



Teemu Ikonen

Diderot ja yleisön paradoksi

Denis Diderot'n (1713–1784) mukaan filosofia ja runous ovat representaation muotoja. Ne pyrkivät esittämään mallinsa, "luonnon", totuudenmukaisesti. Siinä missä filosofi kuvaa asioiden luontoa, runoilija keskittyy henkilöhahmojensa luonteisiin.

Ajatellessaan runoutta ja muita taiteenlajeja representaationa Diderot päätyy toistuvasti "yleisön paradoksiin". Kysymys yleisöstä vie huomion syrjään representaation aiheesta. Yleisön asema korostuu kuitenkin vain sen kieltämisen kautta.

Selvitän seuraavassa, mitä yleisön paradoksi tarkoittaa teatterin ja maalaustaiteen yhteydessä. Lopuksi pohdin, mitä merkitystä sillä on Diderot'n lukijalle.

Draamaa ei kenellekään

Diderot'n taideteorian lähtökohdat ovat tukevasti klassismissa. Klassismin ihanteiden ohjaamana hän pitää maneerisuutta ja teatraalisuutta kielteisinä ilmiöinä taiteessa.

Diderot käsittää kulttuurin syklisesti syntyvän, kehityksen ja rappion kiertokuluksi. Alun barbarian ja "suuren tyylin" (*grand goût*) kehitysvaiheen jälkeen taide

hienostuu liikaa. Vakiintuneita keinoja kierrätetään ja runousoppeja sovelletaan sen sijaan, että luontoa jäljiteltäisiin alku- tai omaperäisesti.¹

Diderot näki omassa ajassaan runsaasti rappion merkkejä. 1750-luvun jälkipuolen ranskalainen teatteri piti 1600-luvun konventioissa: vain sankarit ja ylimykset kelpasivat tragedian päähenkilöiksi, näyttelijät puhuivat pitkiä retorisia monologeja suoraan yleisölle, ja toiminnan äkkikäänteet (*coup de théâtre*) perusteltiin heikosti.

Maneerimainen teatteri on 1600-luvun esikuvien "orjallista" (*servile*) jäljittelyä. Sen tilalle Diderot suunnittelee uutta draamaa.

Uuden draaman pääosassa on ylimyksen sijaan kuka tahansa.

Kuka tahansa ei ole leimallisesti moderni keksintö. Diderot'n mukaan hänet voi nähdä esimerkiksi Racinen (1639–1699) *Ifigeneian V* näytöksen iv kohtauksessa, "kuvaelmassa [*tableau*] äidin rakkaudesta kaikessa totuudessaan". Siinä Klytamnestra unohtaa hetkeksi olevansa

Argoksen kuningatar ja Kreikan sotajoukkojen komentajan vaimo.

Draamakirjailijan on Diderot'n mukaan pyrittävä luomaan liikuttavia tilanteita, jotka valtaavat sielun säätyyn katsomatta. Tärkeää on tällöin "löytää ne sanat, jotka *kuka tahansa* sanoisi samanlaisessa tilanteessa; sanat, jotka kuullessaan tunnistaa välttämättä omikseen".² Perinteisen sääty- ja tyylijaon alta voidaan löytää hahmo, joka ilmaisee itseään liikuttavan inhimillisesti. Tämä hahmo, kuka tahansa, on toiselta nimeltään "ihminen".

Miten kenen tahansa ilmaisu sitten tavoitetaan? Diderot neuvoo näyttelijää kuvittelemaan lavan reunalle muurin, joka erottaa hänet yleisöstä.³ Ajatus voidaan laajentaa puheesta näyttelijäntyöhön yleensä, mutta myös draaman kirjoittamiseen:

"Esityksessä katsoja on otettava huomioon ikään kuin häntä ei lainkaan olisi. Jos katsojaa puhutellaan, tekijä poikkeaa aiheestaan ja näyttelijä osastaan. Molemmat astuvat näyttämöltä. Näen heidät orkesterimontussa, ja niin pitkään kuin sanoja tulvi, tapahtumat eivät etene ja näyttämö ammottaa tyhjyyttään".⁴

Diderot'n vertauksen mukaan huono kirjailija on härikkö, joka sen sijaan, että punnitsisi keinoja uhriensa vainoamiseksi, huolehtii siitä, mitä heidän naapurinsa ajattelevat asiasta.⁵

Vain olemalla ei kenellekään kenen tahansa draama on draamaa kenelle tahansa, "ihmiselle".

