

A majom szerepe Watteau arabeszkjein: díszítőelem vagy társadalomkritika?

Rausch-Molnár Luca

Szegedi Tudományegyetem

ORCID azonosító: 0000-0002-2190-4397

Tanulmányunkban a 18. század első évtizedeiben díszített párizsi plafonok arabeszkjein megjelenő, részben a francia rokokó festőnek, Jean-Antoine Watteau-nak tulajdonított majomábrázolásokat elemzünk. Művészettörténeti szemszögből vizsgáljuk az arabeszk kialakulását és jelentőségét, azonban elsősorban a művészetelmélet felől közelítjük meg azt a kérdést, hogy pusztán egzotikus díszítőelemmel, avagy a társadalom moralizáló tükrével állunk-e szemben Watteau „majmai” esetében. A 17. és 18. századi művészetelméleti gondolkodók által kidolgozott műfaji hierarchiák szemszögből vizsgáljuk az elsősorban a néző érzékeire ható arabeszket, és arra a következtetésre jutunk, hogy a hierarchiák kontextusában a majmot ábrázoló arabeszk játékos világa nem más, mint díszítő motívum.

Kulcsszavak: Jean-Antoine Watteau, arabeszk, majom, társadalomkritika

Bevezetés

Jean-Antoine Watteau (1684–1721) francia rokokó festőt elsősorban a gáláns ünnepségek műfajában alkotott képei miatt ismerjük, amelyek közül talán legismertebb a *Hajóraszállás Cytheré szigetére* című.¹ Tanulmányunkban azonban Watteau művészetében jelen lévő, mindazonáltal kevésbé kutatott motívummal, a majommal foglalkozunk. Irodalmi utalások alapján feltételezzük, hogy Watteau több táblaképen is ábrázolt majmokat, ezek közül viszont csupán egy, *A szobrász majom* (*Le singe sculpteur*) című maradt fenn. Watteau-ról szóló rövid ismertetőjét követően Dubois de Saint-Gelais

¹ A műnek azt a címváltozatát használjuk, amelyet Farkas Zoltán művészettörténész *Watteau* című művében említ. A cím először a 11. oldalon szerepel (FARKAS 1963).

részletes leírást nyújt a művész *Festő majmok* (*Les singes peintres*) című festményéről (SAINT-GELAIS [1727] 1984: 22), ám érdekes módon semmilyen további értelmezést nem ad a képről, nem fogalmaz meg sem véleményt, sem ítéletet a műről vagy a majom-motívumról. Figyelmünket azonban nem a táblaképeken szereplő majmok, hanem egy 2009-ben felfedezett – a párizsi Condé utca 26. szám alatti – épület mennyezete keltette fel, amelyen nem mint önálló festmény, hanem mint a plafont díszítő arabeszk eleme jelenik meg a majom. A jelenleg rendelkezésünkre álló adatok alapján a művészettörténeti kutatások azt állapították meg, hogy Watteau Claude III Audran-nal és Nicolas Lancret-val együtt dolgozott ezen a mennyezetfreskón (INIZAN 2011).²

Az arabeszkben jelen lévő majmok kapcsán felmerül a kérdés, hogy a majom antropomorfizmusa és az európai művelődés- és művészettörténetben jelentős moralizáló szerepe az állat díszítőművészetben betöltött helyét is meghatározza-e. Elemzésünk művészettörténeti szempontból közelíti meg az erkölcsi üzenettel bíró majomábrázolás európai előzményeit, valamint az arabeszk fejlődéstörténetét. A kettő találkozását azonban művészetelméleti szempontból elemezzük, amelyhez Watteau-korabeli elméleti szövegeket, művészeletrajzokat hívunk segítségül. Kutatásunk célja az arabeszk majomábrázolásának művészettörténeti és elméleti kontextusainak feltérképezése. Ez alapján szeretnénk választ találni arra a kérdésre, hogyan tekintsünk a Watteau arabeszkjein megjelenő majmokra: pusztán egzotikus díszítőelemként, vagy a társadalomkritika eszközeként.

Majomábrázolás a művészetekben

Az európai művészet történetét áttekintve azt láthatjuk, hogy már az ókori görögök is nagy jelentőséget tulajdonítottak a majmoknak, és azok moralizáló jellegének mind a képi ábrázolásban (amelyről fennmaradt vázák tanúskodnak), mind az irodalomban:

² A mennyezetfreskó arabeszkjeinek majmairól francia nyelven lásd: MOLNÁR 2019.

már Ezópusz meséiben is szerepel az embernek görbe tükröt tartó majom.³ Feltételezhetjük, hogy az ókori ember a majom által, a majomhoz viszonyítva is saját helyét kereste a világban (MACZKOWIAK 2013: 11). A középkori vallásos témájú művekben ugyancsak morális jelentéstartalommal bír a majom. Szinte minden esetben Isten utánzója vagy „majmolója”, ám az isteni rendet megszegő, sőt azzal ellentétes dolgokat művelő Sátánra utal.⁴ A reneszánsz idején az állatábrázolások különösen jelentőssé válnak a világi művészetben, az ábrázolt majmok pedig gyakran mögöttes, társadalomkritikai célzatú jelentéstartalomra utalnak. Ennek egyik példaként említhetjük a Laokoón-szoborcsoport 1506-ban történő felfedezését követően Tiziano Vecellio egyik karikatúráját, amelyen a csoport ábrázolásakor majmokkal helyettesíti az emberi alakokat. A szoborcsoport önmagában is számtalan elemzést és elméletet ihletett, a Tiziano által ábrázolt változat pedig további morális kérdéseket vet fel. Ugyancsak az ember torz tükrének, társadalomkritikának fogható fel a németalföldi festők körében már a 17. századtól népszerű, előkelő ruhákba öltöztetett és emberi tevékenységeket végző majmok ábrázolása.

