

A MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVKIADÓ VÁLLALATA

ÚJ FOLYAM,
1908—1910. CYCLUS

A TÁJKÉPFESTÉS
A XVII. SZÁZADBAN

ÍRTA
BERZEVICZY ALBERT

AZ 1910-DIK ÉVI ILLETMÉNY NEGYEDIK KÖTETE

A TÁJKÉPFESTÉS
A XVII. SZÁZADBAN

ÍRTA

BERZEVICZY ALBERT

A TÁJKÉPFESTÉS A XVII. SZÁZADBAN



ÍRTA

BERZEVICZY ALBERT

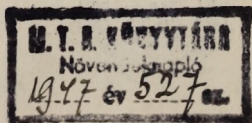
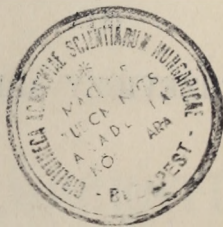


BUDAPEST,

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA KIADÁSA

1910.

108489



Hornyánszky Viktor csász. és kir. udvari könyvnyomdája Budapesten.

ELSŐ FEJEZET.

Előzmények; a tájképfestés kialakulása.

Az ábrázolás művészetének különféle fajai között a tájkép, vagyis a bennünket környező természetnek ábrázolása, mondhatni, legkésőbbben fejlődött ki. Hosszú időn át az ember önmagát tekintette a művészi utánzás egyedül méltó tárgyának. Csak a mint a képzőművészetek tökéletesedésével lehetségessé vált a jelenségek tágabb körét felölelni, kezdte az ábrázolás — még mindig csak az emberhez való vonatkozásukban — más élő lények és élettelen tárgyak feltüntetését is megkísérteni s az embert vagy embereket az őket környező természetbe beállítani. És e kísérletet még nagy távolság választja el a képírásnak azoktól a nemeitől, melyeken az emberen kívüli élő lények, tehát az állatok, úgyszintén az élettelen tárgyak, vagy a környező természet jelenségei az ábrázoló művészet önálló tárgyaivá lesznek, vagyis a képmásművészet, a vallásos és történeti ábrázolások mellett megszületik a „genre“ minden neme s a tájkép is.

Az ókori művészet kétségkívül gyakorolta a tájképfestést, bár csak későn és némileg alárendelt jelentőséggel, tisztán dekoratív czélokra. A mit azonban az ókor tájképfestéséből ma ismerünk és bírunk, —

így különösen az Esquilinus-dombon Rómában talált s most a Vatikán könyvtárában őrzött, az Odyssea jele-
neteit ábrázoló falképeket és a Pompejiben s Hercu-
laneumban kiásott tájképjellegű falfestéseket, — azt
mind a XVIII. század második felén innen eső idő-
ben fedezték fel, akkor, a mikor az újkori tájképfes-
tés már egész sorát a remekeknek hozta létre, s így
azok semmi befolyással sem lehettek az újkori festő-
művészet fejlődésére. Elmondhatjuk tehát, hogy az a
tájképfestészet, melyről itt szó lesz, az ókori marad-
ványok ismerete nélkül tisztán a középkori keresztény
ábrázoló művészetből és az emberrel veleszületett ter-
mészeti hajlamokból keletkezett.

Már az ókeresztény és byzanci mozaikképeken is
látunk az ember mellett állatokat, körülötte és mö-
götte földet, sziklákat, egyes fákat és virágokat, fo-
lyót; később a román és csücsíves művészet korá-
ban a festés már házakra, hegyekre is kiterjeszke-
dik. Minél gyámoltalanabb, kezdetlegesebb még az
ábrázolás módja, annál nagyobb bátorsággal akar egy-
szerre egész történeteket elmesélni. Ugyanazon a ké-
pen megkísérlik különböző helyeken és időben vég-
bemenő dolgok összehalmozását. A művészet még
nem is gondolván valószerű ábrázolásra, inkább csak
jelképezni akarja a tárgyakat; a mozaikképeken néha
a folyót is emberi alak képviseli s az emberi alakokhoz
felírás is járul, sőt szájukhoz illesztett szalagokon az
is olvasható, hogy mit mondanak. Arról, a mit ma
perspectivának, vagy — a magasság és szélesség
mellett — a képírás harmadik dimenziójának neve-
zünk, ennek a kezdetleges művészetnek fogalma sem
volt; mert ezzel törődnie nem kellett, akadálytalanul
ábrázolhatta egy síkon az egymástól legtávolabb eső

dolgokat, de természetesen a csalódás keltésének minden igénye nélkül.

A középkor vége felé az úgynevezett renaissance első fuvallataképen látjuk az európai emberiségben — legelőbb és legelőnkebben az olaszoknál — a természet iránti érzéket, érdeklődést kifejlődni. Assisii Szent Ferencz prédikál a madaraknak, kiket mint az Úr teremtményeit testvéreinek tekint, hymnust ír a naphoz, mely mint a fény és a meleg forrása, az élő természet középpontja. Petrarca magas bércekre hág s mély megilletődést érez a hegyvidék csodáinak látására, majd hazájába térve, annak határán elragadtatással szemléli Itália szépségét. Az emberek kezdenek sűrűbben utazni, távolabbi vidékeket keresnek fel s míg addig a távolesőt csak rémesnek és veszélyesnek hitték, most szépsége és újszerűsége köti le a figyelmeket s indítja őket élményeik leírására; a költészet — bár többnyire ókori mintákat követve — a természet gyönyörteli festésében kiváló magaslatra emelkedik. A képírás azonban még csak tétovázva próbálja utánozni a természet jelenségeit s inkább az ember alkotásaihoz, az épületekhez fordul, hogy ábrázolásainak háttérrel adjon. *Giotto*, a Dante barátja, a XIV. században az első festőművész, ki tudatára látszik ébredni annak, hogy a tájképháttér mint a művészi compositio lezárása, a képen ábrázolt jelenet hatását befolyásolja s ki egyúttal a hegyek valódi körvonalait ellesni törekszik. Addig s a legtöbb festőnél *Giotto* után is a hegyek mindig csak sziklák alakjában jelentek meg a képeken s mint ilyenek is inkább hasonlítottak a mi gyermekjátékaink szikláihoz, mint a valósághoz; a mi természetes, miután egyes művészeti írók egyenes utasításul adták a festőknek,

hogy töredezett felületű köveket vigyenek haza s azokat fessék le hegyek gyanánt. A *sienai* iskola érdeme, hogy a valóságban látott vidékeket és helyeket némileg felismerhetően igyekezett a képek háttéréül alkalmazni; így *Ambrogio Lorenzetti* a jó kormányzatot jelképező sienai frescóján messzeterjedő vidék megfestésére adta magát s annyit legalább elért, hogy a szemlélő fogalmat kap a távolságról, s hogy az ábrázolás kezdetleges eszközei mellett is a természeti jelenségek magukon viselik helyi jellegöknek a bélyegét.

Nagy jelentőséggel bírnak e korban a *franciaia codex-miniaturák*, mert ezeken a tájképrészletek kezelése bizonyos természethűségekre való törekvést mutat és szakítást az eddigi gothikus stilizálással. Itt látjuk először a fák koronáját nem egy gömbben, hanem kétrét tagolva s annak zöld színét a fatörzs barna színétől megkülönböztetve. A Marco Polo utazásairól szóló, Bátor Fülöp számára készült codex már csinosan kidolgozott tájképeket mutat.

A mint a képirás szélesebb körű ábrázolásokat nem többé csak a jelképezés, hanem a valóság utánzásának szándékával kezdett megpróbálni, a perspektiva problémájával találta magát szembeállítva. Tudvalevőleg a festészetben kétféle perspektívát különböztünk meg: vonal- és légperspektívát. Az első azon alapul, hogy a szem a távolabbi dolgokat kisebbeknek látja, minek következménye a vonalaknak a távolság arányában való rövidülése s a vízszintes vonalaknak egy pont felé való összehajlása. A vonalperspektiva szigorúan optikai és mértani szabályokon alapul s kiszámítható. Egészen más természetű a légperspektiva, mely a tárgyak színeinek a köztük és a néző

között lévő ürt megtöltő levegő hatása alatti elváltozásából áll, minek következtében a távoli dolgokat halványabb színben látjuk, a zöld hegyek gyakran kékeknek tűnnek fel. Ennek kiszámítható szabályai nincsenek, mert a színek változásában szerepet visz a világítás és a levegő minősége is. Itt minden a helyes látástól s a látottak hű visszaadásának művészetétől függ; az oly tájképet, melyen ez a légperspectiva jól van megvalósítva, levegősnek szoktuk mondani.

A XIV. század festményei világosan mutatják, hogy az akkori művészeknek a perspectiva egyik neméről sem voltak még szabatos fogalmaik. Az erre vonatkozó öntudatos tanulmányok megindító XV. századbeli olaszok, mértani téren *Brunellesco*, festészeti téren *Paolo Ucello* és *Piero degli Franceschi* voltak; később a problema mértani megoldásához az ókor építészeti és mértani irodalmának megismerése is hozzájárul. De már a XV. század elején minden tudományos apparátus nélkül, tisztán a művészi látás és érzés segítségével úgy a vonal- mint a légperspectiva megvalósításának meglepő kísérleteivel találkozunk egy Olaszországtól nagyon távol eső, de az újkori festészet kifejlődésében különösen fontos szerepre hivatott tartományban, Németalföld flamand részében *Hubert* és *Jan van Eyck* testvérek műveiben, kiknek éppen ezért nagy jelentőséget kell a tájképfestés történetében is tulajdonítanunk.

Flandria egyik legvirágzóbb kereskedő-városában, Gentben a Szent Jánosról nevezett székesegyház egyik kápolnájában egy gazdag polgár megbízásából festették a van Eyck testvérek a XV. század huszas és harminczas éveiben azt a szárnyas oltárképet, melyet a középső festmény tárgyáról az „Isten báránya

imádásá"-nak (Adoration de l'agneau) nevezünk s melynek — sok viszontagság után — ma már csak töredéke látható helyén. Az idősebb testvér, Hubert 1426-ban meghalván, öccsének, Jannak, ki időközben a burgundi herceg diplomatai küldetésében Spanyolországban és Portugalban is járt, jutott feladatul a nagy mű befejezése. Ha már a középső képnél is méltó csodálatot kelt a szent bárány oltárát környező messzeterjedő táj részleteinek összhangzatos egybeállítása s a csoportok alakjainak a távolsághoz mért nagyságaránya, a tájképfestés szempontjából még nagyobb diadalt kell látnunk az e főképhez sorakozó alsó képeiben a berlini muzeumba került oltárszárnyaknak, melyek az Isten bárányának imádása végett messze földről egybeseregglő hívők vonulását ábrázolják, mindkét képen egy-egy oszloptól megszakított csoportokban. Balról lóháton jönnek az igazságos bírák és Krisztus harcosai, amazok gazdag polgári öltözékben, emezek vértesen, zászlókkal; jobbról a szent remeték és zarándokok, az utóbbiak élén Szent Kristóf óriási alakja. A jobboldali kép háttérének délies növényzete elárulja a Jan van Eyck utazásainak emlékeit; a palaszzerű rétegeket mutató sziklafalak a tájképfestés régibb motívumaiból valók; egyébként a tájkép kezelése már valóban úgy hat, mint a művészet jövődi korszakának első sejtelme: benne van a feltüntetett távolság érzete, a vidék megkülönböztetett jellege, a természeti jelenségek valóságossága, a világítás hatása, sőt a csoportokéval egyező hangulat is: valami titokzatos, áhítatos vágy a távolba vesző táj szépségei után, ez a művészi érzés, melyből később a XVI. és XVII. század tájképfestészete legköltoőbb ihletét meríti.

Ezen kívül még két festményét birjuk *Jan van Eyck*nek, mely a tájképháttér különösen gondos kezeléséről és önállóbb jelentőségéről tanuskodik: az egyik az antwerpeni Szent Borbála-kép, mely egy épülő csúcsíves tornyot mutat a háttérben, építészeti rajznak beillő pontossággal kidolgozva; a másik a párisi Louvre-ban levő, Rolin kancellárról nevezett fogadalmi Madonna-kép, melynek háttérében, három-íves nyitott ablakon át gyönyörű város képét látjuk, közepét átmetsző folyóval s izezett hiddal. E városban sokan Brüggére véltek ráismerni, a hasonlatosság azonban nem teljes, s a valószínű rajz ellenére a kép csak ideális várost látszik ábrázolni.

Ugyancsak a *van Eyckek* és az ő társaik munkásságának gyümölcseit láthatjuk azokban a XV. század elejéről és közepéről eredő codexminiaturákban, melyek különösen a Berry herceg számára készült s a turini könyvtárban őrzött „Livre d'Heures“ lapjait díszítik. Ezek némelyikén a kép kicsiny méretei mellett is a tájkép oly előkelő helyet foglal el, sőt az előtér alakjai annyira eltörpülnek, hogy ezeket az ábrázolásokat majdnem úgy tekinthetjük, mint az önálló tájképfestés első kezdeteit. Itt találjuk az első kísérleteket a tört légtónusok, a téli sceneria és a hullámzó tenger valószínű ábrázolására is. Ezeknek a „Livres d'Heures“-öknek, a minőknek maradványaival a Musée Condé-ban és a Louvre-ban is találkozunk, imakönyv mellett naptárszerű rendeltetése hozta magával, hogy bennök az év hónapjait is a maguk jellemző természeti viszonyaiban és mezei foglalkozásaiban igyekeztek a művészek feltüntetni, a mi szintén a tájképszerű motívumok művelésére szolgált alkalmul.

Ha a flamand iskolának ezt az úttörő tevékenységét a képzőművészetek bekövetkező virágkorában ve-

zérszerepre hivatott egykorú olasz mesterekével hasonlítjuk össze, ezeknél sokkal kevesebb érzéket találunk a tájkép jelentősége iránt.

Még a szobrászatban, a Lorenzo Ghiberti hatalmas művében: a firenzei Battistero középső érzekapujának domborművein több igyekezetet látunk a természet jelenségeinek gondos megfigyelésére s a plastica szűk korlátai között is szeretetteljes, részletező és változatos megjelenítésére, mint az egykorú festőknél. A *Giotto utódai* az unalomig utánozzák egymás motívumait, a Masaccio mestere, *Masolino de Panicale*, bár messzeterjedő, de egyhangú, nem jellegzetes és felületesen kezelt tájképháttérrel ad Krisztus keresztre feszítését ábrázoló képének (Roma, San Clemente), s a megragadó áhitat angyali lelkű festője: *Fra Angelico* da Fiesole is rendkívül kezdetleges, egyhangú és nehézkes még e tekintetben. Érdeme a tájkép helyi jellegének határozottabb hangsúlyozása, de e helyi jelleg motívumait nagyon sematikusán, sablonosan kezeli; az átmenetet az előtér csoportjából a háttér tájképébe rendesen csak valami építészeti rész közvetítésével tudja megoldani. Tájképháttérének alkotó részei még egészen színfalszerűen sorakoznak s tompítatlan erős színeikkel gyakran nyugtalanná teszik a kép összbenyomását.

A Quattrocento, vagyis a XV. század folyamában azután az olasz festészet előbb utóléri, majd a compositio gazdagsága tekintetében lassankint túl is haladja a flamandokat a tájkép kezelésében. A van Eyckek követői nem vitték sokkal előbbre a megkezdett művet. *Roger van der Weyden* Krisztus siratását ábrázoló berlini képén a széles ablakon át festői tájképet mutat, messzenyúló szemhatárt, várost, lelapuló hegyekkel és derült alkonyi eget. Hans Memling is

szereti az ablakon át látható vonzó, bájos vidékeket; a Szűzanya hét örömét ábrázoló müncheni képén azonban nagy tájat tár elénk, majdnem madártávlatból, kanyargó úttal, tornyos várossal, csúcsos hegyekkel s leghátul tengerrel, mindezt egészen gyermekjáték-szerűen kezelve. E tájba helyezi el — a perspectivának természetesen meglehetősen önkényes kezelésével — a boldogságos Szűz életéből merített hét jelenetet; tehát még egészen archaikus, kezdetleges elrendezés ez, mely a tájképfestés elveivel teljességgel ellenkezik. Valószínűbb, de aprólékos részletekbe merülő a tájképháttér kezelése a mintegy 30 évvel később született *Gerard David*nál, ki bizonyos hatással volt *Albrecht Dürer*re. Ebben az időben jönnek divatba a városképek, minőket *Wohlgemuth* és más német rajzolóok a *Schedel*-féle világchronika s egyéb útleíró könyvek számára készítettek, melyek — sok esetben képzeletből rajzolva, — a természeti valóságba való behatolásnak még semmi nyomát sem mutatják.

Az olaszoknál Toscanában *Fra Filippo Lippi* — bár kezdetleges kifejezési eszközökkel — kísérletet tesz Jézus születésének és Jézus s keresztelő Szent János találkozásának jeleneteit erdő rejtélyes sűrűségébe helyezni (Berlin). A *Fra Angelico* tanítványa, *Benozzo Gozzoli* a pisai Campo Santóban Noeh történetét ábrázolván, alkalmat talált a szüret munkájának és örömeinek széleskörű élénk megjelenítésére; azonban itt is úgy, mint a firenzei *Palazzo Riccardi* festményein elárulta *Gozzoli*, hogy őt ily feladatoknál nem annyira a tájkép érdekelte, — melyet úgy a rajz, mint a színek tekintetében igen önkényesen és ábrándosan kezelt, — mint inkább a tarka alakok sokasága, melylyel azt benépesíthette, emberek mellett

állatokat is, különösen madarakat nagy szeretettel festvén. Ezalatt Velenczében s a velencei szárazföldön két hatalmas tehetség bontogatta szárnyait: *Gian-Bellini* és *Andrea Mantegna*. Az előbbia természet gondos és szeretetteljes utánzásának jelét adja például a Getsemanekerti jelenet és Vértanu Szent Péter halálának képén (London), melyeken az alakok nagyságához képest a tájkép igen előkelő helyet foglal el, de még nem sejteti a szerepet, melyet az ő nyomdokain haladó velencei iskola a következő században a tájképfestés kifejlődése körül vitt. Mantegna a perspectiva kérdéseit vitte közelebb megoldásukhoz s szerette az ábrándos, regényes tájképeket, melyek mintegy előfutárjai a későbbi romantikai iránynak; például a szerelem és művészet diadalát ábrázoló párisi képén (Louvre) az allegoria költői gondolatának megfelel a merész képzelettel megalkotott sziklás vidék, melybe a tánczoló múzsákat helyezi.

Ferrarában *Cosimo Tura* a Palazzo Schifanoja frescóinak háttéréül egészen lehetetlen s az előtér jele- neteivel semmi összefüggésbe nem hozható tájképeket, különösen csodás alakzatú sziklákat választ; itt tehát még semmi nyomát sem látjuk a természet valódi utánzásának. *Lorenzo Costa* későbbi képein a regényesség felé hajol s mintha a Mantegna utánzójává válnék. A Louvreban levő, *Isabella d'Este-Gonzaga* múzsaudvarát allegoriaszerűen ábrázoló képe, fogyatékos perspectivával ugyan, de vonzóan megfestett pálmaligetet ábrázol, a háttérben vízzel és horgonyozó hajóval, mindenféle szelíd állatokkal s boldog idylli életet élő istenekkel és emberekkel.

Az umbriai képírók, kikhez *Luca Signorellit* is számíthatjuk, a tájképháttér festésében is az ő érzelmes, dallamos művészetök irányát követték. *Pietro*

Perugino művein leginkább látszik szülőföldje változatos tájszépségeinek hatása: a zöld hegyektől, dombra épült, viruló városoktól környezett Trasimene-tó, Assisi szelid halmainak, gömbölyű olajfáinak nyájas látványa s viszont Foligno völgyének sziklás zuhatagai, melyeket az Ancona felől Rómába utazó lát, mikor az Apenninek tömkelegén hatol keresztül: ezeket mind felismerhetjük képein, melyeknek ábrándosan áhítatos hangulatához azonban mindig legjobban a lágy, szelid vonalakban mozgó tájképháttér illik. A Costa képére emlékeztető bájos ligetbe festette a Szerelem és Szemérmesség küzdelmének allegoriáját, melyet a Louvre őriz. A *Pinturicchio* gazdag képzelete szerette a tájképháttér változatosságát; ő szívesen festett építészeti háttereket is, különösen római diadalíveket és renaissance porticusokat s úgy a vatikáni Appartamento Borgia, mint a sienai Libreria falképein világos jeleit adta annak, hogy erős érzeke van a tájkép dekoratív hatása iránt. Bár még gyarló, de érdekes kísérletet látunk nála sienai frescocyclusának azon a képén, mely II. Piusnak még mint Aeneas Sylviusnak a zsinatra indulását ábrázolja, egy a tenger felől közeledő vihar s záporok festésére. Igyekezete néha túlságokba is vitte; ábrándos sziklaalakzatokkal, exotikus fákkal, állatokkal és egyéb mellékes részletekkel terhelte olykor túl festményeinek tájképi részét s nem átallotta a festett épületek körvonalait rájuk rakott plastikai ékitményekkel emelni ki.