Mihin yleisön kieltämisellä sitten pyritään? Yhtäältä sitä voi ajatella keinoksi vaikuttaa tunteisiin ja "tunteen universaalikieltä" puolestaan välineeksi ihmisen moraalisisessa kasvattamisessa. Toisen tulkinnan mukaan vain olemalla kenelle tahansa taide voi lähestyä luontoa ja totuutta. Modernimmin tulkittuna taidetta ei voi palauttaa kumpaankaan näistä päämäärästä – se ei ole ketään eikä mitään vaan korkeintaan itseään varten. Nähdäkseni Diderot'ltä ei kuitenkaan löydy taideteoriaa, joka tyytyisi yhteen näistä tulkinnoista.

Tableau representaationa

Kuten Michael Fried on osoittanut, 1750-luvun ranskalainen keskustelu painotti maalauksen tuottamaa vaikutusta maalauksen aiheen sijaan. Samalla kysymys yleisön asemasta nousi keskeiseksi.

Vaikutuksen luomisessa oli ratkaisevaa, että maalaus muodosti yhtenäisen kokonaisuuden, jossa jokainen osa ja suhde on välttämätön, ja tämä välttämättömyys käy ilmi välittömästi ja iskevällä tavalla.

Shaftesburyn jaarli (Anthony Ashley Cooper, 1671–1713) oli muotoillut tämän opin Englannissa 1710-luvulla: hänen mukaansa *tablatore* – ihanteellinen maalaus – on "yksittäinen kappale, jonka voi käsittää yhdellä silmäyksellä; sen muoto noudattaa yhtä merkitystä tai suunnitelmaa; se muodostaa kokonaisuuden osiensa keskinäisten ja välttämättömien suhteiden ansiosta, aivan kuin luonnollinen vartalo ruumiinjäsenten ansiosta".⁶

Ranskassa vastaavan itseriittoisen kokonaisuuden nimeksi tuli *tableau*. Diderot oli *tableau*-ihanteen keskeinen muotoilija. Maalauksia käsittelevissä 1760-luvun kirjoituksissaan hän esittää Shaftesburya seuraten: "jos näkymä on yksi, selkeä, yksinkertainen ja sidoksinen [*liée*], käsittän sen kokonaisuuden yhdellä silmäyksellä".⁷ Taiteellinen kokonaisuus (*composition*) on Diderot'n mukaan onnistunut, jos se on heti ymmärrettävä täysjärkiselle ihmiselle⁸ eikä katseen tarvitse vaellella olennaista etsimässä. Toisin on yli kehystensä leviävässä barokkisessa taiteessa ja muissa "ympäristöllisissä", arkkitehtonisissa ja episodisissa projekteissa", Friedin sanoja käyttäkseni.⁹

Jean-Baptiste Greuzen (1725–1805) maalaus *Piété* (1763) on Diderot'n mukaan onnistunut kokonaisuus edellä kuvatussa mielessä. Hän näkee siinä tarinan huiennuksen: eräänä päivänä vävy oli tuonut halvaantuneelle apelleen ruokaa, ja vanhus kiitti niin vilpittömällä tavalla, että se kiinnitti koko perheen huomion. Poikkeuksellinen tapahtuma sai muut perheenjäsenet keskeyttämään arkiset toimensa. Greuzen *tableaussa* perheenjäsenten reaktiot sulautuvat yhdeksi tarkkaavaisuudeksi. Näkymä tähän ykseyteen avautuu vain taulun katsojalle.