Ezzel egyidőben, a 17. századi francia arisztokráciák körében elterjedt az a szokás, hogy egzotikus állatokat, elsősorban majmokat importáltak Keletről. Őket emberi ruhába öltöztetve úgynevezett *majmoskodások* (*singeries*)⁵ bemutatására ösztönözték, és mulatságokon, illetve a hétköznapiakon szórakozásra, szórakoztatásra használták. XIV. Lajos uralkodásának idejére az állatok elengedhetetlen részeivé váltak az udvari életnek (GAILLARD 2003: 186). Pieter Boel, aki akkoriban udvari festőként dolgozott Versailles-ban, például *Kettős majomtanulmányán* megörökítette az ott élő, mulattatás céljából tartott állatokat. Az arisztokráciák és a festők mellett azonban írók is érdeklődtek a majmok iránt, ami tetten érhető egyebek között Jean de La Fontaine meséiben⁶ –

³ Egyebek között Ezópusz *A róka és a majom*, *A majom és a teve* és *A delfin és a majom* című meséinek szereplőiként jelennek meg majmok.

⁴ Francia vonatkozásban az Étienne Chevalier megrendelésére készült, Jean Fouquet által illusztrált *Livre d'heures* című művet kell megemlítenünk, amely 1452 és 1460 között született, és majomábrázolásai Sátánra utalnak.

⁵ A fogalom saját fordításunk, így próbáljuk visszaadni a francia *singeries* jelentését.

⁶ Jean de La Fontaine meséi közül – melyek ezópuszi történetek átíratái – *A majom és a macska*, *A majom és a delfin*, és *Farkas és róka a majom törvényszéke előtt* című mesék főszereplői a majmok.

így a 17. században a játékosság mellett a majom társadalomkritikai jellege továbbra is megmaradt.

Egy lehetséges magyarázat arra, hogy miért volt ilyen népszerű a majom az antik művészettől kezdve Watteau koráig, hogy az ember magára ismert ebben az állatban, amely torz tükröt tartott neki. Antropomorfizmusa, mulatságos mivolta, *majmoskodásai* ösztönösen nevetésre sarkallják a nézőt, még akkor is, ha ez gyakorta az igazság felismerésének keserűségével jár együtt. Ezek a mulatságos pillanatok ihlették a 17. és 18 századi művészeket is, akik festményeik, illusztrációik, szötteiseik, bútorok és épületeket díszítő motívumaik közé emelték be mindazt, amit ma – képzőművészeti fogalomként alkalmazva – *majmoskodásnak* nevezünk.

Felmerül azonban a kérdés, hogy Watteau arabeszkjei esetében a *majmoskodás* kifejezés mit is takar valójában? Az állat viselkedésére utal, ami morális problémafelvetésként értelmezhető, vagy magára a majomra mint egzotikus képzőművészeti motívumra? Vajon a XIV. Lajos uralkodásának utolsó éveit és az azt követő Régensség művészetét uraló stílus – ez az időszak egybeesik Watteau munkásságának aktív éveivel –, a rokokó jegyében született arabeszkeken megjelenő majmok szintén társadalomkritika eszközei-e? Mielőtt azonban erre válaszolnánk, az arabeszkek előzményeit is át kell tekintenünk.

A francia arabeszk születése

Elsőként az arabeszk műfajának történetét kell megvizsgálnunk. Az 1500-as évek elején egy véletlen következtében fedezték fel Nero palotájának, a Domus Aurea-nak romjait (ezek között bukkant fel például a már említett Laokoón-szoborcsoport is). Mivel eredetileg azt hitték, hogy barlangokat, azaz *grotto*-kat találtak, az ottani falakon látható díszítést *groteszkeknek* nevezték el (KIMBALL 1941; FUMAROLI 2012; TILLEROT 2018). A groteszk kifejezést munkánkban ebben az értelemben használjuk. Ezek a mo-

tívumok inspirálhatták a reneszánsz díszítőművészetet, amelyet egyebek között Raffaello művein is láthatunk a vatikáni loggiák mennyezetein (LAJKA 1973: 224).⁷ A római Santa Francesca Romana templom Gian Lorenzo Bernini által tervezett díszítőelemein ugyancsak azt figyelhetjük meg, hogy nemcsak levelek és hibrid állatok, hanem iszlám eredetű nonfiguratív motívumok is keverednek az ókori római örökséggel (KIMBALL 1941: 309).⁸ Ugyanez jellemző a IV. Henrik és XIII. Lajos uralkodása alatt kivitelezett francia kertekre (KIMBALL 1941: 309), és a festő Simon Vouet is ezt a hagyományt követte az épületek díszítésekor a 17. század első felében (KIMBALL 1941: 310).