Luca Signorelli komoly, az emelkedettre, fönségesre irányuló hajlama festményeinek tájképháttérén is megérezhető; ő is szerette az építészeti háttereket, de a római Cappella Sistinában levő, Mózes utolsó életeseményeit s halálát ábrázoló képén mégis

a tisztán természeti tájképhasáznak oly fokát érte el, mely őt bizonyos tekintetben úttörőnek s a jóval későbbi művészi hatások előfutárjának tünteti föl. Neki is úgy, mint társainak, a kiket IV. Sixtus pápa a róla elnevezett vatikáni főkápolna falfestményein Jézus és Mózes történetének párhuzamos ábrázolásával bizott meg, több eseményt kellett egy képen, a főalak többszöri ismétlésével megfestenie. De ő értett hozzá, ezeket a jeleneteket egy egységesen megszerkesztett tájképben helyezni el s egész képének a hatalmas törvényhozó, Mózes életalkonyának megfelelő egységes hangulatot adni. A lenyugvó nap fénye éppen azt a jelenetet aranyozza be, mely — a háttér baloldalán — a Mózes halálát ábrázolja. Ezt a képet tehát úgy tekinthetjük, mint az olasz művészetben első találkozását a tájkép s különösen a világitás hatásának az ábrázolt jelenet hangulatával.

Ezalatt a firenzei quattrocentisták is a maguk módja szerint vitték előbbre a tájképfestést — természetesen ők is csak mint vallásos és történeti ábrázolásaik hátterét.

Verrocchio még egészen a régi nyomokon halad: az előtérben aprólékosan megfestett kövek és füvek, a háttérben a conventionális tájképmotivumok: sziklák, fák, folyó, rendesen derült ég, modoros összeállításban. Nem annyira *Cosimo Rosellinek*, mint inkább tanítványának, *Piero di Cosimonak* tulajdoníthatjuk a Cappella Sistiánnak a Mózes-cyclusba tartozó falképet, mely Pharaó és seregének a Vörös-tengeren való elpusztulása czimén tulajdonképen a pápai sereg campo-mortoi diadalát ábrázolja a nápolyi liga csapatai fölött, melyet főképp egy hirtelen záporosó idézett elő; ennek a záporosónek a megfestése érdekes kísérlet a tájkép kezdetleges korszakából. *Botticelli* érdeme a mi

tárgyunk szempontjából abban rejlik, hogy az ábrázolt jelenetet elődeinél némileg valószerűbben igyekeztek a természeti sceneriába beléhelyezni ; addig a főjelenet rendesen külön színen ment végbe s ahhoz mint egy festett színpadi decoratio járult a tájképháttér, egészen más világításban és többnyire más hangulatban festve. *Botticelli* némelyik képén, mint például a jól ismert Primaverán, Venus születésén, a gyermek Jézus imádásának londoni s szt-pétervári képein s a három király hódolatának firenzei képein a jelenetet egészen beléhelyezi a természeti környezetbe, legyen bár az narancsfaliget, tenger, vagy erdei kunyhó, rom, vagy sziklabarlang ; így a festmény tájképi és figurális része egységesebbé válik, a tájkép kezd egyenrangúvá lenni a képen elbeszélte történettel. Ezt látjuk *Filippino Lippinél* is, ki e részben már atyjától tanulhatott egyetmást s ki a firenzei Badiában levő szép képén megmutatta, hogy alakjainak a természeti sceneriában való elhelyezése tekintetében szabadabban és ügyesebben mozog, mint például a Sixtina-beli bibliai történetek festői. Ez áll a budapesti szépművészeti múzeumban levő Madonna-képre is, bár ezen a valószerűséget a Szűzanya és gyermeke alakjainak symbolikus nagyításával egészen mellőzi.

A firenzei művészet dajkálta azt a csodálatos lángész, ki mintegy fölavatja az olasz renaissance-művészet aranykorát s kinek bár kevés kész műve maradt reánk, a legnehezebb művészi problémák egy egész sorának megoldását, vagy legalább megoldásuk megindítását köszönhetjük : *Lionardo da Vincit*. Ő rajongó művész létére, bámulatosan mély látású tudós is volt Neki köszönhető az anatómiai tanulmány bevitele a képzőművészetbe ; s ő anatómiai vizsgálatait nemcsak

az emberre terjesztette ki, hanem az állatokra és növényekre is, s a tudós és művész egyesített nézésével vizsgálta gyakori vándorlásain a természet összes tüne-
ményeit. E hajlama által ő lett a tájképfestésnek, mint önálló művészeti ágnek tulajdonképeni megindítójává is.

A firenzei Uffizi gyűjtemény őrzi egy futólagos tollrajzát, mely közvetlen szemlélet alapján egy, valószínűleg Lucca vidékéről való tájrészletet ábrázol; semmi egyebet, mint csak a természeti sceneriát, melyet az akkor 21 éves ifjú a maga művészi céljaira meg-
rögzíteni akart: egy magas nézőpontról látott völgyet, hegyeket, patakot, sziklát, várat, fákat és bokrokat. A rajzra rájegyezte a napot is, melyen keletkezett; 1473 augusztus 5-ike. Ez a nap lehetett a művészet keresztény korára nézve a tiszta tájrajz születése napja.

A művész firenzei, milanói és windsori kézrajzai tanuskodnak róla, milyen gonddal rajzolta le a legkülönbözőbb természeti tárgyakat, különösen fákat, melyek figyelmét magukra vonták. És saajátságos, hogy az a művész, a ki először adott példát a tájkép elemeinek közvetlen és beható természeti tanulmányra való alapításában, a maga festményeinek tájképháttereiben mégis teljesen ideális képeket adott. Ő kétségtelenül bejárta az olasz határszélien levő dolomit-hegységeket, melyek a természet legmerészebb sziklaalakzatait mutatják fel, — hisz megmászta a Monte-Rosát is, — de olyan szirteket, a minőket Krisztus feltámadását (Berlin), a Szent Annát harmadmagával (Louvre), a sziklák közt ülő Madonnát (London) és a Mona-Lisát (Louvre) ábrázoló képeinek hátterébe festett, bizonyára ott sem látott; ő a természet megismerésével csak gazdagítani akarta a művész kifejezési eszközeinek tár-

házát, nem korlátozni a művész szabadságát s törekvését a harmóniában rejlő szépségre. Ez magyarázza meg azt is, hogy a festészetről írt könyvében részletes utasításokat adott művésztársainak a föld, az ég, a felhők, az eső, a szivárvány, a vihar, a füst és por, a köd, az árnyék, a napszakok, a növények festésének módjára nézve, mintha az ő tanulmányai által amazokat már fölmentetteknek tekintené a saját szemökkel való szemlélettől. E tévedése ellenére rendkívül sokat köszönhet a tájképfestés is neki a légperspectiva titkainak földériteéséért s különösen azért, hogy a természeti tárgyak színeinek és körvonalainak a változó fényhatások és a légköri viszonyok szerinti ellágyulása, az úgynevezett sfumátónak művészi megvalósítása által megindítója lett a képirás mindama hatásainak, melyeket a későbbi fejlődésben a chiaroscuro — fényhomály — neve alatt foglalunk össze, s melyek különösen a tájképfestésnek egészen új kifejezési és hangulatkeltési eszközöket nyújtottak. Továbbá meg kell figyelni különösen Giocondá-nak vagy Mona-Lisá-nak elnevezett női arczképén a hangulatnak azt a csodálatos egységét, mely a képmás rejtélyes merengő tekintete s a háttér ábrándos körvonalainak álomszerűen elmosott homálya között érezhető, s mely által a művész a tájképet a művészi szemlélet mellett a művészi érzésnek is meghódítja.

És sajátságos, hogy még mielőtt a Lionardo példája és tanítása olasz földön a maga gyümölcseit termette volna, egy magyarországi atyától származó német művész, *Albrecht Dürer* teszi meg a további, döntő lépést a tájképfestés önállósításának útján. 19 évvel Lionardo után született ugyan, de aligha volt tudomása ennek tanulmányairól, mikor nagyon fiatalon

útra kelt szülővárosából, Nürnbergből s bejárta a havasi tartományok és északi Olaszország nagy részét, mindenütt tanulva s mindenütt gondos rajzokat készítvén azokról a látott pontokról, melyek lelkére legmélyebb benyomást tettek. Ebből az időből és a későbbiből — de mindenesetre már a XV. század utolsó évtizedeiből is — különböző európai gyűjteményekben szép számmal birunk aquarell-festéseket és tollrajzokat Dürertől, melyek kétségtelen természetűséggel, a legőszintébb, legközvetlenebb valóságossággal ábrázolnak tájképeket és csak tájképeket minden figurális elem hozzájárulása nélkül vagy annak nagyon alárendelt szerepével s melyek a mai szemlélőre is a tájkép teljes hatását gyakorolják. Ilyen a sodronyhúzó-malom a berlini rézmetszetgyűjteményben, mely valószínűleg a művész legfiatalabb éveiből való; ilyen a párisi Bonnat-gyűjtemény „Falu“-ja, ilyen a párisi Bibliothèque Nationale malomképe, a bécsi Albertinában levő, Nürnberg várfalait ábrázoló, aquarell, ilyen a Louvre tiroli vára s ilyen végül a brémai múzeumban látható, különösen festői „Régi vár“, melynek főkép lombos részletei egészen modern benyomást gyakorolnak. Az ember elbámulni kénytelen a tehetség fölött, mely úgyszólván egészen csak magából merítve s hatalmas természetérzékétől vezetve, egyszerre megalkotja a tiszta tájképet. Mert a Dürer kísérlete egyenesen ezzel a jelentőséggel bír, habár talán ő maga sem vette ezt célba s lehetséges, hogy tájképtanulmányai csak azzal a rendeltetéssel készültek, hogy valamely nagyobb compositiójának háttéréül szolgáljanak. Legalább ő maga azt vallotta, hogy a festészet feladata az egyház szolgálata s mellesleg az emberi arczat megörökítése a halálon túl; azonban a mérés művészeté-

ről írt könyvében, — mert Dürer abban is hasonló Lionardóhoz, hogy a buvárlatait pályatársai számára könyvbe foglalta, — azt a szándékát jelezte, hogy tanulmányt fog közzétenni a tájképfestésről; a mi közbejött halála miatt meghiúsult. Ez mutatja, mennyire fölismerte elméletileg is ennek fontosságát. Tájképfestői jelentőségéhez hozzájárulnak vallásos s más tárgyú képeinek újszerű, eredeti s kitűnően megrajzolt tájékhátterei s az a körülmény, hogy jeles réz- és fametsző lévén, ilynemű — részben tájképileg is becses — művei hamar elterjedhettek s a legkülönbözőbb nemzetek képirására befolyást gyakoroltak. E befolyást növelte a művésznek — ki életében sokat és sokfelé utazott s mindenütt ünneplés tárgya volt, — vonzó és megnyerő egyénisége. Tájképháttérökkel kiválnak a Dürer művei közül a macskamajomról nevezett Madonnát ábrázoló rézmetsetete, melyen először látunk kísérletet széltől mozgott fák rajzolására, továbbá a Mária életét ábrázoló fametszetsorozatának némelyik darabja és a „Remete Szent Antal“-ról s a „nagy ágyú“-ról nevezett rézmetsetei, mely utóbbiaknak jelentősége abban van, hogy rajtuk a figurális elem egészen eltörpül a gazdag és jellegzetes tájkép mellett.

Azok közül a német festők és rézmetsetzők közül, kikre Dürer kisebb-nagyobb befolyást gyakorolt, egyes szép és festői tájkép- vagy építészeti háttereket birunk Mathias Grünewaldtól, a két Behamtól és Lucas Cranachtól, de tárgyunk szempontjából ezek jelentőségét messze túlhaladja *Albrecht Altdorfer*, ki festményekben, rézkarcokban és metsetetekben művelte nagy sikerrel tovább a tájképet, rendesen valami bibliai, allegorikai vagy történeti tárgyat adva ugyan képeinek, de úgy, hogy azokon szembetűnően a táj-

képi elem uralkodik s az elő- és háttér közt egy középtér keletkezik; fényhangulatokat, atmospherikus hatást, érdekes felhőalakzatokat, néhol gazdag architektúrát találunk képein s e mellett a dús falomb és egyéb növényzet művészi kezelésével a németországi lomb-erdők világának egész regényes szépsége föltárul előttünk. Ilyen különösen a müncheni Pinakothekában levő, előterében Szent György lovagot ábrázoló erdei képe s még szebb és tisztán csak tájkép az, mely ugyanott „Bergige Landschaft“ vagyis mártájkép neve alatt is szerepel.

Dürert s általában a németeket a németalföldiekkel szemben a tájkép rajzbeli elemeinek túlsúlya jellemzi a festőiek fölött. Az egykorú németalföldiek közül mint tájképfestők, — kikkel Dürer érintkezésben is állott, — főleg *Bernaert van Orley*, *Joachim de Patinir* és *Herri Bles* említendők. Valamennyien összeköttetésben állottak az olaszokkal s különösen az elsőnél kétségtelen a Lionardo befolyása. Orley szívesen festett sötét háttéretet alkonyodó éggel, más képeken viszont városháttéretet használt s a tizenkét hónapot ábrázoló és részben a Louvreba került képein mint határozott tájképfestő egyúttal a vadászati genre művelését megindítja. Patinir és tanítványa. Bles már szinte dúskálnak a hatalmukban levő változatos és gazdag tájképelemben, melyet gyakran inkább csak a forma kedvéért élénkitenek genreszerű vagy bibliai történetekkel, a szentek életére emlékeztető, többnyire kicsiny alakokkal. Patinir inkább a kedélyes, Bles a rémes, ábrándos elemet szereti; ez utóbbinak abban telt kedve, hogy minden képére odafestett egy, fán ülő kuvikot, a miért az olaszoknál, — kiknek földjén sokat tartózkodott, — „Civetta“ (Kuvik) néven lett ismeretessé.

Ezeknél a későbbi flamandoknál a Dürer nyomán

kifejlődött egészséges tájképi realizmust, melyet például Altdorfernél láttunk, — talán a római befolyás alatt, — bizonyos mesterkélt idealismus váltja föl, úgy a rajzbeli compositióban, mint a szinezésben. Egész panorámákat öleltek föl, roppant magas nézőpontról, képzeleti ábrándos hegy- és váralakzatokat festettek, mintha a természet ki nem elégítette volna őket. Így a szinezésben is; e tekintetben saját régiebb honfitársuk, *Dierk Bouts* is befolyással volt rájuk, de a primitiv olaszok és *Linardo* is. A légperspectiva hatásait már az olaszok is megfigyelték. Az umbriaiaknál, *Lionardonál*, *Rafaelnél* is kékes a háttér és barnás az előtér. *Dierk Bouts*nál s utóbb főkép *Patinir*nél látjuk teljesen kifejlődni a sárgásbarna előtér, sötét vagy élénkzöld középtér és gyakran émelgyösen világos vagy ultramarin-kék háttér hármasszínűskáláját, mely aztán hosszú időre oly jellemző lesz a flamandokra nézve, s mely színűskálából a figurális elemek helyi színei valósággal kikiáltanak, mutatva, hogy a csoportnak és a tájképnek egymáshoz semmi köze.

Míg tehát egyrészt azt látjuk, hogy a közép- és észak-európai országok művészei már a XV. század végétől kezdve Olaszországba igyekeztek s ott az olasz föld, az ott lévő műrégiségek és a renaissance-művészet nagy olasz mestereinek befolyása alá kerültek, másrészt nem nehéz kimutatni, hogy északi, nevezetesen németországi és németalföldi művészeti befolyások érvényesültek az olasz képzőművészetben is, részint maguk az ide-odavándorló festők által, részint a könnyen megszerezhető metszetek segítségével. Például *Giulio Campagnola* velencei rézmetsző egy, *Ganymedes* elrablását ábrázoló metszetén valósággal lemásolta *Dürer*nek ismert tájképháttérét a széltől

meghajlított fákkal. A flamandok befolyása még korábbi keletű; tudjuk, hogy *Antonello da Messina* a festési technika tekintetében sokat tanult a *Van Eycke*ektől; Rómában a XVII. század elején már nagy számmal voltak németalföldi művészek és művesek letelepedve. S látni fogjuk, hogy ugyane század végén flamand festők éppen a tájképfestés fejlődése szempontjából, fontos feladatokat végeznek az örök városban maguknak a pápáknak megbízásából.

Egyébiránt a Cinquecentoról nevezett nagy korszaka az olasz képzőművészetnek a tájkép fejlődésére nézve általában kedvezőnek nem volt mondható. Az emberi alak, főképen a mezitelen emberi test feltétlen uralma az ábrázolás minden egyéb tárgyai felett; az antik példák csodálata és utánzása, melyek pedig éppen a tájképfestés számára semmi indítékot nem nyújtottak; a nagy stylre való törekvés, mely mindenben csak a lényegyet emeli ki s a mellékes járulékokat — tehát a környezetet és háttérét is — nem kezeli többé azzal a szeretetteljes gondnal, melylyel a Quattrocento kezelte: mindez szükségkép háttérbe szorította a tájképfestést és a megelőző, sokatigérő kezdeményezés után akadályozta annak önálló műfajként való kialakulását. Csak azokban az iskolákban, a hol a coloristikus hatás uralkodott a vonal és a plasztikai elem felett, tehát különösen a velencei mestereknél látjuk a nagy történeti, allegorikai, vallásos és szertartásos festészet mellett a természet tüneményeinek élénk megfigyelését, szín- és világítási hatásaiknak hű utánzását s az ábrázolt jelenet gondos összhangba hozatalát a természeti környezettel, mint egyenrangú művészeti tényezővel.

A nagy *Michel-Angelo* festményein csak egy kopár

szirtfokkal jelzi a földet, egyetlen fával a paradicsomot s háttérül és még dekoratív elemül is mindig csak emberi — lehetőleg mezítelen — emberi alakokat használ. *Ráfael* eleinte vallásos képein a régi umbriai s firenzei hagyományok után indul, azután *Lionardo* és *Fra Bartolommeo* gyakorolnak rá befolyást, míg lassankint egész önállóvá látjuk s csodásan gazdaggá fejlődni művészi egyéniségét, mint mindenben, úgy a tájkép kezelésében is. Neki is még csak járulék az, teljesen alárendeli a kép figurális tartalmának, de érzi, tudja jelentőségét az összehatás szempontjából s compositiójának egyik tényezőjévé teszi. Egyszerű eszközökkel dolgozik ő is, legfőlebb építészeti háttereknel merül el a részletekbe is, de változatosságra törekszik s minden műve tájképháttérének valami határozott jelleget igyekszik adni, még pedig az egész compositiónak megfelelő jelleget. A diadémés *Madonna* képén olyan valóságos római épületromokat látunk, a minőket a quattrocentisták nem tudtak festeni ; a csodás halászat kartónján a vizsík és a part elosztása minden conventiótól eltér ; egy *Marc-Antoniotól* rézbe metszett rajzán hullámszó tengert látunk ; *Szent Péter* kiszabadításának frescója az első ábrázolás, a melyen a holdvilág és a fáklyafény igaz hatásával találkozunk s *Leo* és *Attila* találkozásának képén nemcsak a tájképháttér, de még az ég is jelképesen bejátszik a compositióba ; a honnan a hunok jönnek, ott felperzselt falvak felett sötét viharfelhő vonul föl, ellenben a honnan a pápa jön, ott a régi Róma fenséges romjai felett derülten tündököl a mennybolt.