Diderot käyttää *tableaun* käsitettä tunnetusti myös teoriassaan draamasta. *Tableau* viittaa hetkeen, jolloin tapahtumien eteneminen pysähtyy äänettömään kuvaelmaan. *Tableau* on liikkumattoman henkilöryhmän esittämä tilannekuva, johon kiteytyy jotain olennaista tapahtumasarjan merkityksestä.¹⁰ Diderot'n mukaan luonnollisena ja totena draamallinen kuvaelma miellyttäisi maalauksenakin.¹¹

Tableau dramatisoi maalauksen ja kiteyttää draaman maalaukseksi. Taiteenlajien yhteinen perusta on tiettyllä tavalla ymmärretyssä representaatiossa. Maalaus ja draama eivät ole representaation muotoja siksi, että ne esittävät asioita uudelleen, vaan siksi, että ne näyttävät asioita katsojalle. Roland Barthesin mukaan Diderot'n teoriassa *tableausta* representaatiolla on "geometrinen perusta" subjektin katseessa. Yleisön katse leikkaa *tableaun*, määrittää sen kokonaisuuden rajat näkökulman kärjestä lähtien.¹²

Michel Foucault'n analyysissä Velazquezin *Hovinai-sista* representaation keskus paikantuu taulun ulkopuolelle. Keskus on välttämättä näkymätön, sitä ei sellaisenaan voi tuoda kuvaan, sillä vasta siitä käsin kuvittaminen tulee mahdolliseksi. Foucault'n mukaan representaation keskuksessa kolme "katsomistoimintoa" lankeaa yhteen: "mallin katse hetkellä jolloin tätä maalataan, näkymää tutkiskelevan katsojan katse sekä maalarin katse hetkellä, jolloin tämä sommittelee maalastaan".¹³ Yhdistämällä taiteilijan, mallin – *Hovinaisten* tapauksessa hallitsijaparin – ja katsojan asemat maalaus houkuttelee kuvittelemaan näkymän kahteen suuntaan. Kuvassa näkyvät ihmiset katsovat kuvassa näkymätöntä paria; "koko maalaus katsoo näkymää, jolle se on vuorostaan näkymä".

Tableau eroaa *Hovinaisista* siinä, että siinä ihminen työntää hallitsijan pois representaation keskukselta. Maalaus ei enää näytä hakeutuvan(sa) kohti toista nä-



Jean-Baptiste Greuzen tableau-tyylinen häärmenoja kuvaava -maalaus vuodelta 1761.

kymää. Se ei näytä etsivän(sä) tunnustusta toisen katseesta. Kuka tahansa tarkkailee kaltaisiaan ikään kuin huomaamatta.¹⁴

Uppoutumisen kuvia

Tekstissä *Essais sur la peinture* (1766) Diderot kirjoittaa: ”jos et ymmärrä eroa seurassa esiintyvän ihmisen ja toimiinsa uppoutuneen ihmisen välillä, katseen kohteena olevan ja yksin olevan ihmisen välillä, voit heittää pensselisi tuleen. Hahmoistasi tulee akateemisia, jäykkiä ja luonnottomia”.¹⁵

Kuten Fried on esittänyt, taidekriitikissään Diderot asettaa etusijalle maalaukset, jotka esittävät ajatuksiinsa tai toimiinsa uppoutuneita ihmisiä. Uppoutunut näyttää unohtaneen itsensä ja ympäristönsä, kaiken muun paitsi huomion kohteensa. Hän ei esiinny kenellekään.

Uppoutuneena ihminen on naiivi. Naiivius on Diderot'n mukaan synnynnäistä ”suloa” (*grâce*), onnel-

lista lapsenomaisuutta, jossa ei ole mitään teennäistä. Vastaavasti uppoutuminen ei voi olla taidonnäyte. Tekstissä *Pensées détachées* (julk. 1798) naiiviuuden huippu on Diderot'lle ”asia, puhdas asia, mitään siitä muuttamatta. Taitoa [*art*] siinä ei vielä ole”.¹⁶

Uppoutuminen ei ole pelkkä maalauksen aihe muiden joukossa. Se kuvaa maalauksen ihanteellista suhdetta katsojaan ja – kääntäen – myös katsojan ihanteellista suhdetta maalaukseen. Hyvän näyttelijän tapaan hyvä maalaus näyttää kieltävän katsojan läsnäolon.