A 17. század második felében Franciaországban azonban lényeges változás következett be az arabeszkek jellegében, amely elsősorban Charles Le Brunnek, XIV. Lajos első festőjének köszönhető. A fent már röviden ismertetett ókori és reneszánsz motívumok lágy fúzióját ő egyenes vonalakkal egészítette ki (KIMBALL 1941: 311). Tanítványa, idősebb Jean Berain korának szóttesei által inspirálva tovább tökéletesítette a francia arabeszket, amelyet kínai motívumokkal, ékszerekkel, sőt majmokkal gazdagított. Fiske Kimball hívta fel a figyelmet arra, hogy Jean Berain díszített először az arabeszkek terén egy mindaddig elhanyagolt párizsi felületet: a mennyezetet (KIMBALL 1941: 314). Az általa teremtetett hagyományt követte Claude III Audran, a 18. század elején népszerű díszítőművész: neki tulajdoníthatók – Christian Michel szerint – az első olyan arabeszkok, amelyek motívumai között színészek is szerepelnek (MICHEL 2008: 184). Audran a francia mesterek által megújított és gazdagított arabeszk formanyelvét adta át tanítványának, Jean-Antoine Watteau-nak, akinek nemcsak egyedi díszítőművészetét, hanem „könnyed ecsetkezelését” (CAYLUS [1742] 1984: 61)⁹ is Audran műhelye formálta.

⁷ Raffaello művészetére általánosan jellemző más művészeti alkotások motívumainak felhasználása, ahogy azt Végvári is hangsúlyozza: „Raffaello nem az analízis, hanem a szintézis művésze. Tanulékony, érdeklődéssel tanulmányozta elődei és kortársai képeit, s gyorsan formálódó művészetébe beleépítette a számára alkalmas megoldásokat” (VÉGVÁRI 1989: 79).

⁸ Az iszlám díszítőművészet ihlette az *arabeszk* kifejezést is.

⁹ „sa touche légère.”

A tanulmányban idézett valamennyi idegen nyelvű szöveg saját fordítás.

A francia arabeszk Watteau-nak köszönhetően éri el tetőpontját („French Decorative Art...” 1914: 361; FUMAROLI 2012: 443). Marianne Roland Michel úgy fogalmaz, hogy Watteau „az arabeszk ideáját módosította azzal, hogy az elvet megtartva a díszítőművészettől a naturalizmus felé mozdította el azt” (ROLAND MICHEL 1968: iv).¹⁰ A Watteau-ról szóló, kiterjedt és több műfajhoz tartozó diskurzus szövegeinek írói – a festő kortársaitól egészen napjaink kutatóiig – utalnak arra, hogy a művész tökéletesítette az arabeszk műfaját. Ennek oka feltehetően az, hogy az elvarázsolt – és a festő képzelete által gazdagított – világ Watteau arabeszkjein éppúgy jelen van, mint táblaképein. Ugyan festői modora lenyomatait tetten érhetjük a késői rokokó festők munkáin felbukkanó arabeszkeken, különösen Nicolas Lancret, François Boucher és Jean-Honoré Fragonard képein, Watteau képi világának mélysége – rejtélyes és utánozhatatlan mivoltánál fogva – mégis megismételhetetlen maradt.¹¹

Az európai majomábrázolás és a francia arabeszk fejlődéstörténetének rövid áttekintését követően munkánk további részében a kettő találkozásának pillanatát vizsgáljuk meg. Ha a majomábrázolás célja a festészetben hagyományosan elsősorban társadalomkritika, az arabeszk pedig a kezdetektől fogva díszítőművészet, akkor hogyan kell ezek keveredésekor értelmeznünk a majom jelenlétét?

Majmok Watteau arabeszkjein

Watteau arabeszkjei közül csak kevés maradt fenn. Legtöbbjüket az eredeti alkotásokról készült metszetekről, például a már említett Boucher, Gabriel Huquier, Jean de Jullienne vagy Jean Moyreau metszetei alapján ismerjük (EIDELBERG 2003: 68), a falfestmények és egyéb felületek azonosítása pedig – aláírások híján – nem egyszerű. Watteau esetében azonban két tényező volt a művészettörténészek segítségére. Az egyik, ahogy azt korábban már említettük, Watteau utánozhatatlan festői modora és ecsetkezelésének könnyedsége – amelyről kortársai, például a már idézett Caylus gróf

¹⁰ „Watteau, who modified the idea of arabesque while preserving the principle, passing from ornamentalism to naturalism.”

¹¹ Watteau utánozhatatlan festői modoráról lásd egyebek között: DESSONS 2004; BARTHA-KOVÁCS 2013.

is beszámoltak. A másik pedig a konvencióknak való hátat fordítás – ami elsősorban különböző világok keveredésében nyilvánult meg. Watteau művein egyszerre szerepelnek itáliai, francia és kínai motívumok, a színház világa, polgárok, arisztokraták és pásztorok, élő alakok (állatok és emberek) és szobrok. Ezáltal a valóság különös illúzióját teremti meg: a képzeletbeli és a valós világ együttes jelenléte jellemző rá. Ez arabeszkjeire is igaz.