A *Ráfael* tanítványai az első olasz festők, kik — bár tisztán dekoratív czélből — tájképeket csakis a tájkép kedvéért festenek ; *Polidoro da Caravaggio*,

Maturino, Perino del Vaga, Giovanni da Udine és *Camillo Mantovano* legügyesebbek e téren. Az urbi-
noi hercegek gyönyörű fekvésű Villa Imperialejában (most Villa Albani), Pesaro mellett egy termet Perino del Vaga köröskörül tájképekkel díszített föl al fresco. Igaz, hogy a felületes kezelés, bizonyos egyformaság, a természet másolására nem is gondoló műtermi compositio első pillantásra elárulja,⁵ hogy a művész ezt csupán dekoratív föladatnak tekintette, ugyanolyannak, mint a — nyitott ablakok csalódását kelteni hivatott — képek fölé festett kárpitokat és amoretteket; de ez a terem mégis arról tanuskodik, hogy az olasz művészet már ebben az időben is kísérletezett — ha nem is a „grand art“ körében — az önálló tájképfestés dekoratív hatásával. És ugyancsak fresco-tájképeket festettek Polidoro és Maturino a római San Silvestro al Montecavallo-templom egyik kápolnájában, mert a Szent Katalin életének e tájképek elé festett jelenetei inkább csak alkalmul látszottak szolgálni a két művész tájképfestői bravurjának kitüntetésére. A tájkép kezdődő népszerűségéről tanuskodik az is, hogy alkalmazása, — bár figurális előtérrel — a Cinquecento kedvelt olasz majolikáira is kiterjed.

A firenzei mesterek között nagy érdeme van *Andrea del Sartonak*, ki mint a „soha nem tévedő festő (il pittore senza errori) a tájképháttér perspektíváját kitűnően találta el, alakjait — mint például a Filippo Benizzi csodatételeinél — kifogástalanul helyezte belé a távolodó térbe s világítási hatásokkal is tudta festményeinek tájképháttereit élénkíteni. *Bronzino* a budapesti szépművészeti muzeumban levő, Krisztus születését ábrázoló képének különösen hangsúlyos tájháttérrel adott, de az erősen kékes színe-

zéssel messze eltért a realismustól. A lombardiai Cesare da Sesto hasontárgyú képén (Nápoly) nagyon regényes, de részletekkel kissé túlterhelt hátteret látunk. *Bernardino Luini* a Manna szedésének ábrázolásával (Milano, Brera) akaratlanul egy jó téli tájképet nyújtott. *Reverdino* metszetében ebben az időben már a falusi nép örömeinek tájképbe illesztett, genreszerű, idylli ábrázolásával is találkozunk. A ferrarai *Dosso Dossi* a flamand festési mód alkalmazásának is köszönhette sikereit a tájképelem ábrázolásában; ő — mint híres *Circe*-képén is (Róma, Borghese-villa) megmutatta, — rajongó szeretettel festette a természetet, gazdag szín- és virágpompában, néhol regényes építészeti részletekkel is élénkítve.

Az olasz szárazföld képirói között azonban a Cinquecento tájképeábrázolása szempontjából különleges jelentősége van *Correggio*nak, a ki a fényhomály (Chiaroscuro) hatásainak ellesésében és alkalmazásában folytatója, fejlesztője a *Lionardo* „sfumato”-jának s előfutára *Rembrandt*nak. Ő ugyanis tökélyre fejleszti a tájképfestés oly elemeit, melyeket a művészek addig még inkább csak sejtettek s szinte öntudatlanul találta el olykor: a sötét előtér mögött boltozó fényes eget, a pirkadó hajnal fénysávját, az erdőhomályba bevilágító napsugarat, a verőfény közt játszó árnyékokat s ezek segítségével a természet új szépségeit, új gyönyöreit tárja fel. Leggazdagabb tájképhátteret adott a Milanóban magántulajdonban levő, *Krisztus* születését ábrázoló festményének.

A Cinquecento tájképének fejlődése azonban — mint említettem — az olaszoknál *Velenczében* éri el tetőpontját. Itt már *Giorgionenál*, ennél a korán elhunyt művészi lángésznél kezdődik az új irány s a

nagy lendület. Ő kezdettől fogva képein aránylag kisméretű alakokat helyezett belé széles természeti környezetbe s elsőként hajtotta végre a figurális és tájképi elem teljes egységbe olvadását színezésben, világításban, hangulatban. Ő az első plein-air festő, ha nem is a szó legmodernebb értelmében; alakjai nem a műterem levegőjét lehelik, hanem benne élnek abban a természetben, a melybe a művész őket helyezte. Tájképeiben végtelen költőiség van: nyugalom, merengés, csendes természetélvezet áradnak bennök szét s ejtik hatalmukba a képen ábrázolt alakokkal együtt a szemlélőt is. Kevés, kétségtelenül neki tulajdonított festményei közül tájképi jelentőségével kiválnak a velencei Giovanelli palotában levő úgynevezett „Vihar“, helyesebben Adrastos és Hypsipile mythologiai jelenete, melyben régebben a művész saját családját vélték látni. Ennek háttérében, nyilván a festő szülőföldére, Castelfrancora emlékeztető vár mögött viharfelhő vonul fel s villám cikázik át az égen; a tájkép szinte kifejezi az esőre készülő természet nyomasztó csendjét. Tőle van a Tizian drezdai Venusának mélabús tájképháttere is, a rejtélyesen hangulatos „Hangverseny a szabadban“, (Louvre), a firenzei „Salamon ítélete“ és „Mózes gyermekkori tűzpróbája“, s végül fiatalkori műve a velencei Seminario Apollot és Daphnét ábrázoló kép.

A mit Giorgione rövid életében be nem fejezhetett, azt folytatni s még tovább vinni tanuló társának s barátjának a nagy *Tizianonak* jutott feladatul, ki még Giorgionénál is nagyobb hatással volt az addigi aprólékosan, inkább iparművészeti modorban színező eljárással szemben a festészetben a szélesebb, szabadabb ecsetkezelés meghonosítására, a mi különösen

a tájképirás fejlődését nagyban előmozdította. A Tizian fiatalkori művei nagyon emlékeztetnek Giorgionera éppen tájképi tekintetben; némelyiknek tájhátterét egyenesen barátjának tulajdonítják; az „Isteni és földi szerelem“ gyönyörű festményének (Róma, Borghese-villa) háttéréről néhányan azt tartják, hogy az Giorgione egy tanulmánya után készült másolat s ezért vetődik a torony falára egy oly árnyék, mely itt a környezetben magyarázatát nem találja; mint hangulatkép ez a háttér is csodálatos. Hasonló benyomást tesz a londoni kép, melyen Jézus Magdalénának jelenik meg. Nyoma van, hogy Tizian festett tiszta tájképeket is, melyek elvesztek; rajzait, melyek természeti tanulmányokat tartalmaznak, birjuk, úgyszintén néhány képét és rajzát, melyeken kicsiny méretű alakok nagy tájkörnyezetbe vannak helyezve. De oly festményein is, melyeken a figurális elem uralkodó, Tizian souverain művészettel kezeli a tájképet, mint például a londoni „Bacchus és Ariadné“-n, a bécsi „Diana és Kallisto“-n, a müncheni Szent Családon, a louvrebeli „nyulas Madonná“-n s az ugyanott levő „Jupiter és Antiope“ képén. Nála a tájképhátter és az ábrázolt jelenet hangulati egysége ott is megvan, a hol e hangulat nem idylli vagy mélabús nyugalmat, hanem mély gyászt, szenvedélyt vagy hatalomérzetet fejez ki; ezt látjuk például Krisztus sirbatételét ábrázoló képén (Louvre), a vértanu Szent Péter meggyilkolásának elégett s csak másolataiból ismert képén, a hol a fák torzonborz, széltől kuszált ágai mintegy jelképezik az alattok lefolyó jelenet drámaiságát s végül V. Károly pompás lovasképén a madridi Pradoban. — Tizian e műveivel a tájképfestészet utána következő fejlődésében irányt jelez: az ideális, egyúttal hősie táj

kép irányát, melynek virágzásával találkozunk a XVII. század folyamában. Közvetetlen követői Velenczében a *Bonifaziók*, *Paris Bordone* s *Andrea Schiavone*, sőt ilyennek mondhatjuk némely tekintetben a nagyjelentőségű *Tintoretto*t és *Paolo Veronesét* is. Tintoretto épp úgy, mint *Sebastiano del Piombo*, éjjeli jelenetek tájképháttereivel is sikeresen megpróbálkozik, Tintoretto Szent György képét (London) tenger és vihar tesz mozgalmassá; Bordone és Veronese jobban szeretik az építészeti háttereket, de ez utóbbi Tizianhoz méltó gazdag és bájosan vonzó tájképbe helyezte Európa elrablását ábrázoló képét a velencei Doge-palotában. Erősen megkülönböztetett helyet foglalnak el a *Bassanok*, (különösen Francesco) kik a németalföldiekre emlékeztető kedélyes részletezéssel s a színeket egy általános színbenyomásba, tónusba olvasztva festették a genrebe átmenő évszakokat falusi foglalkozásokkal ábrázoló képeiket.

A század vége felé a németalföldi képírás ismét előtérbe lép a tájképfestés terén. *Jacob Grimmer* festő és rézkarczolónak a négy évszakot ábrázoló tájképei a Pyrker érsek ajándékából a mi Szépművészeti Muzeu-munkba kerültek; mindegyikök nem csak tájképileg, de az életmozzanatokban is jellemzi az illető évszakot, azonban a festői kezelés tekintetében nemcsak az olaszokkal, de például a sokkal korábbi Altdorferrel szemben is visszaesést mutat. Haladást észlelhetünk az antwerpeni *Lucas van Valkenborchnál*, ki már a XVI. század hatvanas éveiben az évszakok természeti hangulatát hívebben és élénkebben kifejező, a bécsi udvari muzeumban látható nagy vásznain, de müncheni, frankfurti és kopenhágai képein is kiváló realistának bizonyul s túlnyomó részben egészen valószerű, a természetből vett tájképi és genremotivumokat használ.

Mint Valkenborch, úgy az idősb *Pieter Brueghel* is, a híressé vált flamand festő-dynastia és a németalföldi népies genre megalapítója, ki a század közepén Rómában tartózkodott, azt az irányt képviseli, mely túlnagy területet s a legváltozatosabb jelenségek egész Orbis Pictusát hozván a vászonra, ez által az igazi tájkép kifejlődését tulajdonképen akadályozta. De ellentétben a Valkenborch kedélyes naturalismusával *Pieter Brueghel* mint tájképfestő inkább az ábrándos és valószerűtlen motívumokat kedvelte, habár útirajzai a természet élénk, gondos megfigyeléséről tanuskodnak és oktatása különösen egyik fiánál a tájkép szempontjából is termékenynek bizonyult.

Itt kell megemlékeznünk a szintén antwerpeni *Gillis van Coninxloor*ól, a ki mintegy az Altdorfer elejtett fonalát véve fel, különösen a falomb festését vitte nagyobb tökélyre; nála megszűnik a falomb festésének pontozó modora s kezdődik a falevelek csomós festése; a színek tompítása is hivebben követi a távolságot. Szép sötét erdőmélyei, melyek egyikét a bécsi Liechtenstein-képtár birja, őt mint a *Jan Brueghel* előfutárát tüntetik fel.

Úgy mint *Pieter Brueghel*, két más antwerpeni festő is, a *Bril* testvérek, *Mattijs* és *Pauwel* Rómába mentek, sőt ott állandóan meg is telepedtek. *Mattijs* a XIII. Gergely pápa idejében a Vatikán könyvtárának úgynevezett Sala Ducaléjában festett fresco-tájképeket, részint valódi, részint képzeleti vidékeket ábrázolva, meglehetősen egyhangúan és kifejező erő nélkül. Az ifjabb, sokkal jelentősebb *Pauwel Bril* működése már átnyúlik a XVII. századba.

Elkísértük ekkép a tájképfestés fejlődését egész a XVII. század küszöbéig. Láttuk, hogy az embert környező természeti sceneria ábrázolása mint a kép-

írás feladata már a XV. és XVI. század folyamában egészen kifejlődött; de csak kivételesen egyes művészeknél s inkább csak tanulmányképen vagy dekoratív czélokra jelenik meg a tájkép mint önálló és kizárólagos tárgya a festésnek. Művelőinek legtöbbje bármennyire átérzi művészi fontosságát és becsét, még — mintha nem merné a maga nevénevezni — valamely, az előtérbe helyezett vallásos, allegorikai, történeti vagy genre ábrázolás czime alatt szerepelteti, noha sok esetben a kép figurális eleme egészen alárendelt szerepet visz. E jelenséggel még a XVII. században is találkozni fogunk, de ez nem téveszthet meg senkit. Rendes menete ez a képzőművészet fejlődésének s műfajokra való szétágazásának. A „genre“ mindenféle faja is soká, szégyenlősen álnevek mögé rejtőzik. Tulajdonképen az olasz renaissance vallásos festészetének egy nagy része nem egyéb, mint az egykorú élet fényes ábrázolása, mely abból, a mi a festőt környezte, sokkal többet fejez ki, mint az elbeszélendő szent történetből. A *Ghirlandajo* Maria-Novella-beli frescóinak láttára senki sem gondol a Szűz Mária születésére vagy a Keresztelő János gyermekkorára; mindenki a firenzei Quattrocento gazdag, művelt, izléses és hatalmas polgári életet látja maga előtt. A *Paolo Veronese* nagy vásznain alig tudjuk Jézust megtalálni, de betelünk a velencei Cinquecento pazar életkedvének ragyogó jelenségeivel. Így válnak idővel a mythologiai jelenetek is csak ürügyekké a pásztor- és vadászélet bájának, élvezetének festésére.

A következő fejezet feladata lesz a tájképfestés átmenetét mutatni be a XVI. századból a XVII-ikbe s az új kor szak első flamand mestereinek munkásságát ismertetni.

MÁSODIK FEJEZET.

A XVII. század; flamand tájképfestés.

A XVII. századot Európaszerte szenvedélyes küzdelmek töltötték be. Szellemi küzdelmek és hatalmi mérközések, gyakran közös okokból eredők. A renaissance szelleme és a reformatio a népek régi intézményeiből sokat megingatott; most a régi tekintélyek és hatalmak újra megerősödni és az új áramlatokat visszaszorítani igyekeztek. A küzdelem főképp a vallás kérdése körül folyik, gyakran fanatikus kegyetlenséggel. A harminczéves háború is, lényegét tekintve, vallásért folyt; az ellenreformatio a catholicismus védelmi harcza volt a terjedő protestantismus ellen. Németalföld felszabadulása volt az első csapás, mely a régi uralmi rendszert érte; az angol forradalom véres sikere lett a második. E fenyegetésekkel szemben a Habsburgoknak és a Bourbonoknak sikerül éppen a XVII. század vége felé itt a török veszély leverésével, ott az európai szövetség felett a nymwegeni békében kicsikart előnyökkel biztosítani az absolut uralom megszilárdítását.

A politikai és vallási küzdelmek közepett nagy szellemek árasztották fényüket az emberiségre: *Bacon, Galilei, Kepler, Des Cartes, Pascal, Spinoza, Leibniz, Locke, Newton* mind vagy egészen, vagy legalább

munkásságuk legnagyobb részében a XVII. századhoz tartoznak. És a költészet történetében is korszakot alkot e század: küszöbén, termékenysége teljes erejében ott áll az, a ki egymaga nevet adhatna egy századnak: *William Shakespeare*; az angoloknál követi őt *Milton*; a spanyoloknál *Lope de Vega* és *Calderon*; a francziáknál *Corneille*, *Racine* és *Molière* alkotják meg a dráma fénykorát; mintha a század harcziasan drámai élete mindenütt, különösen a dráma-irodalom fölvirulásának kedvezett volna.

A művészet is bizonyos tekintetben magán viseli a kor bélyegét. A renaissance pogány életkedve még küzd az újra fölülkerekedő vallásos rajongás ellen. A vallásos festészet különösen a *Murillo* képeiben bensőségteljesebb lesz, mint a Cinquecento második felében volt, de az a pompázó, tuláradó, nagy méretekben és fényben, hevesen mozgatott vonalakban kéjelgő irány, mely a Barokk neve alatt bizonyos fenéséges pathoszszal érvényesül az építészetben és szobrászatban, kihat a festészetre is és ennek egyrészt dekoráló célját hozza előtérbe, másrészt itt is a drámailag mozgalmas elemet teszi uralkodóvá. Ezzel az irányzattal szemben mindaz a szemlélődő hajlam, idylli életélvezet és csöndes béke utáni vágy, melyet a kor a lelkekben meghagyott, a tájképfestésbe menekül s ennek majdnem utólérhetetlennek mondható aranykorát hozza meg. E fordulathoz csodálatos módon hozzájárult a vallási viszonyok változása is. A protestantismus a maga templomi puritanismusával s a szentek cultusát kizáró dogmatikájával a vallásos festészet körét nagyon szűkre szabta; az ezzel területet vesztő erők szinte ösztönszerűen fordulnak a természet ábrázolása felé. Ez is egyik magyarázata annak,

hogy az új tájképfestésben a vezérszerep egy túlnyomó részben protestáns nemzetnek: a hollandiaknak jut.

A festészet új korszakát mintegy harsonás herold: *Rubens* nyitja meg, ki mint 23 éves ifjú lépi át a XVII. század küszöbét s ki a maga alkotásainak példátlanul gazdag világába a tájképet is hatalmas kézzel vonta be. Utána sorban látjuk nagyra nőni *Elsheimert*, a két *Poussint*, *van Goyent*, *Velasquezet*, *Claude Lorrain*t, *Bothot*, *van der Neert*, *Salomon* és *Jacob Ruijsdaelt*, *Rembrandtot*, *Tenierst*, *Salvatore Rosát*, *Aelbert Cuijpot*, *Berchemet*, *Everdingent*, *Pottert*, *Vermeer van Delftet*, *Willem* és *Adriaen van de Veldét* és *Meindert Hobbemát*, a kiktől a XVII. század tájképfestése legnagyobb fényét kölcsönzi.

Ezeknek és társaiknak alkotásait megismertetni lesz e mű főfeladata.

Említettem a németalföldi és olasz festők sokszoros érintkezését, a XV. és XVI. század folyamában. Ebben a délnyugati Németalföld, mely egy ideig Burgundhoz tartozott s melyet Flandriának szoktunk nevezni és a mely körülbelül a mai Belgiumnak felel meg, vitte a főszerepet; a tájképfestés terén is ez a rész inkább tekinthető kezdeményezőnek, mint az északkeleti, a mai Hollandia, mely mégis kevéssel később, a flamand festészetet túlszárnyalva a tájkép művészetét a tökély sokkal magasabb fokára emelte.

Németalföldön már a XV. és XVI. század folyamában virágoztak különböző tartományi és helyi művésziskolák; megkülönböztethetjük különösen a brabanti iskolát, mely Antwerpen körül csoportosult a szorosabb értelemben flandriaitól, a melynek Brüsszel volt középpontja s Gent és Brügge voltak kiágazásai. Utóbb azonban ezek összefoglalhatókká lesznek a

flandriai művészet neve alatt, épp úgy, mint a hogy joggal beszélhetünk hollandi festészetről, habár ennek körén belül is megkülönböztethetünk csoportokat, melyeknek középpontjaiul főképp Hága, Amsterdam, Utrecht, Haarlem és Dordrecht szolgáltak.

A XVII. század festészetében oly nagy szerepre hivatott Németalföld e két tartománya művészetének szétágazását és különböző fejlődését részint a faji és vallási viszonyok, valamint a földrajzi fekvés eltérései, részint s némileg ebből folyólag a két ország sorsának és politikai helyzetének különböző alakulása magyarázza meg.