Tableau luo puitteet näille ihanteellisille suhteille tarjoamalla näkymän, jossa kaikki tapahtuu ikään kuin katsojaa ei olisikaan. *Tableaun* edessä katsojan ei pitäisi kokea olevansa havainnoimassa tai ainakaan tulevansa nähdyksi näkemässä. Kuitenkin näkymä on olemassa vain katsojalle; yksikään kuvattu toimija ei voi nähdä sitä.

Näin *ikään kuin* jättämällä katsojan huomiotta tekijä, toimija ja maalaus voivat kiinnittää katsojan huomion, vangita hänet kuvan eteen ja liikuttaa häntä. *Ikään kuin*

– kyse on illuusiosta. Vain jättämällä tämän illuusion illusorisuuden huomiotta, sulkemalla silmänsä siltä, *katsoja* voi uppoutua, unohtaa olevansa taulun edessä, kenties muiden katseiden kohteena.¹⁷

Paikka ihmiselle, ei kenellekään ja kenelle tahansa, on aina pedattu, mutta hänen on kuviteltava osuvansa siihen sattumalta.

Kaksi tulkintaa konventiosta

Teatteri ja maneerit ovat Diderot'ille uppoutumisen vastakuvia: ”joku maalauksessa sanoo: katso miten hyvin itken, miten suutun, miten rukoulen”.¹⁸ Teatraalinen hahmo ja maalaus korostavat tietävänsä, että niitä katsotaan.

Diderot'n mukaan rokokootaide iski jatkuvasti silmää katsojalle. Vastaavasti ”akateemiset” taiteilijat kalastelivat yleisön suosiota liian ilmeisillä tavoilla.

Vaikka klassismin ja rokokoon konventiot hylättäisiinkin, kaavamaistumisen ongelma ei tietenkään katoa mihinkään. Uppoutumisen esittäminen voi kaavamaistua niin kuin taiteen keinot yleensäkin. Vaikka yksikään hahmo ei katsoisi katsojaan päin tai poseeraisi, koko maalaus voi silti poseerata: *katso, kuinka taitavasti jätän sinut huomiotta...*

Diderot'n pyrkimyksenä ei ollut korvata klassismia ja rokokoota *tableaun* poetiikalla. Sen sijaan hän esitti taiteilijalle haasteen, jota voi luonnehtia moderniksi tai romanttiseksi. Taiteilijan tehtäväksi tuli seurata klassisia esikuvia taiteen alkulähteille asti. Klassikoita tutkimalla oli yhä uudestaan pyrittävä alkuperäiseen tilanteeseen, jossa luonnon voisi nähdä ikään kuin ensimmäistä kertaa, näivisti, ilman ennalta määrättyä tapoja asemoida yleisönsä tai hahmottaa asiansa.

Toisen tulkinnan mukaan kaavamaistuminen ei ole ongelma vaan mahdollisuus. Sen sijaan, että konventioista pyrittäisiin eroon, niitä käytetään yleisön viettelyyn. Tämä tie tulee esille Johann Wolfgang von Goethen *Vaalheimolaisten* (1809) kohtauksessa, jossa Lucianan seuraupiiri esittää tunnettuja maalauksia kuvaelmina. Yksi esitettävistä maalauksista on Gerard Terborchin ”Isällinen varoitus” (1654–1655).