Bár a művészetről szóló szövegek egybehangzóan azt állítják, hogy Watteau-nak köszönhetően éri el virágkorát a francia arabeszk, a festő díszítőművészete még napjaink művészettörténeti kutatásaiban is viszonylag kevés figyelmet kap (EIDELBERG 2003: 68). Ennek oka az arabeszk alapvető céljában keresendő. Az arabeszk elsősorban díszítőművészet, amely hétköznapi használatra készült tárgyakat és felületeket (például falakat vagy ajtókat) borít, ezáltal egy adott korszak ízléséről tesz tanúbizonyságot. Ám épp ezért a különböző korszakok arabeszkjeit tűnékenység is jellemzi, hiszen az a sorsuk, hogy az ízlés változásával eltűnnek: a későbbi korok emberei a falakat átfestik, a bútorokat és az ajtópaneleket kicserélik, hogy újabb motívumok léphessenek a korábbiak helyébe, és ezek az újabb kor ízlését tükrözzék. Ezt bizonyítja az európai művészetben az egyes korokból fennmaradó arabeszkek viszonylag alacsony száma (EIDELBERG 2003: 68).

Ez az átmenetiség különösen érvényes a rokokó stílusra, amelynek virágzása egy olyan átmeneti időszakra tehető, mikor Versailles-ból Párizsba kerül át az udvari élet központja, és az arisztokraták új, párizsi otthonaik díszítésére neves festőket kérnek fel. Ezzel egyidőben erősödik meg a polgári réteg is, amely hasonló igényekkel jelentkezik.¹²

Ekkor születnek Watteau arabeszkjei is: a Condé utca 26, vagy az Hôtel de No-intel plafonfreskóinak majmai. Ezek legszembetűnőbb sajátossága, hogy az állatok emberi öltözetet viselnek, így a majmok azt az illúziót kelthetik a nézőben, hogy va-

¹² A Régensség időszakára jellemző társadalmi és művészeti változásokról lásd bővebben: KIMBALL 1964; MINGUET 1979; MOLNÁR 2017.

lódí emberek, vagy hogy valódi emberekre kívánnak hasonlítani. Christelle Inizan kutatásai azt bizonyítják, hogy Watteau nem egyszerű ruhákban, hanem *commedia dell'arte* jelmezekben ábrázolja majmait (INIZAN 2011). Hasonló kosztümöket jelenít meg számos egyéb festményén is, egyebek közt a Louvre-ban őrzött *Pierrot*-n, vagy a *Szerelem az itáliai színházban* (*Amour au théâtre italien*) címűn is – egyebek között ezek a jelmezek szolgáltak a freskókon ábrázolt majmok festőjének beazonosítására. A *commedia dell'arte*val – és alapvetően a színház világával – Watteau első mestere, Claude Gillot révén találkozott, majd Claude III Audran műhelyében tanulta meg a párizsi vásárokon látott előadások elemeit beépíteni művészetébe. Ezen elemek egyike volt a tudós majom, amely az egyik legnépszerűbb látványosságnak számított Watteau korában (CROW 2000: 73). A ruhák és a Watteau festményein ábrázolt korabeli divat kapcsán Amy Wyngaard a festő munkásságát Marivaux színdarabjaival hasonlítja össze, és arra a következtetésre jut, hogy a ruha egyfajta társadalomkritikaként szolgál. Wyngaard úgy véli, a különböző jelmezek egyidejű ábrázolása különböző társadalmi rétegeket jelenít meg, így céljuk a társadalmi egyenlőtlenségek feloldása (WYNGAARD 2000: 533). Jean Weisgerber is az öltözékek jelentőségét hangsúlyozza a 18. századi francia képi ábrázolásban és irodalomban Watteau és Marivaux kapcsán, kiemelve a festő arabeszkjeit: „Watteau az aktualitást mutatja meg [...]. Arabeszkjei, éppúgy, mint gáláns ünnepségei modernek, a történelem és a nagy mítoszok súlyától felszabadultak; ahogy az angol *társasági jelenetek* és Marivaux nagy regényei” (WEISGERBER 1991: 16).¹³

Hogy megvizsgáljuk, Watteau arabeszkjei esetében valóban alátámasztható-e a fent idézett kutatók véleménye, miszerint a festő műveinek moralizáló jellege a kosztümökben rejlik, különösen egy majomra szeretnénk felhívni a figyelmet: a *commedia dell'arte* jelmezben díszelgő állat egy tükröt tart a kezében, a tükörből pedig egy vörös kendővel (és feltehetően álarccal is) díszített női mellszobor tekint vissza rá (INIZAN

¹³ „[c]’est l’actualité que montre Watteau [...]. Modernes, libérées du poids de l’histoire et des grands mythes, ses arabesques le sont tout autant que ses fêtes galantes ; comme le seront plus encore les *conversations* pièces anglaises et les grands romans de Marivaux.”