Flandria csak egy rövid vonalon érintkezik a tengerrel s meglehetősen mélyen benyúlik Francia- és Németország s Holland közé; déli részében hegyes-dombos vidék, lakossága a sík részekben germán-flamand, a hegyes részekben román-wallon elemekből alakult s már a XV. században virágzó ipara mellett a művészetben is kitűnt. E tartományra Franciaország közelsége is hatott, valamint az is, hogy itt székelt az udvar. Ezzel ellentétben Holland egészen tengerparti tartomány; a tenger nemcsak egész hosszában határolja északnyugat felől, hanem számtalan kisebb-nagyobb öböl és folyódelta is áztatja egészen sík, termékeny földjét. E földrajzi viszonyok a hollandiakat földművelő- és állattenyésztő-, de egyúttal tengerésznéppé tették s az az erély, a melylyel a tengert szolgálatukba tudták hajtani, csakhamar a gyarmatosítás útjára is vitte őket s tengeri hatalmassággá tette a kis államot. A hollandi és flamand nép nyelve között alig volt különbség, de a XVI. század folyamában a reformatió állított válaszfalat közéjük, a mennyiben Hollandban csakhamar elterjedt a protestantizmus

míg Flandria legnagyobb részében katolikus maradt, itt tehát a latinság hagyományai is tovább őrizték meg hatásukat.

Mikor V. Károly császár birodalmát utódjai között szétosztotta, az általa egyesített Németalföld a spanyol király birtokává lett, kinek nevében helytartók kormányoztak. A spanyol uralom rideg önzése s még inkább az eretnokség üldözésében való vak buzgalma elkeseredett ellenállást keltett különösen a protestáns hollandiak részéről, melynek következménye hosszas küzdelem s végül 1609-ben Hollandnak a spanyol uralom alól való teljes felszabadítása és demokratikus köztársasági szervezkedése lett, mely hosszú időre biztosította ez ország hatalmát és virágzását. Flandria ellenben a spanyol uralom alatt maradt az egész XVII. századon keresztül s ez az uralom semmi tekintetben sem vált előnyére derék és törekvő népének.

Látni fogjuk e viszonyok s fejlemények hatását mindkét Németalföld tájképfestészetének fejlődésén is. A század elején — mint említettem — még mindenkép a flamandok vezetnek s ezek érvényesülnek az olasz művészettel való érintkezésben is. Két brabanti művész, a *Bril* testvérek: *Mattijs* és *Pauwel* a XVI. század végén Rómában voltak letelepedve s ott az idősebb *Mattijs* — mint láttuk — pápai megbízásban is részesült. *Pauwel* (Paul 1554—1626), a ki jóval túlélte bátyját s kinek működése benyúlik a XVII. századba is, fontos szerepet visz a németalföldi és olasz tájképfestés egymáshoz való viszonyának kifejlődésében, bár az önálló tájképfestés megalapítójának, — a minek sokan tartották — az előzmények után nem tekinthető. Már ifjan követte bátyját Antwerpenből Rómába, a hol azután, ennek korai halála követ-

keztében átvette az ő félbemaradt megbizásait, befejezte munkáit s önálló festői műveivel, frescoival és olajképeivel nagy tekintélyre tett szert. Habár életének javarésztét olasz földön töltötte s ott olasz festők, különösen a Tizian műveinek befolyása alatt állott, bizonyos tekintetben hű maradt a hazai irányhoz is. Nála is uralkodó a hármasszínű, a barna előtérből aczélzöldön át ultramarinkék háttérbe átmenő színezés, melyet a tejfehér verőfények még ábrándszerűbbé tesznek; hideg színei ritkán melegednek át, de a tájkép rajzába sokat vesz föl az olaszok nemesebb vonalérzékéből. Tájképeinél különösen az egységes világítás, a változatos növényzet, a vizsík festői tükröződései s általában a természet szépségei iránt megnyilatkozó költői érzék jeleznek haladást. Festett olaszos és németalföldi vidékeket sejtető tájképeket, vallásos, allegorikai, csata és vadászati képeket is, de ez utóbbiakon a figurális elemet mindig alárendeli a tájképinek. Ilyen a müncheni Pinakothekában levő, Genesareth-tó vidékét ábrázoló, inkább képzeleti tájképe, melynek előterében Jézus, tanítványai társaságában egy ördögöst gyógyít meg. A betegből kiűzött ördögök a közeli nyáj sertéseibe bújnak. A háttér gazdag változatban mutat sziklás hegyeket, várat, tavat hajókkal s partján egy kikötővárost és borús eget, mely előtt vihardarak szállonganak. Még szebb, már nagyobb követőire, különösen Claude Lorrainre emlékeztető tájképe az, melynek előterébe az ifjú Tóbiást festette az angyallal, s mely a drezdai képtárban van. Nagyszámú állóképei közül találunk egyeket a firenzei képtárakban, a velencei Accademiában, Párisban, Berlinben, Bécsben és sok más helyen. A Pauwel Bril művészete, míg egyrészt olasz eleme-

ket vett föl, másrészt befolyást gyakorolt az egykorú olaszok, különösen a Carraccik bolognai iskolájára.

Pauwel Brillel veszik át a flamandok a vezetést a tájképfestés új korszakának hajnalán. Azok között, a kiket a XVII. század már működésben talál, Brilléhez életkorban legközelebb áll *Jodocus (Joost) de Momper*, (1564—1635) szintén Antwerpenen született, ki e szűkebb hazáját választotta működése helyéül is, úgy hogy ott nagy tekintélyre emelkedett s élte-
sebb korában feje lett a festők czéhjének, melyet Antwerpenben is úgy, mint a Németalföld többi helyein a festőnek tartott Szent Lukács apostolról neveztek. Nagyszámú tájképeivel Európa legtöbb kép-tárában találkozunk; többnyire ábrándos talajalakza-
tokat mutatnak s a hagyományos színsalát, mely azonban néha kettős alapszinre szorítkozik: az elő-
térben barnára, a háttérben tengerzöldre. Szeret kü-
lönböző regényes tájelemeket hordani össze messze
kilátásokat nyújtó képein: sziklákat és barlangokat,
templomot és várat, keresztet és erdei utat, miköz-
ben a távlat kezelése néha bizonytalanná lesz s a
világítás ellentétessé. Különösen az előtér alakjai —
melyeknek festését olykor művésztársaira bízta —
vannak rendesen oly világításba beállítva, mely a táj-
képével nem egyezik. A falombot is még nagyon
egyforma részletezéssel festi. E jellemző tulajdonai
észlelhetők a mi Szépművészeti Múzeumunkban levő
képén is, mely egy búcsújáró helyet ábrázol, barlangba
helyezett oltárral, a melyen éppen misét olvasnak,
melyhez különböző, a tájkép szinhangulatából kirívó
alakok gyülekeznek.

Már a Momper képein találkozunk néha *Jan Bruegheltől* (1568—1625) festett alakokkal, bár ennek

a maga korában nagyhírű festőnek jelentősége kevésbé képeinek figurális, mint inkább tájképi s különösen virágos elemeiből eredett. Fia volt a már az előzmények során említett Pieter Brueghelnek, kit népies genreképei miatt Paraszt Brueghelnek neveztek el, míg Jan pompaszeretete miatt a Bársony-Brueghel, virágos képei révén a Virág-Brueghel nevét kapta; testvérbátyjának, az *ifjabb Pieternek* is volt mellékneve: Pokol-Brueghel névvel ruházták föl pokoli jeleneteket, éjjeli tüzfényt ábrázoló képeire való tekintettel.

Jan Brueghel, — kit hasonnevű fiától mint idősbet szoktak megkülönböztetni — Brüsszelben született ugyan, de élete javarészét Antwerpenben töltötte; fiatal korában Olaszországban is időzött néhány évig s Milanoban Federigo Borromeo bibornok részesítette megrendelésekben. Rendkívül szorgalmas és termékeny művész lévén, sok pénzt szerzett s fényűző életet folytathatott. Az egész világon elterjedt képei többnyire kis méretűek, fára vagy rézlemezre vannak festve, zománcszerűen fölrakott, világító színekkel, aprólékos gonddal, s bár legtöbbször a tájképelem az uralkodó, az élő alakokat egyik sem nélkülözi, sőt a legtöbb túl is van halmozva emberi és állati alakokkal, épp úgy, mint a bokrok és fák gyakran virággal és gyümölcscsel, melyeknek festésében Brueghel különös mester volt.

Tájképeinek jellegét legtöbbször s legszerencsésebben flamand hazájának dombos, erdős, mocsaras vidékeitől kölcsönözte, de vannak egészen ábrándos, valószerűtlen tájképcomposíciói is, melyeket azután éji tüzfénnyel szeretett megvilágítani; a pokol ábrázolását is megkísérelte olykor, annak nyílásán bűvös



PAUWEL BRIL : Krisztus a Genesareth tónál. (Müncheni Pinakotheka.)



kék fényben úszó külvilágra nyujtva kilátást. Ilyszerű képeiből a mi Szépművészeti Muzeumunk is bír néhányat. Vannak aztán nagy számmal oly festményei, melyeken a tájkép csak bibliai vagy mythologiai jelenetek keretéül szolgál; kedvencz tárgya volt a paradicsom s a Noeh bárkája lakóinak festése, mert itt módja nyílt sokféle tarka állatot festhetni; ilyen képei is láthatók Muzeumunkban; e nembeli főműveit azonban a hágai Mauritshuis és a berlini képtár tartalmazza; a hágainak emberalakjai Rubenstől valók. Legvalóságosabbak azok a tájképei, melyeknek előterét hazája népéletének megszokott jeleneivel töltötte meg: vándorokkal, lovasokkal, parasztokkal és halászokkal, társzekerekkel vagy mulató népcsoportokkal; ezek többnyire erdőszéleket, országutakat, néha falurészleteket ábrázolnak.

Brueghel még nem szabadult ki a tájkép hagyományos alapszínscalájából, melyben különösen az ultramarin-kéknek pazarlását az időokozta vegyi hatás még szembetünőbbé teszi; rendesen felhős egén gyakran a felhőalakzatok kapnak sötétkék színt s a közük áttetsző ég látszik fehérnek. Jól tudja képeiben a távolságot megéreztetni, de azért a perspectiva szabályai ellen gyakran vét; néha a horizont mintha kettészakadna: a kép egyik része emelkedő, a másik érthetetlenül lemélyed. Brueghel különösen a falomb kezelésében lett tanítómestere utódainak; a fanemek nála már megkülönböztethetők s aprólékos kezelési modora mellett öröme is telt benne, ha a fák leveleinek, ágainak igazi megalkotását hiven kifejezésre juttathatta. Már nála észlelhetjük a tájképnek azt a tetszetős elrendezését, mely idővel conventionálissá lesz: a kétfelől emelkedő facsoportokat, alattuk mély

árnyékkal, középen a hívogató erdei tisztást, messze-nyúló kilátással s világos éggel az alacsony szemhatár fölött; vagy az erdőszélt, mely az oldalon nyit kilátást távoli síkságra s az ég fénylő peremére. Öntudatosan használja a fény és árnyék tetszetős elosztásának hatását s nemcsak öntudatosan, hanem önkényesen is fest valahová mély árnyékfoltot, a hová ily árnyék nem eshetik, vagy vet éles fényt valamely helyre, a hol e fény eredetét megjelölni bajos volna. Ez már a művészi hatás kezelésében azt a szabadságot jelenti, a mely a modorosság kezdete s önkéntes szakítás a természethűséggel.

A németalföldieknél nagyon elterjedt szokás lévén különböző művészek közreműködése egy képen, Brueghelnél is gyakran tapasztaljuk, hogy oly képekre, melyeken ő festette a tájhátteret s a növényzetet, másoktól valók az alakok; így például a madridi Prado-ban levő, a négy elemet ábrázoló festményeire *H. de Clerck és Hendrick van Balen* alkalmazták az alakokat. Azonban legelőkelőbb ilyenmű munkatársa Brueghelnek Rubens lett, kinek többi közt a müncheni Pinakothekában levő, a Faunoktól meglesett alvó Dianát ábrázoló képéhez is Brueghel festette az e művészre nézve jellemző tájképhátteret.

Hendrick van Balen (1575—1632), kit mint a Brueghel munkatársát említettünk, mythologiai vagy genreszerű előtéri csoportokkal maga is festett tájképeket, egészen a Brueghel modorában, különösen tetszetős erdőmélyeket vízzel, melyben nymphák fürdenek, vagy mellette vadászat után pihenni telepedtek le. Ilyen képe több van a müncheni képtárban, a hol az évszakokat ábrázoló, részletekkel kissé túlterhelt festményei is láthatók.



JAN BRUEGHEL : Erdei útkeresztződés. (Müncheni Pinakotheka.)



Mint tanítványait és egyenes követőit Brueghelnek ismerjük *Pieter Gijzelset*, *Jakob Fouquiérest*, *David Vinckeboomsot* (1578—1629) és *Roeland Saveryt* (1576—1639), kiknek egyike sem éri utól mesterét. Gijzels és Fouquiéres még egészen abban a régi modorban leledzenek, mely a kezdődő tájképfestést jellemezte, a mikor a festő rendesen igen magas nézőpontra helyezkedve, messze tájakat akart majdnem madártávlatból áttekinteni s a nagy területet telerakta mindenféle motívummal, a mit érdekesnek és festőinek tartott; szóval a mikor a tájképfestő még elbeszélni akart, nem törekedvén egységes benyomásra. Így Gijzels egy frankfurti képén láthatunk fákat, országutat, rajta járókelőket, kis várost templommal, ligetet, meredek hegyeket, szélmalmot, kanyargó folyót, várat, napfényt is és esőpásztákat is. Fouquiérest, miután a Rubens munkatársa volt s a pfalzi gróf számára is dolgozott, XIII. Lajos francia király nagy mértékben foglalkoztatta a Louvre galeriájában, a hol egész sorozat városképet kellett festenie; bárói rangra is emelte. Az ő karlsruhei képe Heidelberg várát ábrázolja, a francia stílusú kertet majdnem madártávlatból mintegy mértani rajzban mutatva be. Ezeknél legalább a távlati beállítás a nagy távolság mellett is elég jó; de a Vinckebooms perspektívája ingadozó. A kereszt vitelét ábrázoló müncheni képe roppant szétterjedt tájhátterével nyugtalan, bár nem festőietlen hatást tesz. Saverytól budapesti képtárunkban is látható két festmény, mely őt a Brueghel hű követőjének mutatja, de inkább csak a Brueghel hibáiban: a szemhatár nála is megtörik s ellentmondó távlatokat mutat; hátterei lehetetlen kék színben úsznak, ábrándos, hófehér fényhatásokkal; neki is nagy kedve telt a paradicsom festésében. E

képirók jelentőségét egyébiránt az adja meg, hogy működésöket áthelyezvén hollandi területre, a flamand művészet terjesztőivé lettek ott s mestereivé egyes, idővel öket túlszárnyaló hollandi festőknek.

Azok között a fiatalabb flandriai művészek között, kikre a Jan Brueghel festői iránya kimutatható hatással volt, s kik koronkint munkatársaivá is lettek, messze kimagaslik *Pieter Pauwel Rubens* (1577—1640), a flandriai festészet legnagyobb dicsősége s a XVII. század egyik legerősebb és mindenestre legegységesebb művészi talentuma.

A két század határmesgyéjét Olaszországban lépi át; 1600-ban kerül oda mint 27 éves ifjú s majdnem 8 évig marad ott, Velenczében, Mantuában, Rómában időzve, tanulmányozva az antikokat, az olasz természetet és a renaissance nagy mestereinek műveit egyaránt. Gonzaga mantuai herczeg megbízásai első sugarai a rámosolygó fejedelmi kegynek, melyben bő része van egész pályafutásán; a Németalföldet kormányzó osztrák főherczegek és főherczegnők bizalma őt előkelő rangba emeli s fontos diplomatiái megbízásokban részesíti, melyek teljesítésére mindenre kiterjedő élénk szelleme és nagy műveltsége képesíti. Diplomatiái küldetései összeköttetésbe hozván őt a spanyol, francia és angol udvarokkal, ezek művészi munkáit is bírni akarják s példátlan termékenysége és gyorsasága az alkotásban lehetővé teszi, hogy minden várakozásnak megfeleljen. Valódi művészfejedelmi életet élvén, saját ecsetjével örökitette meg idylli életét szép otthonában, melyben első nejének halála után a bájos Helene Fourment oldala mellett, kit oly sokszor festett le, ünnepelte művészi rajongással párosult szerelmének másodvirágzását.

Műveinek tömegét — melyek előállításánál később már számos munkatárs és tanítvány is közreműködött a kivitelben — alig lehet áttekinteni. Mesterileg művelte — mondhatni — a festészet összes ágait. Valóságos, mythologiai, történelmi, allegorikai és genreszerű festményeit egyaránt hatalmas képzelet és csodálatos compositionalis erő jellemzik, párosulva nagy anatómiai tudással és rendkívül élénk színérzéssel. Rubens erőtlől, életkedvtől szinte túlaradó alakjaival, hevesen mozgalmas compositióival, képeinek színpompájával igazi megtestesülése a barokk stílnak a festészetben. Alkotásainak nagy része, éppen mert annyira áthatotta korának szelleme, a mai nemzedéket kevésbé elégti ki, de művészete viruló színpompa, gondolatgazdagság és lendület tekintetében mindig csodálandó fog maradni. És — a mi bennünket itt különösen érdekel — Rubens az ő tehetségének egyetemessége nagy tájképfestővé is tette. Habár rajongott Olaszországért, e téren nem lett rabjává annak az Itálianizmusnak, melyben oly sok kortársa volt elfogódva, kik a tájképművészet méltó tárgyait csak az olasz föld motívumaiban vélték föltalálhatni. Habár Tizian és Correggio művei is befolyással voltak rá s ő úgy tűnik föl, mint a Paul Bril és Jan Brueghel munkájának egyenes folytatója, a német Adam Elsheimer is hatással volt reá: erős tehetsége, színérzéke és természetszeretete megóvta őt az utánzástól s lehetővé tette, hogy a festészetnek ebben az ágában is „a conventionalis elemeket szabad, örömteli, hatalmas életre oldja föl.“ (Kugler).

Szükséges tudnunk, hogy legelső mestere is egy kevésbé ismert flamand tájképfestő, *Tobias Verhaeght* volt; mindazonáltal tiszta tájképek festésére csak

későn adta magát, ellenben sok oly képet alkotott, melyen a tájképháttér kiemelkedő fontossággal bír s ezeknek csak némelyikén bízta — elfoglaltabb korában — a tájrészletek megfestését másokra, míg viszont ő festette a tájat oly vadászati képeken, melyeken az állatok a hires állatfestőtől, Frans Snijderstől valók. Vannak arczképei is, melyek tájképháttérrel mutatnak; ilyenek például Albrecht főherceg és Clara Eugenia infansnő képmásai a madridi Pradoban, melyeknek háttérében várkastély vagy csatamező látható. Leginkább szélesül ki arcképei jelentősége mellett tájképpé az a müncheni Pinakothekában levő festmény, mely a művészt családjá és kedves virágai, házi állatai körében diszes kertjében ábrázolja. Ehhez hasonló jellegűek azok a Venus-ünnepélyt s a szerelem kertjét ábrázoló festmények, melyek a művész korának érzékies életélvezetét és pompaszeretetét szélsőlegesen vegyítik a mythologiai elemekkel s az így megszerkesztett bájos csoportozatokat építészeti és kertháttér elé helyezik; a drezdai kir. képtárban, a bécsi udvari múzeumban s a madridi Pradoban láthatjuk Rubens ily compositióit, melyeken a testek és a tájképelem újongó szinsymphoniába olvadnak össze. A művész személyére vonatkozó reminiscenciákat ébreszt föl a bécsi udvari múzeumban látható kerti multság s a Louvre lovagtornája; ugyanis mindkettő háttér gyanánt, messzeterjedő síkon, várároktól környezve a Mecheln melletti Steen tornyos várát ábrázolja, kissé vázaltszerű futólagos kezelésben; ezt a várat a hozzátartozó birtokkal együtt a művész élemedettebb korában megszerezte s falusi lakául rendezte be.

A falusi élet vonzó kellemei mindinkább kifejlesztették Rubensben a természet élvezete iránti érzéket



P. P. RUBENS : Pásztoridyll. (Páris, Louvre.)



s a természet változó szépségeinek ábrázolásában való kedvtelést is; s míg fiatal korában Olaszországban és onnan hazatérve oly képeket festett, melyek még az olasz föld benyomásait tükröztetik vissza, később inkább ráismerünk úgy tájképháttéréin, mint önálló tájképein flamand hazája szelídebb és idyllibb vidékeire.

