börsch-Supan, Paris, Louvre, 1963.

Les Arts du Théâtre de Watteau à Fragonard, Exh.cat., Galerie des Beaux-Arts, Bordeaux, 1980.

Lossky, Boris: Tours, Musée des Beaux-Arts, *Peintures du XVIIIe siècle*, Éditions des Musées Nationaux, Palais du Louvre, Paris, 1962.

Maria Theresia und ihre Zeit, Eine Darstellung der Epoche von 1740-1780 aus Anlass der 200. Wiederkehr des Todestages der Kaiserin, herausg. Walter Koschatzky, Residenz Verlag, Salzburg und Wien, 1980.

Musée des Beaux-Arts de Tours – Guide des Collections, Réunion des Musées Nationaux, 1998.

Nagler, A. M.: *A Source Book in Theatrical History*, Dover Publications Inc., New York, 1959. (első kiadása: 1952.)

Nemilova, Inna S.: *The Hermitage, French Painting – Eighteenth Century*, Giunti, Firenze, 1986.

Pignatti, Terisio: *L'opera completa di Pietro Longhi*, Rizzoli Editore, Milano, 1974.

Theatrum Mundi – Die Welt als Bühne, herausg. Ulf Küster, Haus der Kunst München, Edition Minerva, München, 2003.