2011). Ez elvezeti a nézőt a tükör alapvető problematikájához és a megkettőződés kérdéséhez: ugyan a tükör a valóság fordított képét mutatja, de maga a valóság is fordított. Az illúziókeltés révén és ábrázolásmódjának iróniájánál fogva ez az apró részlet is számtalan kérdést vethet fel. Vajon a tükörben látható kép a majom karikatúrája, aki embernek (nőnek) látja magát, avagy az ember karikatúrájának vagyunk szemtanúi, aki ugyan nőnek látja magát, de valójában majom? Van-e jelentősége annak, hogy a majom kosztümje férfijelmez, a tükörből pedig egy nő tekint vissza rá? Vajon álarcot visel-e minden ember? A valóság megismerésére szolgál-e a tükör, vagy inkább azt mutatja, amit látni akarunk? Miért épp egy szobor tűnik fel a tükörben? A maszkkal ábrázolt szobor vajon azt mutatja, hogy álarc nélkül nem létezhet az ember?

Elsőként az irónia fogalmának 17. és 18. századi értelmezését hívjuk segítségül a fenti kérdések megválaszolásához. Az *Enciklopédia, vagy a tudományok, művészetek és mesterségek rendszeres szótára* (*Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*) „Irónia” („Ironie”) szócikke, amelynek Nicolas Beauzée a szerzője, a következőképpen definiálja a fogalmat: „egy alakzat, amely által az ellenkezőjét értjük annak, amit kimondunk” (BEAUZÉE 1751–1780, t. XVIII: 905).¹⁴ Ennek azonban az a feltétele, amit már Pierre Richelet először 1680-ban kiadott szótára is megemlít: a „szellemes gúny” (RICHELET 1680: 442).¹⁵ Vajon valóban az embert gúnyolja-e ki az arabeszekken ábrázolt majom, vagy – szintén Pierre Richelet szótárának „Ironikus” szócikkét idézve (amely nem szerepel az 1680-as kiadásban) – morális tartalom nélkül, „komolytalanul” (RICHELET 1706: 451)¹⁶ gúnyolódik?

Ahhoz azonban, hogy eldöntsük, fel kell-e tennünk *egyáltalán* a fenti kérdéseket, a műfajok hierarchiájának kontextusában kell mind a majomábrázolás, mind az arabeszk problémáját megvizsgálnunk.

¹⁴ „une figure par laquelle on veut faire entendre le contraire de ce qu’on dit.”

¹⁵ „se moquer avec esprit.”

¹⁶ „non sérieusement.”

A műfajok hierarchiája

A 17. és 18. században André Félibien, Roger de Piles, vagy Du Bos abbé írásaiban és a Királyi Festészeti és Szobrászati Akadémián elhangzó előadásokban¹⁷ egyfajta hierarchiát állapít meg a különböző festészeti műfajok között. Természetesen vannak eltérések a felsorolt szerzők meglátásai és az általuk megállapított kategóriák között, közös pontjuk viszont az, hogy elválasztják egymástól az úgynevezett *emelkedett* és *kisebb* műfajokat.¹⁸ Fontos kiemelnünk, hogy Félibien, de Piles és Du Bos csak témákról ír; a „műfaj” elnevezést az utókor társította elméleteikhez, mi azonban tanulmányunkban már műfajként utalunk a különböző témák köré csoportosuló műalkotások egységére. Az említett szerzők művei alapján az emelkedett műfajokra az jellemző, hogy a néző lelkét érintik meg, és erre elsősorban a *noble* (nemes) témákat ábrázoló történelmi, vallási és mitológiai festmények képesek – ezek szerepelnek tehát a hierarchia csúcsán. Minden egyéb téma (és műfaj), amelynek célja csupán a szem gyönyörködtetése, a kisebb műfajok kategóriájába esik, ezért ezt vizsgálva jóval heterogénebb kép tárul elénk, mint az emelkedett műfajok tanulmányozásakor. A kisebb műfajok közé sorolhatók – a Félibien által megjelölt témák alapján – a csendéletek, a tájképek, a portrék (FÉLIBIEN [1668] 1996), Du Bos költészetről és festészetről szóló írásában kifejtett elmélete alapján pedig a zsánerfestészet is ebbe a kategóriába tartozik (DU BOS [1719] 2015).¹⁹ Az említett művek azonban nem térnek ki az arabeszk hierarchiában betöltött helyére.

Thomas Crow megállapítása szerint a 18. század eleji arabeszk nem más, mint „a komoly, a frivol és a szimbolikus alakok könnyed keveredése” (CROW 2000: 74),²⁰ és bizonyos esetekben „a vágy különböző fokozatainak allegóriája” (CROW 2000: 75),²¹

¹⁷ A szóban forgó művek: Roger de Piles 1736-ban megjelent *L’Idée du peintre parfait, pour servir de Règle aux jugemens que l’on doit porter sur les Ouvrages des Peintres* című írása, André Félibien 1667-ben kiadott előszava az Akadémián elhangzó előadások gyűjteményéhez, és Du Bos abbé *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* című, 1719-ben kiadott értekezése.