Az első csoportból való a Louvrenek az a szép tájképe, mely erdőszelelen letelepedett juhnyáját ábrázol, egymással enyelgő pásztornéppel s a háttérben regényes tájjal, fölötte elvonuló viharfelhővel és szivárvánnyal. Már ez a kép is mutatja Rubensnek flamand elődjétől eltérő, Giorgionera emlékeztető élénk érzékét a változó légköri tünetmények és fényhatások iránt. Van a Louvreben egy, a római Mons Palatinus romjait hatásos világításban ábrázoló kisebb festménye s néhány olaszföldi vázlata is, mythologiai képeinek egy része pedig háttérben azt a történetileg stylisált, gyakran kissé színpadias tájképet mutatja, a mely betetőzését a francziáktól: Poussin és Claudetól kapta s a mely már a természeti jelenségeket is a mythos eszmeköréhez látszik alkalmazni. Ilyen a Perseus és Andromeda berlini képe, mely hullámzó tengertől mosott meredek sziklapartot és barlangot mutat; ilyen a drezdai „Quos ego!“ s a Philemon és Baucis történetéből a pusztító vizár betörését mutató drámailag mozgalmas, részleteiben szép, de túlsötét bécsi kép. Már ezen is nagyon kicsinyek a szereplő alakok; még inkább eltűnnek ezek az Aeneas hajótöréséről elnevezett, Porto Venere-re emlékeztető vad, sziklás tengerpartot, tomboló vihart feltüntető berlini festményen. Ide tartozik a Prado szép erdei képe, mely Meleager és Atalanta vadászatát ábrázolja árnyékos, hivogató erdőmély előtt, valamint az Odysseus és

Nausikaa találkozása a firenzei Pitti-képtárban, mely megragadó ábrázolása a regényes partvidékről éppen elvonuló tengeri viharnak. Ide sorolhatjuk a Szent György diadalát a sárkány fölött elbeszélő londoni képet. Vannak azután Rubensnek vadászati képei, melyeken a vad üzésének szenvedélyes hajszája az erdei növényzet kuszált, torzonborz, rendetlen növéseben mintegy folytatódni látszik, jeléül annak, mily öntudatos biztossággal kezelte a mester a tájképnek ezt az elemét is. (Drezdai képtár.)

Míg e festmények mind a tájkép hősiezen regényes neméből valók s inkább componáltaknak, mint megfigyeltnek mondhatók, a mester saját hazájának benyomásait visszatükrözők inkább idylli jelleget öltenek s a természet és falusi élet szeretetteljes megfigyeléséről, a környezet szelid kellemeinek élvezetéről tanuskodnak. Ilyeneket találunk már azok között is, melyeknek előtéri csoportja valami mythologiai vagy bibliai történetre emlékeztet; például a lyciai parasztoktól üldözött Latona képén Münchenben; ezt a tárgyat ugyanis ő is megfestette épp úgy, mint Brueghel, de ő a jelenetet mocsaras lapályra helyezi. Ilyenfajta a Páris ítélete a londoni National Galleryben, a szentpétervári Ermitage Venus és Adonis-képe s a Prado több festménye: a Flora, a Szűzanya a kis Jézussal, Ceres és Pan s több a Diana nympháit s üldöző faunokat ábrázoló festmény. Bibliai történettől kapta nevét az antwerpeni múzeumnak az a gyönyörű képe, mely épp oly élethűséggel, mint festőiséggel ábrázol egy félig nyitott istállót, kilátással a tanyára s mezőre; az istállóban mindenféle állat pihen és táplálkozik s a bejáratnál egy félmeztelen ember térdel: ez volna a szentírásbeli „tékozló fiú“.



P. P. RUBENS: Visszatérés a mezőről. (Firenze, Pitti-palota.)



A mester falusi élete alatt keletkezett, a természet legnagyobb odaadással ábrázoló s csak a mezei munka és a népelet köréből vett alakokkal élénkített tulajdonképeni tájképek lélektani háttérét megvilágítja az az érdekes tény, hogy majdnem valamennyi a művész saját birtokában maradt s csak halála után került forgalomba. Ezeket tehát — mondhatni — a maga számára festette, maga akart bennök gyönyörködni, általuk a zord téli napok homályában is a nyár derűjét és melegét idézni vissza emlékezetébe. Mert előszeretettel festette a nyár jelenségeit: a termékeny föld minden pazar adományainak összegyűjtését, a legelőn delelő, vagy alkonyatkor hazatérő csordát, azt a párás, illatos jóllakottságát a mezőknek, mikor elvonult róluk az éltet adó eső s hírmondójaként még a szivárvány boltozik az égen. Az emberi és állati alakok élénk helyi színei e képeken mindig kellemeesen illeszkednek be az általános színbenyomásba, az árnyéktömegek elosztása kifejezőjévé lesz a hangulatnak s egyúttal emelőjévé a dekoratív hatásnak. A falomb változatos és eléggé természetű, ritkán mórós; a felismerhető fánemek között a karcsú nyírfák visznek előkelő szerepet, mintha kedvencei volnának a művésznek.

A firenzei Pitti-palota képtára őrzi azt a mezőkről való visszatérést ábrázoló tájképet, melynek háttérében Mecheln városának Saint Rombautról nevezett harangtornya árulja el, hogy a művész birtokának, Steen várának vidékéről merítette tárgyát; a szénabehordás jelenetére az alkony önti aranyos fényét és balzsamos levegőjét; ugyancsak a nyári alkony benyomását rögzíti meg a londoni National Gallery „Naplementé“-ről nevezett képe, melyen juhnyáj vonul el

s szétszórt fák borítják a sikot. Igazi falusi idyll a Laeken melletti major képe a Buckingham-palotában; világos ég alatt teheneket, gyümölcshordó asszonyokat látunk itt a patak mentén, liget szélén, házak közelében. Ehhez hasonló a müncheni Pinakotheka tehenes tájképe, melynek háttere megkapó valóságossággal ábrázol egy sekély vízér mellett elterülő pagonyt.

A Londonban magántulajdonban levő „Holdvilágos est“ is vizparti ligetet mutat oly világításban, mely — bár a hold az égen van — inkább alkony vagy reggel benyomását teszi; a kétes fény azonban tökéletes hangulatképet ad, különösen a sötétbe borult facsoportok által. A közeledő éj vet árnyékot a „Kátyuba rekedt szekér“ képére is, mely a szentpétervári Ermitageban látható; a dekoratív és hangulati hatás itt is tökéletes, de a részletek vizsgálata mutatja, hogy itt Rubens is beléesett némely kortársának hibájába, mely bizonyos művészi motívumoknak a természetűségtől egészen független alkalmazásából ered. A közepen levő, magában véve is valóságos szikladomb két oldalán a szemhatár egészen szétválni látszik, mintha semmi összefüggése nem volna, és mintha a kép két fele a leszálló est különböző időszakait ábrázolná, az egyikén még csak alkonyodik, míg a másikon már a hold világít. A már fiatalkori olasz tájképén felhasznált szivárványt a művész három más festményén is megjeleníti; ezek legszebbike az, mely a müncheni képtárt díszíti; a másik kettő a pétervári Ermitageban s a Wallace-féle londoni gyűjteményben van. A régi flamandok kedvelt tárgyát: az évszakokat, Rubens szintén lefestette tájképek alakjában. Nem tudjuk megjelölni, hogy képeinek melyike legyen a tavasz ábrázolója; a „Nyár“ nevét

viseli a windsori királyi vár egy festménye, mely kiterjedt tájon, erős napfényben mutat erdő- és faluszélt, utat, hullámnzó talajon facsoportokat, lovas és gyalog embereket s marhacsordát, szóval élénk és változatos jelenségeit a mezei életnek. A londoni National Gallery „Ősz“-én ez évszak benyomását kelti nemcsak a lesben álló vadász, hanem a lombozat vörhenyes színe s a szép kép borongó hangulata is; egyik szögletében ott látjuk ismét a művész otthonát: Steen várának cziczomás oromzatát s az előtte sétáló alakokban talán reá s családjára ismerhetünk. Végül szintén a windsori királyi képtárban levő „Tél“, bár nem tisztán tájkép, talán a legélénkebben varázsolja elénk azt az évszakot, melyre emlékeztetni akar. A kép félig nyitott pajtát ábrázol, benne emberek s állatok vannak a tűz körül letelepedve; a pajta hátterén látjuk a kopasz falakat, a föld s a ház hótakaróját és a hulló hópelyheket.

Hangulatos tájképekbe helyezte Rubens a nép pajzán mulatozásából merített képeit is, úgymint a madridi Prado „Ronda“-ját, a mely a szabadban szilaj körtánczra kerekedett ifjú párokat ábrázol és a Louvre híres egyháznapi parasztbacchanalját. (Kirmes.)

A nagy flamand mesternek tájképeihez tanulmányul szolgált néhány rajzát is bírjuk, különösen a Louvre képtárában és rendkívül termékenyítő volt az ő munkássága a fa- és rézmetszésnek a tájképeknél való használatára is. Rubens maga rajzolt fára metszés céljából s maga javította a festményei vagy rajzai után készült rézmetszeteket; képei művészi sokszorosítására oly súlyt helyezett, hogy azt rendszeren saját kiadásában eszközölte s a fa- és réz-

metszőket valósággal képezte a maga művészi modora hű kifejezésére. Műveinek egykorú fametszeti körül leginkább Christoph Jegher, rézmetszetei körül Scheltius, Paulus Pontius, az idősb és ifjabb Pieter de Jodes s Lucas Vorstermans érdemesültek. Tájképi jeleggel is bíró képei közül — bár többnyire némi változtatásokkal — egykorú sokszorosítások útján terjedtek el: a gyermek Jézus és Keresztelő Szent János, Venus vagy a Szerelem udvara, a Menekülés Egyiptomba, a Kátyuba jutott szekér, a Steen vára előtti kert és egyebek.

Említettük már a *Frans Snijders* (1579—1657) közreműködését Rubens némely, különösen vadászati jeleneteket ábrázoló képén. Snijders korának kétségkívül legjelesebb állatfestője volt Flandriában, ki e tudását nemcsak vadászatokat és állatküzdelmeket ábrázoló, hanem úgynevezett csendéleti képein is érvényesítette. A Rubens barátsága nagy hatással volt művészete fejlődésére: tőle kölcsönözte a valóságosságra törekvés mellett a szenvedélyes mozgásnak életet adó s egyúttal dekoráló elemét, mely élő állatokat ábrázoló képeit áthatja. Saját festményein, vagyis melyeken a tájképkörnyezet is tőle való, ez különböző kezelést mutat; a müncheni képtár vad-disznóhajszájának előtere éles világításban és mély színekben szorgalmasan kidolgozott s természetű erdőszélt, sást és füvet ábrázol; szép erdős tájháttere és jó világítása van két másik, préda után járó oroszlánokat feltüntető müncheni képének. Kevésbé sikerültek a Pradoban levő festményeinek tájképhátterei, úgyszintén a budapesti képén (A héja és a kotlós tyúk) látható, mely egyhangú s valóságstlen füzöld lombokat mutat. A bécsi udvari múzeumban



LUCAS VAN UDEN: Mocsaras tölgyerdő. (Budapesti Szépműv. Múzeum.)



levő „halpiacza“ félig nyitott csarnokot ábrázol, melyen át egy tengerparti város látható kikötőjével.

Még *Jan Wildens*, *Lucas van Uden*, *Pieter Snaijers*, *Frans Wouters* és *Anthonis van Dijck* flamandi festőket kell tájképfestői szempontból Rubensszel való szoros vonatkozásban tárgyalnunk. A három elsőnek tájképfestése adja meg művészi jellegét s különösen *Jan Wildens* (1586—1653) főnevezetessége az, hogy Rubens számára gyakran festette a tájképháttérrel mythologiai, vallásos, történeti és genreszerű compositióihoz; ezeken valószínűleg a mester utasításaihoz tartotta magát. Kevés meglevő önálló képe — mint például az augsburgi, bécsi — a változatos motívumoknak kissé régies összehordásáról tanuskodik, bár tetszetős compositio mellett. Antwerpen városának egy panorámáját, az ottani múzeumban, tartják legjobb művének. *Lucas van Uden* (1595—1672) is munkatársa volt Rubensnek, de számos önálló képe látható a drezdai galleriában; Budapesten is van egy, mely mocsaras tölgyerdőt ábrázol kissé sárgás színezetben, a talajnak kevésbé természetes s a fáknak túllágy és modoros kezelésével. Vannak oly tájképei, melyeknek mythologiai, és olyanok, melyeknek egészen a Rubens modorában idylli s népeleti (*Frankfurt, Städel*; bécsi udv. múz.) csoportokkal élénkítette előterét. *Pieter Snaijers* (1592—1667) csataképeken kívül főképp városok és vidékeknek majdnem madártávlatyszerűen széleskörű ábrázolásával foglalkozott; ilyen képét Breda hollandi városnak szolgáltatta például Velasqueznek híres történeti képe (Breda átadása) megfestéséhez s ő készítette a Van Dijck egyetlen csataképének háttérét is. Egy ilyen festménye a mi Szépművészeti Múzeumunkban is látható;

várostromot ábrázol inkább tervrajz-, mint tájképszerűen, de kifogástalan perspectivával, a felhőzet árnyékának feltüntetésével s a régi iskola három tónusú színezésével. *Frans Wouters* (1612—1659) többnyire mythologiai csoportozatokkal élénkített tájképei élénk színeinek szép összhangja által hatnak kellemesen. (Bécsi udv. múz.)

A vallásos, történelmi és arczképfestés terén jelentőségével egészen a Rubensének közelébe emelkedik ennek sokkal fiatalabb, de már egy évvel utána elhalt kortársa s barátja, *Anthonis Van Dijck* (1599—1641), ki azonban tájképeket egyáltalán nem festett, úgy hogy róla itt csak festményeinek tájképháttére szempontjából szólhatunk. Ezek is mutatják, hogy a festés ez ága nem birta melegebb érdeklődését; a tájháttér nála csak arra való, hogy a kép valódi tárgyának felfogásában megnyilatkozó hangulatot fokozza. Szereti az alkonyodó eget, az előtérbe rendesen sötét lombokat helyez, melléjük mély horizontról emelkedő eget fest; a keresztre feszített Krisztust ábrázoló képein is alacsony a szemhatár s az ég sötét és viharos. Általán sötét és hideg színek uralkodnak hátterein, melyektől annál élesebben válik el az arczok és testek carnatiója. Kivételszerűek Judás árulását ábrázoló képei (Richmond és Madrid), melyeken a jelenet egy erdőbe van helyezve éles fényhatásokkal. Számtalan arczképein ritkán alkalmazott tájképet háttérül s akkor is csak többnyire szűk keretben. Jellegzetes és szép a tájháttér a szerencsétlen I. Károly angol király loubrebéli képén, kit itt vadászat közben egy erdőszélen, botjára támaszkodva gyalog ábrázolt, mögötte lovával és kíséretével. Lombos hátteret látunk ugyanazon király londoni lovas képein, ellenben a

tengerre nyujt kilátást a firenzei Uffiziben lévő képmása.

Inkább csak a művészekről megbecsült erős festői talentum volt a rövid, viharos és rendetlen életet élt *Adriaen Brouwer* (1605—1638.), ki mintegy a határon áll a flamand és hollandi iskola között s kinek képeit Rubens épp úgy szerette gyűjteni, mint Rembrandt. Festményei túlnyomó részben genret ábrázolók, csak kevésnek van tájképháttere s még kevesebb tekinthető tiszta tájképnek. De ez a kevés is — mint a berlini Kaiser Friedrich-Museum pásztorképe s a Kann-féle gyűjtemény kunyhója — elfogulatlan megfigyelésről s a látottak őszinte, igaz feltüntetéséről tanuskodik festői fény- és színhatás mellett. A Brouwer művészete nagy befolyással volt a flamand festészet egyik legismertebb s legnépszerűbb mesterének, David Teniersnek (1610—1690) fejlődésére, ki mint tájképfestő is teljes mértékben megérdemli figyelmünket.

Ez a *David Teniers az ifjabb* melléknévet viselte, megkülönböztetésül hasonnevű atyjától, ki szintén képi író volt s többnyire bibliai vagy mythologiai tárgyú előterekkel tájképeket is festett, kit azonban művészi jelentőségben fia messze felülmúlt. Reája a most említett Brouweren kívül hatást gyakorolt Jan Brueghel, kinek leányát vette el és Rubens, ki Brueghel halála után leányának gyámja lett. Szorgalmával és nagy termékenységgel Teniers sokra vitte s meggazdagodott és udvari festőjévé lett a Brüsszelben helytartóként működő Leopold Vilmos főhercegnek. De előkelő állása s magas összeköttetései ellenére e művész tulajdonkép mint a népelet festője tett hírnévre s népszerűségre szert. Megszámlálhatatlan változatban festette le a flamand parasztságot mulatozását a korcsmában és a

szabadban, s ez utóbbi nembeli képei azok, melyekből tájképfestői minőségét is legjobban megítélhetjük, mert csak a természeti sceneria kedvéért nagyon kevés képet festett. Egy ily önálló tájképe van a müncheni Pinakothekában, faluszélt és vizpartot ábrázol, a háttérben hegyes toronnyal, kissé önkényes árnyékvetésekkel. Míg ez a kép erősen felhős ég mellett vihar előtti hangulatot lehel, Teniers egyéb tájfestményei s háttérben genreképei rendesen napfényes nyárvégi napot vagy alkonyatot ábrázolnak s színezetökben eleinte a barnasárga, később az ezüstös, kékeszöld elem lesz uralkodóvá. Általán nála már jeleivel találkozunk annak a tónusos festésnek, mely a régi flamand hagyomány hármasszínű színcsaláját egybe vonja össze s a helyi színeket többé-kevésbé egyetlen szín alaphangulatába olvasztja fel; ezt a tónusos festést azután — mint látni fogjuk — a hollandiak nagy tökélyre fejlesztik.

A Teniers parasztmulatságai — azok tudniillik, melyek a szabadba vannak helyezve — nagyon keveset változó sceneriával rendesen a falu belsejét mutatják egy-egy nagy fával, csapszékkal, melyről zászló leng alá, dudással, kinek zenéje mellett tánczol a nép; a háttérben egy úri kastély, vagy a falu utcája, a kis város temploma látható. Ilyen képei nagy számmal vannak a különféle európai galleriákban, a legismertebbek Berlinben, Münchenben, Bécsben, Madridban és Brüsszelben.

Még inkább domborodik ki a tájképjellege azoknak a festményeknek, melyeken a művész a falusi életnek különösen idylli oldalát, a gazdasági munkát, a pásztorkodást, a békés természetélvezetet igyekezett feltüntetni. Ilyen a brüsszeli muzeum flamand tájképe,

mely faluvéget ábrázol, de már a legelő szélét is és rajta a pásztornépet, nyájával; ilyenek az amsterdami és casseli muzeumok munkára, induló parasztjai, a bécsi udvari muzeum kutyával játszó parasztsihederei, s különösen jellemző mint pásztoridyll a madridi Prado „Causerie pastorale“-ja, a melyen regényes, sziklás tájon egy pásztor beszédet látszik intézni ájtatosan hallgató állataihoz. A budapesti Ráth György-museum „Koldust“-t ábrázoló festményén is uralkodó a tájképelem.

A festőnek a természet s a hazai föld iránti meleg szeretete azokban a képekben is nyilvánul, melyekben egyúttal saját munkájával szerzett úri lakát, birtokát igyekezett megörökíteni. Így a Buckingham-palotabeli festményen, mely a művészt családjával a nyári alkony idejében tünteti fel, a ruczáktól élenkitett viz partján. Ugyane környékre vezet el a nézőt a londoni National Gallery képe, mely Teniers Perck melletti várát láttatja, az előtérben pedig a művész családját, a mint a halastó mellett haladnak el s embereik az éppen befejezett halászat eredményéből hoznak mutatványt eléjük. Ezek is, valamint sok más ilyenmű festménye Teniersnek — például a brüsseli királyi palota a budapesti Szépművészeti Museumban — mutatják, hogy a művész a tájképelemet is azzal a gyakran részletekbe vesző aprólékos gonddal szerette kezelni, mely például azokat a képtártermeket ábrázoló festményeit jellemzi, a melyeken minden ma is létező képre rá lehet ismerni s e mellett éppen-séggel nem kereste csak a festői motívumokat, sőt a pontos valóságosságnek olykor fel is áldozta a festői-séget. E hajlama könnyen vitte őt rá oly tárgy megfestésére is, mint például az antwerpeni czéllövő-ünne-

pély, melyet a szent-pétervári Ermitage-ban láthatunk, vagy a brüsseli madárlövészet a bécsi udvari muzeumban; mindkettő tulajdonképeni becsét abban bírja, hogy lelkiismeretes, hű ábrázolása az illető városi főpiacz akkori kinézésének.