”Siinä on istumassa jalo, ritarillinen isä, joka näyttää vakavasti vetoavan edessänsä seisovan tyttärensä omaantuntoon. Tytär, ihana olento, runsaslaskoksisen atlaspuvun verhoama, tosin nähdään vain takaapäin, mutta koko hänen olemuksensa tuntuu osoittavan, että hän maltaa mieltänsä. Isän ilmeestä ja eleestä voi kumminkin havaita, ettei nuhde ole ankara tai nöyryyttävä; äiti puolestaan näyttää salaavan pientä neuvottomuutta silmäilemällä viinilasiin, jota on parhaillaan tyhjentämässä”.¹⁹

Tableau uppouttaa nuhdeltavan tyttären niin onnistuneesti, että katsojien kärsivällisyys alkaa loppua: ”aivan luonnollinen halu saada nähdä myös kasvoista kasvoihin tuo olento, jota oli selkäpuolelta kyllikseen katseltu, kiihtyi siinä määrin, että eräs kärsimätön veitikka huusi

ääneen ja kaikkien mieliksi ne sanat, jotka toisinaan kirjoitetaan sivun alareunaan: *tournez, s'il vous plaît*. Esittäjät kuitenkin tiesivät niin hyvin, mikä oli heille edullista, ja olivat niin selvillä näiden taideteosten olemuksesta, etteivät noudattaneet yleistä kehotusta. Tytär, joka näytti olevan häpeissään, jäi rauhallisena seisomaan osoittamatta katsojille kasvojensa ilmettä, isä istui yhä varoittavassa asennossansa, ja äiti syventyi yhä nenin ja silmin läpikuultavaan lasiin, josta viini ei vähentynyt, vaikka hän näytti juovan”.²⁰

Pitäytymällä tutussa ratkaisussa näyttelijät saavat yleisön paljastamaan halunsa. Näin esittäjien ja yleisön suhde muuttuu peliksi, jossa yritetään aavistaa, mitä toinen odottaa. Kun odotukset tunnetaan, taiteen pelitila on vastauksen lykkäämisessä.

Kertomuksen yleisö

”Pohdin, luen, ajattelen, kirjoitan, kuuntelen, katselen, tunnen nimenomaan ystäviäni varten. Suhteutan kaiken heihin heidän poissa ollessaan.”

- Diderot

Olen edellä käsitellyt yleisön asemaa Diderot'n kirjoitusten aiheena, mutta huomiotta on jäänyt se, miten Diderot'n tekstit petaavat paikkaa omalle yleisölleen.

Tähän kysymykseen voi tuskin vastata yleispätevällä tavalla. Diderot'n tekstit rakentavat monenlaisia asemia erilaisille yleisöille tekstin eri tasoilla. Siksi ennen kuin pohditaan, mitä *Diderot* oikein sanoo *meille* (representaatiosta, yleisöstä jne.), on syytä lukea tarkemmin, kuka hänen teksteissään sanoo kenelle mitäkin ja missä yhteydessä.

Diderot'n keskenjääneellä romaanilla *La Religieuse* ("Nunna", kirj. 1760, julk. 1796) on selviä yhtymäkohtia *tableaun* ja uppoutumisen estetiikkaan. Siinä Suzanne Simonin kertoo kovista kokemuksistaan lehtolapsena, nunnana, orpona ja lainsuojattomana. Suzanne pysäyttää kerrontansa toistuvasti kielellisiksi kuvaelmiksi viattoman kärsimyksensä, siitä miten hän joutuu muiden häijyyden armoille hyvää hyvyttään ja tietämättömyyttään. Toisten manipuloinnin kohteena hän joutuu pois tolaltaan ja menettää tietoisuuden itsestään katseen kohteena.

Näin tapahtuu Longchampin luostarissa, kun Suzanne tulee syntipukki abbedissa Sainte-Christinelle ja tämän suosikeille. Suzanne nöyryytetään kerta toisensa jälkeen tajuttomaksi ja henkihieveriin. Arpajonin luostarissa Suzanne kertoo kärsimyshistoriansa tajuamatta, että abbedissa kiihottuu siitä. Abbedissa viettelee Suzannen, joka ei tunnu tietävän seksuaalisesta viehätysvoimastaan mitään. Jälkeenpäinkään Suzanne ei ymmärrä, mistä hänen (epä)kokemuksessaan oli kyse, ja tämä näky hänen kerronnassaan kömpelyytenä ja aukkoisuutena.