¹⁸ A 17. és 18. századi műfajok hierarchiákról lásd egyebek között: KIRCHNER 1997; DÉMORIS 2000; KOVÁCS 2004.

¹⁹ A zsánerfestészet műfaját azonban Du Bos nem nevezi meg, csupán utal a műfajhoz tartozó művek témájára. A zsánerfestészetről lásd bővebben: ARASSE 2000; PROHÁSZKA 2015.

²⁰ „un mélange badin de sérieux, de frivole et de figures symboliques.”

²¹ „[mêle] librement divers registres allégoriques du désir.”

ami alkalmassá tette arra, hogy játékos, dekoratív kiegészítője legyen az előkelő párizsi otthonoknak. Ezek alapján azt állapíthatjuk meg, hogy Watteau korában az érzékekre ható arabeszk kisebb műfajként fogható fel. Crow azonban a következőket is hangsúlyozza:

A dráma világában megjelenő díszítőelemekhez hasonlóan ezek a díszítő formák nem egy alacsonyabb rendű műfajhoz képeztek, hanem egy *sui generis* művészi irányzatot képeznek, mely idegen a műfajok hierarchiájától és nyitott mindenféle új kombinációra. (CROW 2000: 74)²²

Egyetértünk Crow-val abban, hogy az arabeszkek esetében nem egy alacsonyabb rendű műfajról van szó, azonban úgy véljük, a műfajok hierarchiájának elméleti háttere szolgálhat magyarázatként arra, hogy mi a szerepe az arabeszken szereplő, emberi tulajdonságokkal (és öltözékekkel) felruházott majomnak. Különösképpen akkor, ha figyelembe vesszük a korszakra jellemző társadalmi változásokat (a Párizsba költöző gazdag réteg megrendeléseit), amelyek biztosítják a kisebb műfajok térnyerését. Ezek a műfajok így sokkal elterjedtebbé válnak, mint a történeti festmények. Az érzékeket megragadó arabeszk tehát kulcsfontosságú lesz a francia hétköznapi művészetében.

Érdemes párhuzamot vonnunk a watteau-i (ezúttal képzőművészeti értelemben vett) *majmoskodás* és vizsgált korszak népszerű irányzata, a *chinoiserie* között, amely Watteau munkáiban is megjelenik. Ez utóbbi magában foglal minden, a kínai kultúra által inspirált motívumot, témát, művészi kifejezőmódot nemcsak a festészetben, hanem dísz tárgyak, vagy bútorok esetében is, sőt a színházi előadásoknak is szerves része volt a 17. és 18. század fordulója körüli évtizedekben. A színházi darabokban a *chinoiserie* francia és itáliai elemekkel ötvözött, komoly mögöttes mondanivalótól mentes jelenetekre vonatkozott, amelyek célja mindössze a nyugati közönség megnevetetésében állt. Ám ez a nevetés kétféleképpen értelmezhető: egyfelől az idegen, kínai kultúra szokatlanságának tulajdonítható, másfelől viszont a nézők öniróniájának,

²² „Comme leurs équivalents dramatiques, ces formes décoratives ne constituaient pas un genre inférieur mais un courant artistique *sui generis*, étranger à la hiérarchie des genres et ouvert à toutes sortes de combinaisons nouvelles.”

saját abszurd ízlésükön való nevetésük jelének is felfoghatjuk. Hogyan hozható összefüggésbe mindez Watteau kínai ihletésű arabeszkjeivel? Művészettörténeti szempontból vizsgálva a színpadi jelenetekhez hasonlóan, ezek az alkotások is szórakoztatni, nevettetni vagy gyönyörködtetni akarnak. Az emberi alakok, éppúgy, mint a tárgyak vagy ruhák díszítőmotívumként szolgálnak a 18. század eleji belső terekben. Katie Scott arra világít rá, hogy ez a fajta *chinoiserie*-arabeszk a komikum kategóriájába tartozik, hiszen ismétlődő motívumaival mentes minden „szemantikai és érzelmi jelentéstartalomtól” (SCOTT 2003: 218).²³ Ennek fényében a különböző világok (ember és állat), valamint a különböző kultúrák (itáliai és francia) keveredése az arabeszkek majmainak esetében is értelmezhető játékos, nevetésre készítő díszítőelemként.

Ezt az értelmezést kiterjeszthetjük a korszakban született valamennyi arabeszkre, így a Watteau arabeszkjein szereplő majmokra is: a párizsi épületeket díszítő falfestményekre az antik groteszkek metamorfózisaként is tekinthetünk. A változás nem csupán abban áll, hogy két különböző világ keveredik a műveken – elegendő felidézni az antik groteszkek hibrid állatait –, hanem mindenekelőtt abban, hogy egyre több és több világ jelenik meg a műveken. Erre utal Marc Fumaroli is, amikor a Fontainebleau-i kastély itáliai művészek által festett (és groteszk hagyományokat követő) arabeszkjeit veti össze a francia „rocaille” díszítőművészettel. Ez utóbbi az itáliai groteszket könnyed arabeszkként értelmezi újra, amelyet két dimenzió sző át:

[...] ez a fantázia, a tündérvilág és a játék csapdája, amely idilli vagy színházi világot idéző fiatal párokat egyszerre magával ragad és meglep, egy sajátos állattannal és botanikával rendelkezik, egyszerre valós és képzeletbeli, és díszletként függ a tünékeny és bájos épületekben. (FUMAROLI 2012: 443)²⁴

Összegzés

Yuri Zolotov szentpétervári művészettörténész Watteau-albumában hangsúlyozza, hogy Watteau esetében nem a „Régensség udvari erkölcsének és modorának portréját

²³ „The structuring pattern of the arabesque empties motifs of their semantic and emotional charge.”