Kissé szabadabban mozog a művész compositio tekintetében például bécsi téli tájképén, bár a kivitel ezen is a hegyes ecsettel való aprózás mesterfogásait mutatja, és kevés tengerparti képein (Drezda és Szent-Pétervár), melyek legalább részben szabad képzelet után készülteknek látszanak. Megszokott irányától eltérve regényes, sőt ábrándos tájképhátteret igyekezett adni Teniers némely vallásos és genreszerű képének; ilyen a már említett „pásztorbeszélgetés“, ilyen az irgalmasság hét cselekedetének egykorú genre formájába öltöztetett s a párisi Louvre-ban lévő allegóriája, a Neptun és Amphitrite képe a berlini muzeumban, s ilyenek azok a képek, melyeken a flamand iskolában régóta kedvelt tárgyat: Szent Antal kísértését festette le (Berlin, Drezda, Madrid). A szentet valamennyin barlangba helyezi, melyet kivüle s a kísértő nőn kívül mindenféle ördögi és csodalény tölt meg, a barlang sziklái közül azonban rendszeren regényes vidék is látható, romok és sziklafalak, ábrándos, holdvilágszerű fényben.

Mint oly flamand festőkről, kik ebben a korszakban a Brueghel, Rubens és Teniers irányához hiven inkább a hazai természet benyomásait vették fel tájképeikbe, az inkább állatfestőknek tekintendő *Jan Fyton* és *Pieter Boelon* s az inkább csataképfestőnek mondható *Jan Baptist van der Meirenen* kívül meg kell emlékeznünk *Bonaventura Peeters*ről, *Jan Siberechts*ről és *Adriaen Frans Boudevijns*ről.

Bonaventura Peeters (1614—1652) úgyszólván egyetlen mestere a tulajdonképeni flandriai iskolának, ki azt a tájképfestési irányt képviseli egész munkásságával, melyet a hollandiak oly behatóan műveltek: a tengerfestést, a „mariná“-t mint mondani szoktuk. Két iij festményével van képviselve budapesti országos képtárunkban is, egygyel pedig öcscse és tanítványa, *Jan Peeters*. Bonaventura jelessége, hogy rendkívül sok mozgalmas életet tud képeibe hozni: szinte látni véljük a viharfelhők gyors röptét s hallani a hullámok dörgő csapkodását; de színezése rendkívül egyhangú, aczélszürkés; néha az eget a tengertől, a felhők formáit a hullámokétól megkülönböztetni nehéz; öcscse, Jan még jobban eltávolodik a valószerűségtől s nem annyira egyhangú, mint inkább önkényes a színezésében.

Jan Siberechts (1627—1703), kinek hosszú élete már átnyúlik a XVIII. század kezdetébe, képviseli az összekötő kapcsot a flamand és a később fejlődő angol tájképfestészet között, melyre nagy hatással volt, a mit az magyaráz meg, hogy élete nagy részét Angolországban töltötte s ott is halt meg. Tájképeinek anyagát valószínűleg mindkét országból merítette; többnyire vizerektől járt legelőket, ligeteket ábrázolnak, kitünő távlati beállítással s telített élénk színekkel, a miért festményeinek különösen dekoratív hatása kiváló. A víz festésében Siberechts nem tudott természetűségre szert tenni, az valami sűrű folyadéknek látszik képein; annál élénkebb realismus nyilvánul alakjaiban, melyek néha szinte keresetten durvák és esetlenek, s méreteikkel olykor uralkodni látszanak a tájképelem felett. Élénk megfigyelés és szeretetteljes utánczása a természetnek mutatkozik a

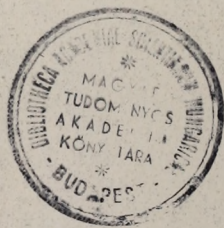
hannoveri tartományi muzeumban lévő „Csatornás táj“-án; valódi pásztoridyllek — bár nem költői alakokkal — a Louvre-ban, müncheni Pinakothekában s a mi Szépművészeti Muzeumunkban levő, szintén vizes tájképei.

Kitünően van képviselve Szépművészeti Muzeumunkban *Adriaen Frans Boudewijns* (1644—1711) is két tájképpel; az egyik erdei utat ábrázol, a másik folyó partját. Boudewijns kellemes, meleg színei, különösen vörös barnába olvadó zöldje, kitűnő összehatást adnak képeinek, melyeket egyébként is vonzó, békés hangulat hat át. A légperspectiva is a kép egyes részeiben teljesen meg van valósítva, de az egészben ellenmondásokat tüntet fel épp úgy a távlat, mint a világítás: a horizont szétesni látszik s a háttér és az ég sötétje nem magyarázza meg az előtér éles fényeit. Szóval Boudewijns képei inkább csak a dekoratív hatás, mint a természeti igazság szempontjából látszanak componáltaknak. A bécsi udvari muzeumban lévő képei őt már inkább mint az olaszos tájkép művelőjét mutatják, a mely iránynak a határán áll az ő művészete.

A flamand iskola ugyanis, mely Rubens és Van Dijck halála után hanyatlásnak indult, a maga törzsét tekintve a tájképfestés terén is hű maradt a hazai hagyományokhoz és a hazai földhöz. Csak néhány festő szakadt el ettől az iránytól s követte azt az elvet, hogy a tájkép classikai hona csak az olasz föld lehet s ennél fogva a tájképfestés méltó tárgyát csak onnan merítheti. A következőkben lesz alkalmam ezt az irányt, melyet legnagyobb tökélyre a XVII. század francia festői fejlesztettek, megismertetni.



JAN SIBERECHTS : Gázló. (Budapesti Szépműv. Múzeum.)





A. FRANS BOUDEWLJNS : Erdei út. (Budapesti Szépműv. Múzeum.)



HARMADIK FEJEZET.

Az olaszos tájképfestés a román fajoknál.

Franciaországnak a XVII. században leghirneve-
sebb festőjétől, Nicolas Poussintól van a Louvre-ban
egy, metszetekben már régen elterjedt s általánosan
ismert kép, melyet a művész római síremlékének
domborműve is utánoz, s mely „Arkádiai pásztorok“-at
ábrázol. Három férfi s egy nő, lenge, antik ruháza-
tokban, pásztorbotokkal kezökben, egy gyéren lombos,
hegyes vidéken mohos sírkő köré gyülekeztek s ki-
betűzni igyekeznek annak felírását, mely így szól:
„Et in Arcadia ego“. Kétségtelenül ezt a gondolatot
variálta a nagy német költő is ismert költeménye
bekezdésében: „Auch ich war in Arkadien geboren . . .“

Ennek a képnek a gondolata fejezi ki azt a ket-
tős vágyakozást, mely még a renaissance utóhangja
gyanánt a XVII. század művészeinek egy nagy részét
megragadta: a vágyat a classikai ókor és különösen
annak idylli, boldog pásztorélete után. Mindkettőnek
legtisztább fogalmát Arkádia nevével vélték meg-
jelölhetni.

Arkádia tulajdonképen a Peloponnesus görög fél-
szigetének középső, erdős fensíkja volt, melyet az
aeoliai törzsből származott, erőteljes és romlatlan

pásztor- és vadásznép lakott, kedvelői a zenének és kedveltjei Pannak, a természetetörök istenének, ki a hitrege szerint legszivesebben az arkádiai Maenalos hegyén tanyázott.

Ennyi és bizonynyal nem több volt az, a mit a XVII. században Arkádia felől tudhattak. Senkinek sem jutott eszébe fölkerekedni és oda menni, mint a hogy egyáltalán Hellas, mióta a barbárság elpusztította, még jóval későbbi időben s az antik világ kutatói és csodálói előtt is „terra incognita“ volt.

De Arkádiát leírták és lefestették számosan, mint eszményképét a boldog emberi ősállapotnak, mint legigazabb honát annak a pásztoridyllnek, mely körül többnyire az antik Bukólikák és Eklogák nyomán még a XVIII. század költészete is ábrándjait szötte, épp úgy, mint a hogy a XIX. század első felének romantikája a rablóvilág regényes képeit szerette elővarázsolni. A pásztoridyll és a rablóromantika közös, önkéntes csalódása az a hit, hogy az embert minden időben a természet öle tudta a legédesebben dajkálni. A föld sara nem szennyez, a fűben féreg nem ólálkodik, sem kigyó a barlangmélyben; a csalit tövise nem tép, a nap nem izzaszt, az eső nem áztat el, a tél nem dermedt, — az élet ránknehezedeő aprólékos szükségletei, bajai, kellemetlenségei a szabad természetben mint a költőiség rózsaszínű ködébe foszlanak szét.

Ezt a képzeleti pásztoridyllt a XVII. század szellemében a legnagyobb közvetlenséggel festette szavakban Shakespeare a „Szerelmes vándor“ egyik dalában:

„Élj velem és légy kedvesem,
És minden üdv mienk legyen
A mit hegy és völgy, rét, patak
S a szirtes ormok nyújtanak.

Majd ott ülünk a szirtre fel
 S nézzük, hogy a nyáj mint legel ;
 Majd ott, hol lejtve zeng az ár
 És véle a dalos madár.

Ágyat vetek ott rózsákból,
 Ezer illatos virágból,
 Virág borúl kalapodra,
 Myrtus lesz a ruhád fodra.

Öved folyondár s szalmaszál,
 Rajt' gomb, borostyán, csat korál ;
 S ha néked üdv ez és öröm :
 Úgy élj velem s légy kedvesem“.

(Győry V. fordítása.)

Ez a boldog önámítás, mely a pásztorélet kellemeit oly vonzó színekben tüntette föl, volt az egyik forrás, melyből a XVII. század tájképfestésének egy jellegzetes ága származott.

A másik az antik világ és annak színtere utáni vágy volt, a mely a maga kielégítését ott kereste, a hová a görög kultúra is idővel áthelyezkedett s a hol úgyszólván megszakítás nélküli folytonosságban nyúltak át az antik világ emlékei és hagyományai az újkori ember életébe: Olaszországban.

Olaszországról már a római Plinius azt írta, hogy „az minden országok táplálója és anyja, a melyet az Istenek kiválasztottak, hogy általa egyesítsék a megoszlott birodalmakat, szelidítsék az erkölcsöket, egybeolvaszszák a sok nyers nép különböző nyelveit, az embereket műveltségre és társaséletre tanítsák, egyszóval, hogy a föld minden népeinek hazájává tegyék“.

Ez az „Italia, Diis sacra“ az egész középkoron át megtartotta, a renaissanceban még fokozottan ér-

vényesítette s egész napjainkig érezte hatalmas vonzóerejét a közép-, nyugat- és észak-európai emberiséggel. Feltárását, megismerését és megismertetését a művelt nemzetek minden időben inkább, mint bármely országét, közös feladatuknak látszottak tekinteni. A mint a középkorban trónkövetelők és hódítók útjának czélja volt, úgy lett a renaissanceban tudósok és művészek Mekkájává, s azontúl is alig van nemzet, melynek legalább művészi és költői lélekkel megáldott jelesei között ne volnának olyanok, kik ihletőket főkép ez ország csodáiból merítették. Az angolok között Byron, Shelley, Ruskin, Symonds rajongtak érte, a francziák között Stendhal, Chateaubriand, Mad. de Staël, Lamartine, Taine, Bourget; a lengyeleknél Klaczko és Sienkiewitz, a magyaroknál Széchenyi, Pulszky Ferencz, a németeknél Goethe, Gregorovius, Franz Xaver Kraus, — még a gyakran frivol Heine is e vallomásra fakadt: „Alle meine Seufzer gehen nach Italien!“

Láttuk, hogy a havasokontúli festők vándorlása Olaszországba már a XVI. században nagy lendületet vett; láttuk különösen a kölesönhatást, mely az olasz s a németalföldi festészet között kifejlődött. A XVII. század elején főkép a tájképfestés lett az összekötő kapocs az északi művészek és Olaszország között. A mint az antik világ emlékeivel akkor még jóformán csak ott találkoztak, úgy az ókori életet is csak az olasz föld színterén tudták elképzelni. Így ered az a lassankint minden, a képzőművészetekben közreműködő nemzet festőinek kisebb-nagyobb csoportjánál meghonosodó törekvés: az antik világból merített, sőt sok esetben még a bibliai tárgyú jelenetek színteréül is az olasz föld természeti jelenségeit és épí-

tészeti emlékeit használni föl. Ösztönszerűen támad és terjed az a hit, hogy ez legtalálób, legméltób háttere és környezete a történeti, mythosi vagy valóságos ábrázolásoknak; s az olasz föld és különösen Róma s környékének megismerése mind többekben gyökerezteti meg azt a meggyőződést, hogy ez a föld a tiszta tájképfestésnek is egyedül méltó, vagy legalább is legméltób tárgya. Kimagasló minták, példák követőkre találnak s azok nyomán kifejlődik a „történeti“, „classikai“, a „hősies“, az „arkádiai“, a mindenfélekép stylisált tájkép, mindenik nemzetnek, de legelőb a flamandoknak támadnak „romanistái“, vagyis Rómában járt művészei, kik ott testületbe is szervezkednek s bizonyos lenézéssel tekintenek a honi földhöz hozzáragadtakra s míg az így keletkező tájképeken félreismerhetetlenek a közös vonások, az olaszos motívumok: igazi, tárgyilagosan hű képét az olasz természet jelenségeinek, az ország egyes helyei, pontjainak felismerhető mását mégis hiába keressük bennök.

Önkéntelenül mint első kérdést azt vesszük szemügyre ennek az olaszos tájképfestésnek a vizsgálatánál, hogy abban milyen szerepet vitt a XVI. század folyamában oly bámulatosan kifejlődött olasz festészet?

Semmi esetre sem vezérszerepet! Az olaszoknál a figurális festésnek majdnem kizárólagos uralma nehezen engedett helyet a tájképnek még a XVII. században is és a mi tájképi elem ritkán önállóan, többnyire csak mint történeti, vallásos vagy genre-ábrázolások háttere létrejött, az kevésé árulja el az olasz természeti sceneria legjellegzetesebb bájainak felismerését és az azok értékesítésére való törekvést. Majdnem igaznak kell elismernünk a festészetre nézve

azt, a mit Robert Browning irodalmi értelemben mond, hogy Olaszország csak az észak íróinak tolla alatt válik költői tárgygyá.

A velencei iskolában csak családi hagyományaitkat fűzik tovább a már említett *Bassanók*. A *Giacomo* genreszerű szentképei nyomán fiai, *Francesco* és *Leandro da Ponte* (1558—1623), kik közül az utóbinak működése átnyúlik a XVII. századba, gazdag természeti környezetbe helyezték szent történetekből vagy a körülöttük folyó életből meritett jeleneteiket. *Leandro* is — úgy, mint már *Francesconál* kiemeltük — néha eléggé sikerült vonal- és légperspectívával festi az év hónapjainak jellemző jelenségeit, különösen a gazdasági tevékenységet, egységes tónusokat árasztva képeire s kevés érzéket árulva el úgy a helyi színek, mint a természeti fényhatások iránt. *Giulio Carpione* (1611—1674) mythosi és allegorikai képeinek szintén széles tájhátteret ad, de nála sem találjuk meg a régi, élénk velencei colorismust; a tájkép még nagyon is alá van rendelve a figurális résznek s néha émelygős kék lében van feleresztve, mint budapesti „Bacchanaliá“-ján.

A tájkép némi föllendülését Olaszországban rendszeren a *Carraccik* bolognai iskolájával szokták összeköttetésbe hozni, kik a XVI. század végén és a XVII. század elején tanításukban összefoglalni igyekeztek a megelőző művészet minden vívmányait s ezáltal követőiket legalább az egyoldalú modorosság-tól megóvták, ha az újság és eredetiség érdekéhez nem is juttatták. Számos állóképeik és nagy terjedelmű frescókik allegorikai, mythosi s vallásos tárgyakat ölelnek fel, legritkábban egyszerű életképeket, de legtöbbjükön gond van fordítva a tájképre s fel-

ismerhető a törekvés, annak nemes formáival és hangulatos fényhatásaival is fokozni az ábrázolás benyomását, bár a tájkép majdnem soha sem emelkedik bizonyos ideális általánosság fölé. A három Carracci, t. i. *Lodovico*, *Agostino* és *Annibale* között legifjabb és legtehetségesebb volt Annibale (1560—1699), kinek a Louvreban levő, vadászatot és halászatot ábrázoló képei is tanúsítják a tájkép önállóbb méltatását. A londoni National Galleryben látható „Quo vadis“-kép Correggio-szerű alkonyt mutat háttérben; a bécsi udvari muzeumban „Krisztus és a samariai nő“ képén a kissé mereven kettéosztott tájképháttér szép és hangulatos, rajza Giorgionera és Tizianra emlékeztető, de színezése hidegebb. Annibale Carracitól tiszta tájképet láthatunk a római Palazzo Doriában, Agostinótól pedig a firenzei Pitti-képtárban egyet, fürdő alakokkal. A Carraccik épp úgy, mint követőik, a maguk eklekticismusához híven, a tájképelem festésében felhasználták a velencei nagyok példáját is, csak épp úgy, mint a hogy tanultak Correggiótól, tanultak a németalföldi Briltől és a német Elsheimertől.

A bolognai iskola legjelentékenyebb alakjai: *Guido Reni* (1574—1642), *Domenichino*, tulajdonképeni nevén *Domenico Zampieri* (1581—1641) és *Guercino*, valódi nevén *Giov. Francesco Barbieri* (1590—1666) a tájképfestésben nem tűntek ki. Az elsőnek tájképhátterei inkább csak égháttereknek mondhatók s az általánosan elfogadott modor keretében mozognak. Habár Domenichinot és Guercinot szemben Guidoval bizonyos erőteljes, néha szenvedélyes naturalismus jellemzi, ez a tájképelemnél alig lesz észrevehetővé; csak a festői világításra látszanak súlyt helyezni, a

tájkép rajzát, melyben sok római architektura is szerepel, különös gondra nem méltatják.

A hagyományos korlátok közül némileg kitör *Francesco Albani* (1578—1660), ki egészen csak mythologiai tárgyak festésére adván magát, s ezekből is rendszeren a legkecsesebbeket és legderültebbeket választván, helyes ösztönnel állította be csoportjait kies tájakba, élénk színezéssel is emelve azok hatását. A falomb kezelése nála még inkább betanult, mint természeti benyomások után indul, de távlata jó, felhős egei szépek, s festéseinek általános dekoratív hatása kellemes. Nevezetesebb képei a „négy elem“ Turinban s az Amorettek tánca a milanói Brerában; ilyen Amorinok gyanánt rendszeren saját gyermekeit festette le. A karlsruhei képtár „Bacchus és Ariadne“-ja is jól jellemzi a művészt s már egészen classikai irányban stylisált tájképet mutat. Még határozottabban tájképfestő jellegével bír *Giovan-Francesco Grimaldi* (1606—1680), kit a mi Szépművészeti Muzeumunkban levő két képe is mint elrendezésben és színezésben conventionalis, a motívumokban magát ismétlő képíró tüntet föl; ellenben *Agostino Tassi* (1566—1644), kinek műhelyében inaskodott a fiatal Claude Lorrain, a bolognai iskolában legtöbb hajlamot mutat az olasz föld valódi jelenségeinek festői felhasználására, mint a bécsi Képzőművészeti Akadémia gyűjteményében levő szép holdvilágos tengerparti képe a Cestius-pyramis utánzatával tanusítja.

Az egykori római iskolában *Giuseppe Cesari d'Arpino* (1568—1640) mythologiai képeinek tájképhátterét természetellenes színezésök teszi többnyire élvezhetetlenné; a figurális festésekben jeles



FRANCESCO ALBANI : Bacchus és Ariadne. (Karlsruhei képtár.)