Suzannen esityksessä keskeinen figuuri on *hypotyposis*, elävä ja yksityiskohtainen kuvailu, joka syrjäyttää tapahtumien etenemistä kuvaavan kerronnan.²¹ Suzannen

kuvaelmien yleisö ei kuitenkaan ole kuka tahansa vaan muuan markiisi de Croismare, todellisessa maailmassa Diderot'n ystävä, joka oli tunnettu korkeasta moraalistaan. Näin Suzannen esityksessä viaton, kaltoin kohdeltu ja turvaton nuori nainen vetoaa hyvämaineisen miehen isällisiin tunteisiin.

Nyt voisi ajatella, että Diderot pyrkii liikuttamaan meitä näyttämällä, miten luostarilaitos kohtelee orpoa ja miten liikuttavasti Suzanne vetoaa markiisiin niin kuin ihminen kaltaiseensa. Asetelma on kuitenkin mutkikkaampi, minkä vuoksi "Nunna" on jotain muutakin kuin sentimentaalinen romaani. Esityksensä päätteeksi Suzanne nimittäin pohtii, onko hänen kertomuksensa sittenkin vedonnut lukijan himoon hyveen sijasta. Hän toisin sanoen ilmaisee ymmärtävänsä, että sama kertomus voidaan lukea sydäntäsärkevänä kärsimyshistoriana ja yrityksenä kiihottaa seksuaalisesti. On epäselvää, kuinka naiivi Suzanne loppujen lopuksi on, ja tämä luo kaksoisvalotuksen koko hänen esitykseensä.

"Nunnan" liitteenä julkaistu kirjeenvaihto valottaa romaanin syntyä. Kirjeenvaihto koostuu kirjeistä, jotka Diderot ja hänen ystävänsä olivat sepittäneet Suzannen ja tämän holhoojan nimissä markiisi de Croismarelle, ja tämän ilmeisen vilpittömistä vastauksista niihin. Käy ilmi, että Suzannen tarinalla yritettiin houkuttaa maalle muuttanut markiisi takaisin Pariisiin.

Kirjeet onnistuivat herättämään markiisin halun tietää lisää Suzannen tapauksesta, ja tämä (toki monella tavalla kyseenalainen²²) menestys sai Diderot'n laajentamaan Suzannen tarinaa romaaniksi. Taustan tuntien Suzannen kuvaelmia voi lukea Diderot'n kokeiluina kielen viettelevillä keinoilla, syöteillä joihin hän kuvitteli lukijansa mielikuvituksen tarttuvan. Ensimmäisellä kerralla viaton lukija voi nähdä "Nunnan" *tableauna*, mutta toisella lukemalla kuva alkaa katsoa takaisin.²³

Diderot liitti taidekriittikkoihinsa usein todellisten tai kuviteltujen keskustelukumppaniensa reaktioita, kysymyksiä ja kommentteja. Diderot'n kertomuksissa luvulta tarinalta vie huomiota kertojan kamppailu yleisönsä, kertomuksen sisään kirjoitetun kuulija-lukija-hahmon kanssa.²⁴ Esimerkiksi antiromaanissa *Jaakko Fatalisti ja hänen isäntänsä* (kirj. 1770-luvulla) Tekijäksi itseään nimittävä kertoja on saanut riesakseen Lukijan, joka haluaa saada romaanin luettavakseen. Kamppailu Tekijän ja Lukijan välillä koskee siis kertomuksen konventioita eli lähtökohtana on Goethen romaanissa kuvattu asetelma. *Jaakko Fatalistissa* peliä käydään kuitenkin kahdella tasolla yhtäaikaan, mikäli me alamme ennakoita Tekijän vastauksia Lukijan odotuksiin.

Viitteet

1. Diderot, *Oeuvres complètes* (tästä lähtien OC) XVI, 530.
2. *Ibid.* Kursivointi T. I. Diderot-suomennotokset T. I., ellei toisin mainita.
3. OC X, 373.
4. OC X, 103. Tekstissä *Lettre sur les sourds et muets* (1751) Diderot esittää, että "subliimit" eleet ja tilanteet puhuttelevat katsojaa pateettisia puheita tehokkaammin.
5. *De la poésie dramatique*. OC X, 372.