²⁴ „pièges de fantaisie, de féerie et de jeu, où viennent se prendre, et se suspendre (*sic*), avec toute une zoologie et une botanique, réelle ou imaginaire, de jeunes couples d'idylle ou de comédie, en suspens sur un plateau à l'intérieur de ces frêles et gracieux échafaudages.”

megfestő művésszel” (ZOLOTOV 1973: 11)²⁵ állunk szemben. Ha ez igaz Watteau táblaképeire, igaz-e a festő arabeszkjeire is? Kutatásunk során arra kerestük a választ, hogy a Watteau arabeszkjein ábrázolt majmok illeszkednek-e a gáláns ünnepségek meseterének képi világába és megőrzik-e az arabeszkék érzékekre ható, könnyed mivoltát, vagy az európai művészet és irodalom moralizáló majomábrázolásának hagyományát követve a társadalom tükrévé válnak. Azt találtuk, hogy művészettörténeti szempontból az arabeszkéken szereplő majmok eltérnek a táblaképeken ábrázolt társaiktól: a díszítőművészet évszázadokon átívelő fejlődése során a francia arabeszk különböző világok keveredésével gazdagodott – ennek a fejlődésnek egyik állomása csupán az emberi ruhába öltöztetett majom. Művészetelméleti szövegek alapján pedig azt a következtetést vontuk le, hogy az arabeszk, még ha majmokkal népesíti is be a festő, nem a lélekre ható, *nemes* témák feldolgozására hivatott műfajokhoz tartozik. Ha a kis műfajok kategóriáján belül értelmezzük, akkor a majom legfeljebb nevetésre ösztönző, egzotikus motívum marad. Ezek alapján Watteau majmot ábrázoló arabeszkjei az ókori római groteszkek hibrid állatai metamorfózisának: egy emberi tevékenységekkel fűszerezett, növényi és állati motívumokkal kiegészített, egyszerre valós és képzeletbeli játékos világ megteremtőinek tekinthetők.

Bibliográfia

- ARASSE, Daniel. 2000. Sept réflexions sur la préhistoire de la peinture de genre. In: Georges ROQUE (szerk.). *Majeur ou mineur? Les hiérarchies en art*. Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon: 33–53.
- BARTHA-KOVÁCS Katalin. 2013. La notion de la manière dans le discours sur l’art français du XVIII^e siècle: la „manière inimitable” de Watteau. In: Arnaud BERNADET, Gérard DESSONS (szerk.). *La Licorne*, n° 102. Rennes, Presses Universitaires de Rennes: 117–134.
- BEAUZÉE, Nicolas. [1751–1780] 1966–1995. „Ironie” szócikk. In: Jean LE ROND D’ALEMBERT, Denis DIDEROT (szerk.). *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société des gens de lettres*, t. VIII. Stuttgart – Bad Canstatt, Friedrich Frommann Verlag: 905.

²⁵ „But Watteau was neither a portrayeur of the morals and manners of the court in the Regency epoch.”