Domenico Feti (1589—1634) gazdag tájképháttereinek kezelésében meglehetősen bizonytalanságot árul el; hibátlan rajz mellett is a színezés által összefolynak a táj különféle elemei, a talaj nem anyagszerű, a szikla a hullámtól meg nem különböztethető s a lég-perspectiva nincs megvalósítva festményein. Természetellenes, édeskés kék szín ömlik el *Giovan-Francesco Romanelli* (1617—1662) tájképhátterein is, ki hosszabb ideig Franciaországban dolgozott s kinek egy Madame de Maintenont ábrázoló festménye a mi országos képtárunkba került.

Az egyetlen határozott tájképfestői tehetség, melyet Olaszország ebben az időben szült, nápolyvidéki származású s kalandos életű ember volt: jól ismert neve *Salvatore Rosa* (1615—1673). Hogy fiatalkorában valóban része volt-e magának is rabló-kalandokban? az legalább is kétes, de hogy képeivel, melyeket szeretett rablóalakokkal élénkíteni, egyik megindítója lett a XIX. században virágzásnak indult olaszországi rablóromantikának, az bizonyos. Ez a romantikus hajlama Rosának egyébiránt költeményekben, a színészetben s a zenében is nyilvánult, valamint mozgalmas csataképein s leginkább tájfestményein, melyek arról tanuskodnak, hogy e művész az olasz élet és természet minden bájai közül tulajdonképpen csak a vadregényos elemhez vonzódott. Tájképei többnyire Calabriára emlékeztető meredek sziklapartok között megnyíló tengert, sötét hegyszorosokat és erdőket ábrázolnak, gyakran ábrándos vagy kísérteties világításban, vihartól mozgatva, az előtérben katonák, rablók, remetek alakjaival élénkítve. A kezelés gyakran fölületes, kemény, a rajz elhanyagolását mutatja, a lomboknál valóságos és

túlságosan egyöntetű, a sziklafalak olykor nagyon is coulissaszerű benyomást tesznek; a művész inkább temperamentumával, mint szorgalommal és gondnal dolgozott, de bizonyos nagy vonás, melyet számos utánzója ellesni nem tudott, egyesülve a képzelet eredetiségével és vadságával, tagadhatatlan jelentőséget ad úgy önálló tájképeinek, mint tájképhátterű csatajeleneteinek. Első mesterétől, a spanyol származású Riberától eltanulta a feketébe hajló színek használatát, mely csak később ad helyet derültebb, világosabb tónusoknak. A tájkép nála is komponáltnak tűnik föl, mint nagy kortársainál, Poussinnál és Claudenál, kik szemlátomást befolyást gyakoroltak rá s kiknek elsejével személyes összeköttetésben is állott Rómában. Különösen csataképeinek hátterül gyakran használt architektúrát is, antik vagy renaissance jellegű romokat, bár az olaszosan stylisált tájképnek ez a legmegszokottabb eleme nála kevésbé uralkodó, mint másoknál.

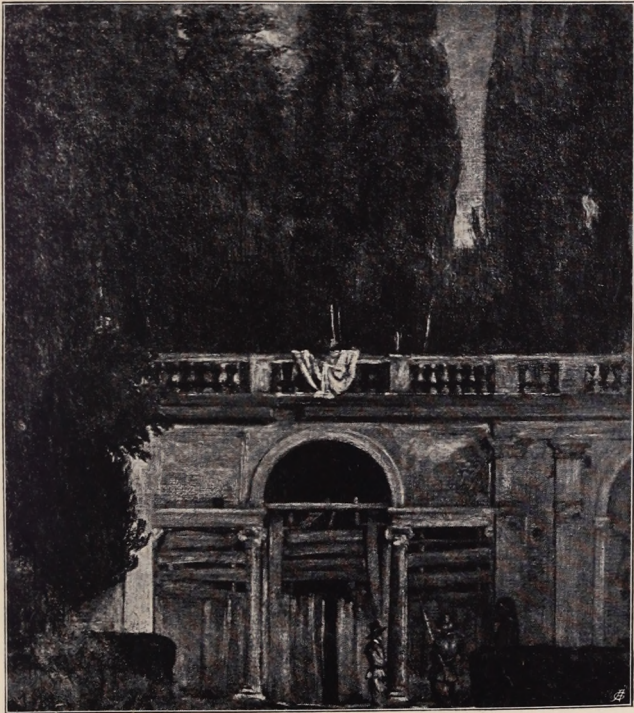
A müncheni Pinakotheka egy, lovasokkal megelevenített tengerparti tájképe ismét más irányban jellemzi Rosa modorát. Jellemző, bár sárgás színeivel és merev szikláival nem rokonszenves a budapesti Szépművészeti Múzeumban levő „Kikötő“ sem. Talán leghíresebb képei a firenzei Pitti-képtárban láthatók; van itt tengeri kikötőt napnyugatkor ábrázoló kép is, fürdőkkel és hajókkal, azután csatakép és tájképbe helyezett allegoria s legszebb a „Selva dei filosofi“, a bölcsök erdeje, vagyis az ivókagylóját elvető Diogenesnek sűrű erdőben lefolyó története. Olasz tájképnek nevezik azt a szintén lombok sűrűségét ábrázoló festményét, melyet a karlsruhei képtár őriz; itt is néhány lesben álló fegyveres alak képviseli a festő kedvelt,

regényes elemét. Ehhez némileg hasonló a bécsi Harrach-képtár szép kis tájképe, mely élesen világított sziklás és lombos vízpartot ábrázol. A bécsi udvari Muzeum is meglehetősen gazdag e művész képeiben; regényes romok előtt letelepedett pásztorok — az olaszos tájkép nagyon elterjedt motívuma — láthatók az egyikén; egy másik nagy csatakép, melyen a küzdelem vad heve megragadó ellentétet mutat a tájék classikus nyugalmaival. Ismeretes a milanói Brerában levő festménye is, mely torzonborz fák sötét árnyékában Remete Szent Pált ábrázolja. A Devonshire herceg birtokában Londonban van Rosának egy alakos tájképe, mely őt mintegy középre helyezi a Bril és a Poussin iránya között. Az ő szellemében munkálkodtak tovább honfitársai *B. Torregiani* és *G. Ghisolfi*.

A XVII. században oly roppant lendületet vett spanyol festészet körében is aránylag kevés érzéket találunk a tájkép iránt. A nagy *Diego Velazquez* (1599—1660) más feladatok sokkal erősebben foglalkoztatták, semhogy a természet festői tanulmányozásába igazán elmélyedhetett volna, pedig az, a mit tőle e téren bírnak, nemcsak hivatottságának tanúsága, hanem talán még azt is feltételezhetővé teszi, hogy éppen az olaszos tájképmotívumok idealizáló felfogásával szemben az ő erőteljes naturalismusa a látásnak és ábrázolásnak más módjait honosította volna meg. Rendkívül tanulságosak e tekintetben azok, a madridi Pradoban látható igénytelen tanulmányok, melyeket Olaszthonban járva, a római Villa Medici egyes részleteinek szánt. Mind a kettő kerti arkádokat ábrázol, az egyik áttekintéssel a szomszédos kertekre, elől néhány életteljes alakkal, össze-

hajló könnyed lombokkal, melyek az alvó Ariadne szobrára vetnek árnyékot; a másikon az arkád emelt teret látszik tartani, melynek korlátjain igazi olasz módon ruhát szárítanak; az oszlopok köze durva deszkákkal van fogyatékosan elzárva, a nap-sütött fal és korlát mögött pedig sötét cyprusok sora emelkedik. Ez a vázletszerűen odavetett festmény, melynek üde, széles kezelését a legmodernebb tájfestő szívesen vallaná a magáénak, igazabb képet ad az olasz földről, mint az úgynevezett romanisták összes ideáltájképei. Velazqueznek ezt a conventióval, stylussal nem törődő, a maga tiszta és biztos látása szerint egyedül a természetet minden esetlegességeivel utánzó modorát találjuk fel az aranjúezi királyi kert egyes részleteit s a ponyvával való vadászást ábrázoló tanulmányain is. Sőt legtöbb lovas képmásán is — a hol t. i. az alakot a szabadba helyezhette — hamisítatlanabb fogalmat nyújt Velazquez a spanyol természetről, mint sok egykorú pályatársa. Sokkal inkább megszerkesztettnek és képzeletinek látszik a tájképháttér a mesternek azon a képén (Prado), mely Szent Antal és Pál remetéket sziklabarlang előtt ülve tünteti fel, habár itt is az előtér kopasz fája természet utáni tanulmányt árul el, a mint gondos tanulmányra van alapítva a Breda meghódolását ábrázoló híres történeti képnek, Snaijers németalföldi festő segítségével készült háttére is.

A többi e korbéli spanyol képírók közül még leginkább *Pedro Orrente* (meghalt 1644), *Juan Bautista del Mazo* (1634-ben Velazquez veje lett) és *Francisco Collantes* (1599—1656) tekinthetők tájképfestőknek is. Orrente a velencei Bassanok utánzója, Mazo IV. Fülöp király megrendelésére spanyol városokról ké-



D. VELASQUEZ : Részlet a római Villa Mediciből. (Madrid, Prado.)



szített igen pontos vedutákat, melyek az akkori életet is feltüntetik; Collantes többnyire bibliai jelenségek keretéül festett regényes, ábrándos tájakat, gyakran antik romok belévonásával. A többi jelesebb spanyol festők: *Zurbaran*, *Cano*, *Romero*, sőt maga *Murillo* is, nemcsak hogy tulajdonképeni tájképek festésével nem foglalkoztak, hanem a szabadba helyezett figurális — többnyire vallásos tárgyú — képeiken is feltűnően elhanyagolták a tájképelemet, többnyire beérték az éggel mint háttérrel, néhol szándékosan homályban hagyták a természeti sceneriát, vagy ha el nem kerülhették azt, a conventionalis eszményi tájkép leghasználatosabb motívumaira szorítkoztak.

Egy harmadik román faj: a francia volt az, a melynek művészei az olaszos tájképfestés stylusát tulajdonképen kifejlesztették s e téren az összes többi nemzetek képviselőinek útmutatói, vezetői lettek. Kezdeményező volt ebben a munkában *Nicolas Poussin*, (1593—1665), kinek már egész életfolyását művészetének ez az iránya határozta meg. Poussin Normandiában született, Grand Andely közelében s talán már szülőföldjének helyenkint komor és merész vonalakkal rajzolt vidékei benyomást tettek ifjú képzeletére. Első oktatói a festésben flamandok voltak, kik akkor általán leginkább befolyásolták a francia képirást; a fiatal Poussint azonban ellenállhatatlan vágy vonzotta Olaszország s különösen Róma felé és a legnagyobb nélkülözésekkel s betegséggel küzdve bár, nem nyugodott, míg végre 30 éves korában Rómában telepedhetett le. Itt azonnal tisztán állott előtte művészi feladata, melynek nemes önzetlenséggel, teljes odaadással és fáradhatatlan munkássággal szentelte egész

életét. Egy Rómába költözött francia család leányát vevén nőül, magának nyugodt, szerény otthont alapított s bár a francia király és hatalmas minisztere, Richelieu mindent elkövettek, hogy őt Párishoz kössék, bár egy időre a francia székvárosba költözött is, a hol megrendelésekkel és pénzzel halmozták el, mégis csak visszatért vágyai országába s Rómában végezvén be életét, ott is temettetett el.

Poussint a classikai világ ismeretébe egy költő barátja, Gian-Battista Marino avatta be; művészi képződésére olasz földön befolyással voltak a Domenichino iskolája s a Tizian és a Ráfael művei. Különösen fiatalabbkori képeinek tájképhátterei mutatják a Tizian példájának hatását. Azonban legbővebben merített az ő művészi lelke Rómának s környékének benyomásai-ból. A római Campagna motívumaira ráismerünk legtöbb képeinek tájháttérében. Így a berlini „Táj, Máté apostollal az előtérben“, fölismerhetően mutatja a Tiberis kanyarulatát az „Acqua Acetosa“ forrása mellett, a hová Goethe is szerette reggeli sétáját irányozni. A Rómában és környékén oly pazonon fölhalmozott antik építészeti és plastikai maradványok természetesen nagy szerepet visznek a Poussin festményein is, sőt van ezek közt sok olyan, melynek egész háttérét architektura foglalja el. Kora előhaladásával azonban a művészen mind erősebb lett a természet iránti szeretet s ugyanily mértékben lett képein is túlnyomóvá a tájelem, melynek a mind kisebbé váló alakok alárendelteknek látszanak. Poussin élete végéig szívesen járta összevissza az örök város vidékét, sokat időzött különösen a Nemi-tónál, vázlatkönyvében többnyire tollal s meglehetősen nyersen rögzítve meg a fölvett benyomásokat; ilyen, kimosott

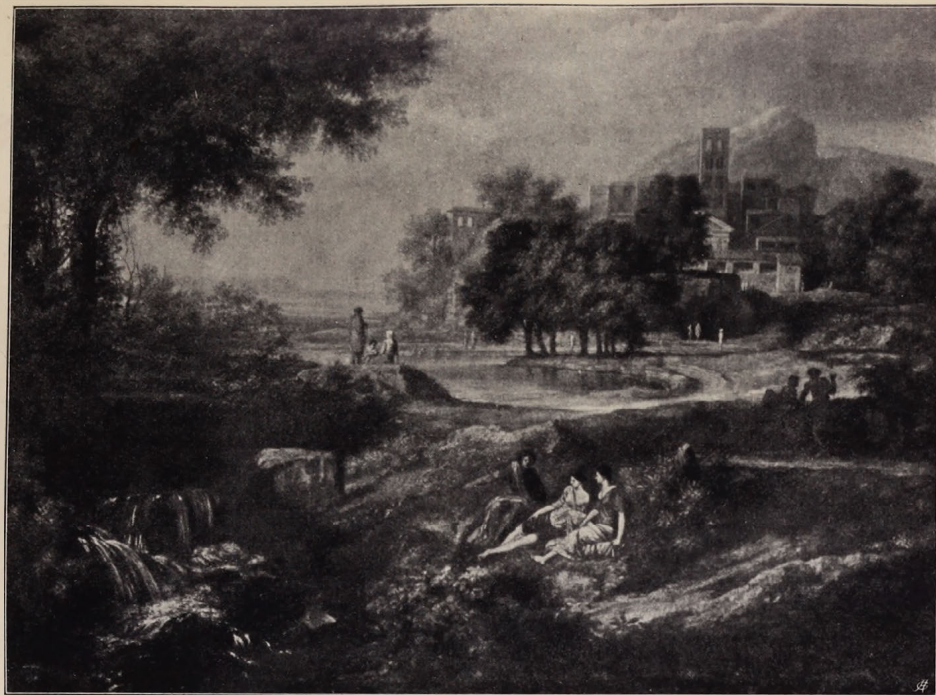
sepia-rajzai nagy számmal maradtak ránk s mutatják, hogy figyelemmel tanulmányozta a természetet, bár sohasem festett természet után s gyűjtött motívumait sohasem vitte át változatlanul képeire. Így lett ő a római Campagnának classikus festőjévé, a ki soha ki nem merült annak a bánatosan fenkölt hangulatnak a tolmácsolásában, melyet a világtörténetnek ez a temetője romjainak és romokat rejtő sírdombszerű halmainak magasztos rythmusával, a környező, kéklő hegyek nemes körvonalaival, gyér növényzetének komoly egyszerűségével kelt látogatójában.

A Poussin tájképi compositiói azonban nem szorítottak mereven a Campagna adott motívumaira; azok körét rendkívüli szépségérzéssel tudta tágítani, változtatni, vegyíteni, ideális tájképeket nyújtva így, melyeket kivétel nélkül antik öltözékű alakokkal élénkített, majd valami bibliai jelenetet, majd egy mythologiai történetet vagy allegoriát választván tárgyul, vagy csak az emberiség tavaszkorának boldog alakjait tüntetvén föl a természet nyájas ölében, — mint a bécsi Lichtenstein-képtár szép tájképén, — szép embereket a természet szépségei közepett, mintha azok maguk is virághajtásai volnának csak egy áldott földnek. Poussin idővel a falomb kezelésében is nagyobb mesterré lett minden elődjénél, elleste a légperspectiva titkait, gyönyörű felhős egeket tudott festeni, hangulatosan ködbe enyésző hátttereket; gondot fordított arra is, hogy alakjait oly világításban fesse, mely a környezetnek megfelel s így azok is beolvadjanak a tájképbe. Figurális festményeinek hideg és nehéz színezete, a sok sárga és főleg kék szín, melyet használni szeretett, tájképein valamivel melegebb

tónusoknak ad helyet, ámbár kék színeinek elsötétedése által ezek is sokat szenvedtek idővel.

Mythologiai jelenet keretűl szolgáló képei között talán legvonzóbb a szentpétervári Ermitage Polyphemeje, mely a hitregének megfelelően Sicilia földjére emlékeztető, bár merészebben elképzelt tengerparti hegyalakzatokat ábrázol, melyeken az egyszemű óriás búsan fújja Syrinxét, Galatea után epedve, míg a dús növényzetű völgyben egy koszorús folyóisten telepedt le, faunoktól meglesett nymphák készülnek fürdeni s a föld népe mezei munkáját végzi. Poussinnak talán összes képei között ez leginkább lehel idylli hangulatot, inkább mint a már ismert „Arkádia“ is; a mester többi festményein a „történeti tájkép“-nek inkább másik irányát, a hősieket műveli.

Poussin művészete alapította meg ugyanis a történeti tájkép fogalmát, mely onnan ered, hogy ő és követői vallásos vagy profán, de tulajdonképpen történeti, elbeszélő ábrázolásokból indulván ki, azokhoz keretűl az ábrázolt jelenet szellemének, hangulatának megfelelő tájképi motívumokat kerestek és állítottak össze. Említettem már, hogy e célra méltónak csak az ó-világ ismert színterét, az olasz földet találták; a tájkép idővel mindinkább emelkedett fontosságban, a történeti jelenet ellenben mindinkább másodrendűvé lett; de bármennyire eltűntek is a tájképben az alakok, azt magát mégis mindig olyannak gondolta s olyannak festette a művész, a minő történeti jelenet színterűl illenék. Így ment át lassan a históriai visszaemlékezés és visszavágyás ihlete magára a tájképre s adott annak történeti jelleget, hősieket vagy idyllit, a szerint, a mint nagy tettek vagy a kezdetleges pásztorélet emlékei vonzották a képzelődést.



Nic. POUSSIN : Hegyes táj. (Bécs, Lichtenstein herceg képtára.)





NIC. POUSSIN: Polypheme. (Szent-Pétervár, Ermitage.)



Miután pedig akkoriban a classikai ókor volt az az időszak, melyet legjobban ismertek és szerettek, melynek cultusa a műveltséggel úgyszólván együtt járt, a történelmi tájképfestés e szempontból is a classikai tájképfestés fogalmának felelt meg; akadémiainak is nevezték, a mennyiben szigorúan megállapított szabályai voltak s művelői bizonyos lenézéssel tekintettek minden naturalistikus kísérletre a tájképfestésben. Stylisáló művészet volt ez kétségtelenül, vagyis olyan, melynél a művész nem adja magát oda egészen a természet benyomásának, nem fogadja el feltétlenül a természet igazságait, hanem egy bizonyos szempont és ízlés, egy gondolatbeli typus szerint kiválaszt és megkülönböztet, kiemel vagy alárendel, egyszerűsíti, sőt átformálja tárgyát.

A mi a történelmi tájképnek ezt a stylusát megadta, az bizonyos, az antikra emlékeztető jelentőségű egyszerűség, határozottság és nemesség volt a körvonalakban és színekben, plasztikai nyugalom a tömegek szilárd összetartásában, harmonia a compositio egységében és kerekdedségében s a színek összehangolásában, lehetőleg a korra emlékeztető adalékok építészeti, szobrászati részletekben és a természetben s különösen a fényhatásokban is megnyilatkozó ideális, emelkedett hangulat. Ez a jelleg a maga legtisztább, legszigorúbb, de egyúttal leghidegebb kifejezésében lép elé a Poussin műveiben, a kinek tájképfestése épp ezért leginkább epikai, leginkább hősi és leginkább eszményesített, szemben irányának azzal a kifejlődésével, melyet követőinél találunk. Alkotásai közül talán legtöbbet hazájának első műgyűjteménye, a Louvre foglal magában; itt vannak a négy évszaktól bibliai jelenetek kereteképen feltüntetett fest-

ményei: a tavasz, mely a paradicsomot, a nyár, mely a Ruth kalászszedését, az ősz, mely az új haza szőlő-gerezdjeit hozó hírnököket s a tél, mely a vízözönt ábrázolja. Itt van a Diogenes történetét szép lombos folyópartra helyező festménye, melynek háttérében a Vatikánpalota Bramantétól származó egyik oromzátára ismerünk rá, míg Orpheus és Eurydike jelenetének háttérében a római Angyalvár körvonalai tűnnek szemünkbe. Classikai tájat ábrázol Poussinnak a budapesti Szépművészet Muzeumban levő képe is, melyet az uralkodó kék szín kissé hideggé, rajza kissé merevvé tesz.