6. Shaftesbury [2001], 214.
7. *Essais sur la peinture*. OC XIV, 387.
8. OC XIV, 385–386.
9. Fried 1980, 89.
10. Mt. 70–71; 73.
11. *Entretiens sur le Fils naturel*, OCX, 92.
12. Barthes 1977, 69.
13. Foucault 1999, 48.
14. Diderot'n monimutkaisesta suhteesta Foucault'n "klassiseen aikaan" ks. Creech 1986.
15. OC XIV, 358.
16. OC A XII, 121. Samassa *Pensées détachées* -tekstin jaksossa Diderot kirjoittaa: "La naïveté est une grand ressemblance de l'imitation avec la chose, accompagnée d'une grand facilité de faire". Naivius on taitoa joka ei kiinnitä itseensä huomiota. Klassisin termien naivius on taitteen raja, jolla imitaation ja luonnon ero pyyhkiytyy pois tai jolla taide muuttuu luonnon luovan kyvyn jäljittelyksi.
17. Diderot (OC XVI 364) kertoo kokeneensa "taiteen voimakkainta taikaa" unohtaessaan itsensä Hubert Robertin (1733–1808) teoksen *Partie d'un temple* edessä.
18. *De la manière*, OC XVI, 533.
19. Goethe [1923], 186.
20. Mt. 186–187.
21. Caplan 1985, 49.
22. Kirjeissä käytettiin kahden todellisen henkilön eli Suzannen ja mme de Madinin nimiä heidän tietämättään. Markiisi alkoi järjestellä perheensä raha-asioita uudelleen, jotta olisi voinut palkata Suzannen tyttärensä kotiopettajattareksi. Kun Diderot kuuli tästä, hän kirjoitti mme de Madinin nimellä ensin Suzannen sairaudesta ja sitten kertoi tämän kuolleen.
23. Vrt. Barthes (70–71), jonka mukaan Diderot'n *tableaut* yhtäaikaan liikuttavat tunteita ja refleктоivat niitä, ovat naiiveja ja tietoisia taidostaan, luovat merkitystä ja pohtivat merkityksen tuottamista.
24. Ks. esim. *Tämä ei ole kertomus*, joka alkaa: "Kertojalla on aina kuulija, ja olipa kertomus miten lyhyt hyvänsä, harvemmin sen saa kertoa loppuun ilman että kuulija kertaakaan keskeyttää. Siltä varalta, että sallisitte epäillä asiaa, olen luonut kohta luettavaan tarinaan (...) henkilöahmon, joka kutakuinkin toimittaa lukijan virkaa." (suom. Mirja Halonen).

Kirjallisuus

- Barthes, Roland, Diderot Brecht Eisenstein. Teoksessa *Image Music Text*. Translated by Stephen Heath. Hill and Wang, New York 1977.
- Caplan, Jay. *Framed Narratives. Diderot's Genealogy of the Beholder*. Theory and History of Literature, Vol. 19. Manchester University Press, Manchester 1985.
- Creech, James. *Diderot. Thresholds of Representation*. Ohio State University Press, Columbus 1986.
- Diderot, Denis. *Oeuvres complètes*. Édition critique et annotée présentée par Robert Niklaus et al. avec les soins de Jean Varloot. Herman, Paris 1975-. (OC)
- *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie pour servir de suite aux Salons (1798)*. *Oeuvres complètes Assézat XII*. (OC A)
- *Tämä ei ole kertomus*. Suom. Mirja Halonen. *Nuori Voima* 4/03.
- Foucault, Michel, Hovinaiset. Suom. Mika Määttänen. *Kuva* 1/99, 41–48.
- Fried, Michael. *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. The University of Chicago Press, Chicago 1980.
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Vaalibeimolaiset*. Suom. J. Hollo. Otava 1923.
- Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, Earl of. *The Judgment of Hercules*. Teoksessa *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times, In Three Volumes, With Illustrations*. Edited by Douglas Den Uyl. Liberty Fund, Indianapolis 2001.