- CAYLUS, Anne-Claude-Philippe Comte de. [1748] 1984. „La vie d’Antoine Watteau.” In: Pierre ROSENBERG (szerk.). *Vies anciennes de Watteau*. Paris, Hermann: 53–91.
- CROW, Thomas. 2000. *La peinture et son public à Paris au dix-huitième siècle*. André JACQUESSON (ford.) Paris, Macula.
- DÉMORIS, René. 2000. La hiérarchie des genres en peinture de Félibien aux Lumières. In: Georges ROQUE (szerk.). *Majeur ou mineur? Les hiérarchies en art*. Nîmes, Jacqueline Chambon: 53–66.
- DESSONS, Gérard. 2004. *L’Art et la manière*. Paris, Champion.
- DU BOS, Jean-Baptiste l’abbé. [1719] 2015. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, Beaux-Arts de Paris.
- EIDELBERG, Martin. 2003. How Watteau Designed His Arabesques. *Cleveland Studies in the History of Art*. 8. évf.: 68–79.
- FARKAS, Zoltán. 1963. *Watteau*. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata.
- FÉLIBIEN, André. [1668] 1996. Préface aux Conférences de l’Académie royale de peinture et de sculpture pendant l’année 1667. In: Alain MÉROT (szerk.). *Les Conférences de l’Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*. Paris, ENSB-A: 50–51.
- [Név nélkül]. French Decorative Art in the XVIIIth Century. 1914. *The Lotus Magazine*. 5. évf. 6. sz.: 361–372.
- FUMAROLI, Marc. 2012. Allégorie et ironie au XVIII^e siècle: Fragonard et ses dessins pour le Roland Furieux. *Revue d’histoire littéraire de la France*. 22. évf. 112. sz.: 443–477.
- GAILLARD, Aurélia. 2003. Bestiaire réel, bestiaire enchanté: les animaux à Versailles sous Louis XIV. In: Charles MAZOUER (szerk.). *L’Animal des Lumières*. Tübingen, Gunter Narr: 186–198.
- INIZAN, Christelle. 2011. Découverte à Paris un plafond peint à décor de singeries attribué à Claude III Audran, Antoine Watteau et Nicolas Lancret. *Situ-Revue des patrimoines*. 16. sz. URL: <https://journals.openedition.org/insitu/805>
- KIMBALL, Fiske. 1941. Sources and Evolution of the Arabesque of Berain. In: *The Art Bulletin*. 23. évf. 4. sz.: 307–316.
- KIMBALL, Fiske. 1964. *The creation of the Rococo*. New York, Norton Library, 1964.
- KIRCHNER, Thomas. 1997. La nécessité d’une hiérarchie des genres. In: Stefan GERMER, Christian MICHEL (szerk.). *La naissance de la théorie de l’art en France. 1640-1720*. *Revue esthétique*. 31/32. sz.: 186–196.
- KOVÁCS Katalin. 2004. *A szenvedélyek kifejezése és a műfajok hierarchiája. A francia festésetelméleti gondolkodás kezdetei*. Budapest, Eötvös József Könyvkiadó.
- LAJTA Edit (szerk.). 1973. *Művészeti Kislexikon*. Budapest, Akadémiai Kiadó.

- MACZKOWIAK, Karin. 2013. Le singe miroir de l'homme? Enjeux d'une confrontation en Grèce ancienne. *Revue de l'histoire des religions*, 1. sz.: 5–36.
- MICHEL, Christian. 2008. *Le „célèbre Watteau”*. Genève, Droz.
- MINGUET, Philippe. 1979. *Esthétique du rococo*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin.
- MOLNÁR Luca. 2017. L'évolution de la hiérarchie des genres picturaux en France entre 1667 et 1737. In: BENE Adrián (szerk.). *Panorama des études françaises en Europe centrale*, Acta Romanica Quinqueecclesiensis, IV. Pécs, Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Francia Tanszék: 115–128.
- MOLNÁR Luca. 2019. Singeries, ironie et illusion: les arabesques de Jean-Antoine Watteau. In: BARTHA-KOVÁCS Katalin, Florence BOULERIE (szerk.). *Le singe aux XVII^e et XVIII^e siècles. Figure de l'art, personnage littéraire et curiosité scientifique*. Paris, Hermann: 173–182.
- PILES, Roger de. 1736. *L'Idée du peintre parfait, pour servir de Règle aux jugemens que l'on doit porter sur les Ouvrages des Peintres*. Amsterdam, François l'Honoré.
- PROHÁSZKA, Erzsébet. 2015. La représentation du naturel dans les scènes de genre au XVIII^e siècle en France. In: Kateřina DRSKOVÁ (szerk.). *Opera Romanica. 15. Nature(s)*. České Budějovice, Universitas Bohemiae Meridionalis: 105–118.
- RICHELET, Pierre. 1680. „Ironie” szócikk. In: Pierre RICHELET (szerk.). *Dictionnaire francias contenant généralement tous les mots tant vieux que nouveaux et plusieurs remarques sur la langue française*. Genève, Jean Herman Widerhold: 442.
- RICHELET, Pierre. 1706. „Ironiquement” szócikk. In: Pierre RICHELET (szerk.). *Dictionnaire francias contenant généralement tous les mots tant vieux que nouveaux et plusieurs remarques sur la langue française*. Amsterdam, Jean Elzevir: 451.
- SAINT-GELAIS, Louis-François Dubois de. [1727] 1984. Notice sur Watteau. In: Pierre ROSENBERG (szerk.). *Vies anciennes de Watteau*. Paris, Hermann: 21–22.
- SCOTT, Katie. 2003. Playing games with otherness: Watteau's Chinese cabinet at the Chateau de la Muette. *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*. 66. évf.: 189–248.
- TILLEROT, Isabelle. 2011. Engraving Watteau in the Eighteenth Century: Order and Display in the *Recueil Jullienne*. *Getty Research Journal*, 3. sz.: 33–52.
- VÉGVÁRI Lajos. 1989. *Az európai művészet története*. Budapest, Képzőművészeti Kiadó.
- WEISGERBER, Jean. 1991. *Les masques fragiles: esthétique et formes de la littérature rococo*. Lausanne, L'Age d'Homme: 16.
- WYNGAARD, Amy. 2000. Switching Codes: Class, Clothing, and Cultural Change in the Works of Marivaux and Watteau. *Eighteenth-Century Studies*, 33. évf. 4. sz.: 523–541.
- ZOLOTOV, Youri. 1973. *Antoine Watteau*. G. A. KOZLOVA (ford.). Leningrád, Aurora Art Publishers.