Poussin minden szerénysége mellett nagy hírnévnek és tekintélynek örvendett már életében; a legelőkelőbb férfiak keresték barátságát s a legjelesebb művészek igyekeztek társaságából, példájából okulást meríteni. Hosszú ideig szomszédja volt Rómában és jó barátja tájképfestészeti irányának nagy továbbfejlesztője, Claude Lorrain; Salvatore Rosa azt írta róla: Poussint úgy tiszteljük itt, mintha más világ szülöttje volna. Azonban legközelebb állottak hozzá a művészek közül két sógora, vagyis nejének testvérei: *Giovanni* és *Gaspard Dughet*, francia eredetű naturalisált olaszok, kiknek elseje mint jeles rézmetsző nagyban járult hozzá a mester műveinek sokszorosítás útján való terjesztéséhez, még az utóbbi, — ki ugyan könnyelműségével sok bosszúságot okozott sógorának — mint nagy tehetségű tájképfestő anynyira megközelítette a mestert, hogy utóbb a kortársak annak nevét is ráruházták s így lett Gaspard (Guaspre) Dughetből a közszólásban *Gaspard Poussin* (1613—1675).

Azt mondják ugyan, hogy Gaspard Poussin csak

a morzsáit szedte föl a Nicolas Poussin lakomájának, de ez a szigorú ítélet nem egészen igazságos, mert habár a tanítvány legszebb képei — mint például a bécsi Czernin-képtár antik tájképe — sok hasonlóságot tüntetnek föl a mester műveivel, nem vitatható el az előbbitől, hogy némely tekintetben tovább haladt mesterénél s részben Claude Lorraintól is befolyásolva, az olaszos tájképfestésnek mintegy további állomását képviseli.

A nagy Poussin hírnevét tulajdonképen históriai, vagyis elbeszélő compositióinak köszönhetette s nála a figurális rész — mindvégig fontos helyet tartva meg — csak lassan engedett tért a tájképelemnek. Ellenben Gaspard egészen csak tájképfestő, kinél ugyan az alakok sohasem hiányoznak, de többnyire csak genreszerű élénkitői a természeti színtérnek, s még a mennyiben valami történeti, mythosi vagy bibliai jelenetet képviselnek is, nagyon alárendeltek, sőt néha el is vannak hanyagolva. Az ifjabb Poussin szenvedélyes élvezője volt a természetnek, sőt nagy vadász is; mint ilyen még sokkal többet barangolt mint sógora és mestere, műhelyet tartott Rómán kívül Tivoliban és Frascatiban is, bejárta Olaszország legkülönbözőbb részeit s számárháton egész festőfelszerelést vivén magával, festett is a szabadban s a legváltozatosabb tanulmányokat szedte össze. Igaz, hogy ezek fölhasználásában és összeállításában azután rendkívül önkényes és merész volt; nem átallotta a festői hatás kedvéért természeti valószínűtlenségeket, sőt lehetetlenségeket is hozni képeire. Másrészt érdeme, hogy szakítva az idősb Poussin festményeinek előkelő, de rideg nyugalomával, sikerrel kísérlette meg a lég és víz mozgásának hatásait is föltüntetni képein, me-

lyek így élénkebbé, mozgalmasabbakká lettek a mes-
teréinél.

Ezt mutatja különösen a londoni National Gallery-
ben levő képe, melynek majdnem eltűnő alakjai
Ábrahámot s a hiradó angyalt ábrázolják, de mely-
nek tájképi sceneriája lezuhogó árt, széltől szaggatott
fákat és vihartól űzött nehéz fellegeteket tüntet föl,
mint a hogy azt már a flamandoknál Rubens meg-
kísérlette.

A Gaspard Poussin képei közül is sok elsötétedés
által vesztett szépségéből; némelyiknek viszont a
szinek túléles ellentétei vannak ártalmára. Bizonyos
egyformaság és modorosság is csökkenti becsőket, a
mi érthetővé lesz, ha a művész meglevő képeinek
nagy sokaságát vesszük szemügyre, mely minden-
esetre túlszaporaságnak jele. Legtöbb művét — rész-
ben frescokat is — Olaszországban hagyta hátra,
melynek létöket is köszönhatték; különösen a római
Doria- és Colonna-paloták s a firenzei Pitti-képtár
gazdagok Dughet-képekben.

A két Poussin egyenes követőinek tekinthetjük
az egykorú francia festők közül különösen *Jean*
Lemaire-t (1597—1659), ki még *Nicolas Poussin*tól
tanult s majdnem csakis antik architektura festésével
tett hirnévre szert, és *François Millet*-t (1642—1679)
a „*Francisque*“ néven ismeretes flamand-francia festőt,
kit soká a Gaspard Dughet tanítványának tartottak,
annyira igyekezett ennek modorát utánozni, de ma
majdnem kétségtelennek tekinthetjük, hogy nemcsak
a római mestereket, hanem magát Rómát és Olasz-
országot sem ismerte szemléletből, bár szinte kizáró-
lag olasz jellegű tájképeket festett. Ez a nem is
egyedül álló eset legjellemzőbb az olaszos tájképek



GASPARD DUGHET-POUSSIN: Abrahám és a hirdó angyal.
(London, Nat. Gallery.)



akkori divatszerűségére, de egyúttal azok festésének conventionalismusára nézve is. Millet egyébiránt, kinek egy, építészeti részletekkel és antik alakokkal kissé túlterhelt képzeleti tájképe Szépművészeti Muzeumunkban is látható, tehetséges és erős szépérzékű festő volt, ki értette a dekoratív hatás titkait s ki az olaszos irány későbbi követőinek módjára már nem csupán antik alakokkal népesítette be képei színterét, hanem az egykorú olasz nép- s különösen pásztorélet motívumait is szívesen fölhasználta e célra, a mi mindenesetre igen alkalmas eszköz volt, oly tájaknak, melyeknek igazi hasonmását hiába keresnők olasz földön, olaszos jelleget adni. Regényes és festői, kitűnő távlati hatású képek láthatók tőle a bécsi udvari muzeumban és Lichtenstein-képtárban, úgyszintén a müncheni Pinakothekában. A Poussinok utánzóinak benyomását teszik műveikkel *Sébastien Bourdon* és idősb *Nicolas Loir* is, kik egy-egy tájképháttérü mythosi képpel a mi muzeumunkban is képviselve vannak és *Nicolas Colombel*, kinek inkább tájképszámba menő bibliai jelenete a gróf Czernin-féle gyűjteményben látható. A most említett Bourdon azáltal lett nevezetessé, hogy mint ügyes másolónak sikerült Claude Lorrain egy még ismeretlen képét úgy utánoznia, hogy az föltűnést keltett s már-már nagy hirt szerzett készítőjének, mikor a hamisítás kiderült.

A XVII. század harminczas éveiben ugyanis Rómában már nagyon ismert volt *Claude Gelée* (1600—1682), kit származási helye, Chamagne községnek Lotharingiában való fekvése miatt *le Lorrain*-nek, vagy *Claude Lorrain*-nek neveztek és ki, együtt születve a századdal s így Poussinnál hét évvel később kezdve pályáját, hivatva volt e nagy honfitársát a tiszta táj-

képfestés művészetében még fölülhaladni s e művészetnek idealisáló irányát a legnagyobb tökélyre emelni.

Claude — kinek egyes műveivel a jövő fejezet keretében fogunk részletesebben megismerkedni — épp úgy mint Poussin, szegény szülőktől származott s szintén nehéz küzdelmek árán tudta csak művészi hivatását betölteni. De hosszú élete — majdnem 82 évet élt — és fáradhatatlan szorgalma azután lehetővé is tették, hogy munkásságának példátlanul gazdag eredményét láthassa. Mint egészen tanulatlan ember — „scientia valde mediocri“, mint kortársa és barátja tanusítja — lépett a művészi pályára, melyen mindvégig legtöbbet szerencsés természeti adományainak köszönhetett. Vágya őt még a Poussinénál is fiatalabb korban vitte Rómába, sőt Nápolyba is, de a maga föntartása végett az örök városban soká közönséges szolga szerepével kellett beérnie a már említett Agostino Tassi festő házánál, s csak miután a nyomortól üzve, rövid időre hazájába is visszatért, sikerült 28 éves korában Rómában állandóan letelepednie, a hol azután végleges hazát talált s ott is fejezte be életét, nagyobb hírnevet, mint vagyont szerezve.

Első fiatalságában a Bril művei kétségtelen hatással voltak rá, később azonban csak a Poussin művészete befolyásolhatta, kivel szoros személyes összeköttetésben is volt s talán az Elsheimer képei; de legtöbbet merített ő is, mint Poussin az olaszországi természet, élet és építészeti emlékekből, melyeknek tanulmányozása végett sokat vándorolt, köszvényt is szerzett a mocsaras vidékeken töltött reggelek és alkonyatok alatt.

Claude Lorrain ugyanis mindenekelőtt a reggel és az alkony festője volt; a levegő és a fény festőjének is mondhatjuk, nem olyan értelemben, mint nagy kortársa, Rembrandt, kivel, mint tájképiróval szintén meg fogunk ismerkedni. Rembrandt a fénynek és a sötétségnek küzdelmét szerette ábrázolni, ezért nála mindkét elem legnagyobb energiáját fejt ki: az árnyék a legijesztőbb sötétséggé fokozódik, a fény legvakítóbb sugarát ömleszti belé; ellenben Claudenál minden harmoniává lesz: a szelid fény a mámorosító szürkülettel rózsás, arany vagy ezüst ködpárába olvad össze.

Tagadhatatlan érdeme, hogy a levegőnek és fénynek a napszakok szerint változó szerepét a tájképben minden elődjénél jobban értette meg; ebben is különbözik Poussintól, a kinek munkájában mintegy folytatója volt: ő vonta le a végkövetkeztetéseket a Poussin tájképfestői credo-jából, de az ő másfajta lelkületében ezek másképp nyilvánultak. Míg Poussin epikailag pathetikus volt, Claude inkább lyrailag érzelmes, vonalban lágyabb, színben melegebb; míg Poussin szónokolt, Claude danolt; az ő stylje kevésbé szigorú, képzelete üdébb és szabadabb. Ha Poussin tájképét hősiek értelemben mondhatjuk történetinek, a Claudeé inkább idylli értelemben az, vagyis inkább „arkádiai“. Nála „a természet kevésbé komoly, a Saturnus boldog korára látszik emlékeztetni“. Szívesen festette a tengert, melyet a Poussin képei nem hoztak közelebb a nézőhöz, de tengere sohasem viharos; általában semmi sem csábítja, a mi erőszakos, mozgalmas, félelmes; fái épek és teljesek, lombjaik egyformán dúsak; ege is majdnem mindig derült, legfeljebb könnyen felhőzött, úgy mint a hogy han-

gulatban is az édes melancholiát ismeri csak az öröm és boldogság borújaképen, nem a szenvedélyes fájdalmat és búskomorságot. Ő a nyugalom és béke festője, „tisza lelke a természetnek csak azt a szózatát visszhangozza, a mely vigaszt nyújt az embernek“; fölviszi nézőjét a természet és az élet verőfényes magaslataira, hogy hálával és szeretettel teljék meg mindkettő iránt.

A Claude Lorrain képeinek élő alakjai is jellegzően különböznek a Poussinétól. Először is sokkal alárendeltebbek, többnyire kisebbek és kevesebbet mondók, azonfelül nem is határozottan antik jellegűek, már kezdenek korszerűbb külsőt ölteni, s végül feltűnő, hogy az emberek mellett mind nagyobb helyet foglalnak el az állatok. Poussint — mint tudjuk — figurális festéseiről még jobban ünnepelték, mint tájképeiről, ellenben Claude az alakok rajzában sohasem vitte sokra, sőt később, mikor már munkatársai voltak, legjobban szerette élő alakjait gondosan kijelölt helyekre és meghatározott nagyságban mások által festetni. *Jan Miel*, *Francesco Allegrini*, *Filippo Lauri* és *Jaques Courtois* gondoskodtak legtöbbször e figurális adalékok megfestéséről, melyeket Claude vevőire nézve „ráadás“-nak tekintett. A jelenetek legtöbbször a szentírás, a mythos és ókori történelem conventionális tárgyait ábrázolták, melyekről a művész már csekély műveltsége miatt sem tudott magának tüzetesebben számot adni. Talán éppen ezért szívesen tért át közelebb eső tárgyakra is: az egykorú nép- és különösen pásztorélet jeleneteire; képeinek nagy sorozatában jelentékeny helyet foglalnak el a „Pastoralék“, mint ő maga nevezte a pásztorélet alakjaival élénkített tájképeit, a melyeken természete-



FRANÇOIS MILLET : Képzelti táj. (Budapesti Szépművészeti Múzeum.)



tesen nagy szerepet visznek a különböző állatok is, különösen az öklelődő kecskék; meglevő rajzainak tanúsága szerint ő maga is rajzolt természet után állatokat, egyébként közvetlen tanulmányai csak táj-motivumokat tartalmaznak s nagy hűségről látszanak tanuskodni; bár épp oly laza összefüggésben vannak tájkép-compositióival, mint Poussinnál, alkalmas technikai gyakorlatul szolgálhattak. Hogy a művész a természet utáni rajzolásra nagy súlyt helyezett, azt avval is elárulta, hogy sok tájképére odafestett egy rajzoló művészt.

Tájképeinek, különösen azok előterének, az első időben mutatkozó színpadias, coulissaszerű, conventionalis elrendezése lassankint mind szabadabb, változatosabb, szellemesebb compositiónak ad helyet; színezése is némileg változott idő folytán; a helyi színeket mindig alárendelte képei fényes, derűs, párás általános tónusának, ez a tónus eleinte inkább rózsás, idővel kissé hűvösebb, ezüstös lesz. Előnye Poussinnal szemben, hogy képei nem sötétedtek el annyira. A mint a merev szín- és fényellentéteket kerülte compositióiban olyan egyenletesen gondos képeinek kivitele is; valami sajtászerű elegancia, mondhatni előkelő izlés jellemzi festményeit, a mi éppen az ő életfolyását és szellemi alakulását tekintve szinte meglepőnek tűnik föl.

Íránya — mint látni fogjuk — követőinek keze alatt ellapult és édeskés vagy üres compositiókat eredményezett; ezért azonban nem tehetünk a kezdeményezőknél — Poussinnak és Claudenak — szemrehányást. Ők jóhiszeműen, őszintén igyekeztek a valódinál szebbnek festeni a déli természetet, mert rajongó szemeikkel csakugyan olyannak látták, a mit

a szenvedélyes rajongás korában, a XVII. században igazságtalanság volna éppen csak a művészetben hibáztatni. Azért a Claude művészetétől a nemes ihlet meg nem tagadható s fölfogásából tanultak az újabb kor nagy tájképfestői, hazájában, Franciaországban csak úgy, mint Angliában.



CLAUDE LORRAIN : Villa a római Campagnában. (Budapesti Szépműv. Múzeum.)



NEGYEDIK FEJEZET.

Az olaszos tájképfestés további fejleményei.

*Claude Lorrain*ra nézve, — kinek általános jellemzését igyekeztem adni a megelőző fejezetben, — abban a szerencsés helyzetben vagyunk, hogy legvonzóbb képeinek egyikét éppen budapesti Szépművészeti Múzeumunkban láthatjuk.

A középnagyaságú festménynek, mely az Esterházy-féle gyűjteményből származik, s annak az átadási becslés szerint legértékesebb darabja volt, elnevezése: „Villa a római Campagnában“. Eredetijét ily alakban és ily elrendezésben hiába keresnők a valóságban Róma környékén, de úgy a renaissance-stylű épületek, mint a földalakzat és növényzet általános jellege élénken emlékeztetnek ama vidék motívumaira. A háttéri világban látható pinia és cyprusok nem mutatják e fannemek valódi, majdnem feketezöld színét, mely oly jellemző az olasz tájképre nézve, s melyet mégis, az egy Velasquez-t kivéve, a XVIII. század olaszos tájképfestőinek egyike sem mert a maga valódiságában a vászonra vinni. Az előtér egyik fájának egészen sárgás színezete is nehezen egyeztethető össze az évszaknak az összes többi növényzeten mutatkozó állásával; az épületek legkülsőbb falán árnyék látható, melynek

eredetét nem találjuk föl s általán a világitás és árnyékvetés tisztán decoratív szempontból önkényesen elrendezettnek tűnik föl. Ezek azok az észrevételek, a melyeket egy, a tájképfestés modern verismusához szokott nézőben kelt e kép, s a melyek fölvetésével leróván lelkiismeretünknek a természeti igazságok iránti tartozását, nyugodtan engedhetjük át magunkat a festmény bűbajos szépségei élvezetének. S akkor lassankint arra a meggyőződésre jutunk, hogy szükségszerű és jól átgondolt ezen a képen minden, hogy a részletek gazdagsága csak az összhatást teszi teljesebbé; hogy érzékeinknek és érzésünknek jól esik rajta mindent úgy látni, a mint van s minden változtatás csak ártalmára volna a hatásnak. Jól esnek a kép telített, mély színei, különösen az a sárgavörös aláfestéstől eredő meleg színezet, mely az egész képen szétárad, jól esik az ég és föld tónusainak nagyszerű összhangja, mely idealis, békés nyugalmat lehel, jól esik szemünknek a lombos részek hívogató félhomályában fölfedezési utakra indulni s szebbnél szebb részletekre bukkanni (a középtér egy kissé elsötétedett, ott csak nehezen tudjuk a vizen csolnakázó alakokat észrevenni); jól esik a távolság átérzése, mely messze kalandoztatja képzeletünket, föl, egész a naptól aranyozott, könnyedén felgomolygó felhők magasságáig.

A budapesti kép elrendezéséhez, különösen az átvonuló pásztorcsoport által némileg hasonló a „Gázló“ a párisi Louvre-ban, a hol egyébiránt e mesternek tizenhat képe látható együtt, csakhogy ez utóbbi tájképen a víznek, melyen a pásztorok áthajtják nyájukat, már nagyobb szerep jut, mint a budapestin.

Claudenak a közül a sok festménye közül, melyek az előterükön majdnem észrevétlenül lejátszódó bibliai

vagy mythologiai jelenetről vannak elnevezve, több a londoni National Gallerybe jutott; az egyik Narkissos és Echo történetéről van elnevezve; itt látjuk a bájos Nymphát, kit a szép ifjú iránti viszonzatlan szerelme ölt meg, úgy hogy elsorvadt testéből végül csak a mások szavára felelgető hangja maradt meg. Az előtér jeleneténél azonban itt is sokkal inkább köti le figyelmünket a bájos tájkép, melybe a művész az alakokat helyezte; épp úgy, mint a londoni képtár két másik festményén. Ezek egyike a „tájkép Hágárral“, a mely a bujdosót oly viruló, vízdús „pusztá“-ban tünteti föl, hogy inkább irigységünket, mint sajnálatunkat kelti föl. A másik Izsák és Rebekka menyegzője. Ez utóbbin csak az előtér kis tánczó alakjai felelnek meg e címnek, a kép maga gyönyörű tájat ábrázol: nagy terebélyes fák keretében, melyek a háttér távolságát éreztetik, egy malom, folyóval, a miért a festményt Claude „malmá“-nak (Claude's mill) is szokták nevezni; a malom motivumára ráismerünk a római Doria-palotának a mester korai idejéből való képén is. Az Egyiptomba való menekülés két festménynek adja meg a nevét, melyek egyike szintén a Doria-palotában látható, míg a másik a drezdai képtár egyik dísze. A római képen a szent család egy erdei patak mellé telepedett le; a zöld színnek megszámlálhatatlan változatait mutató lombozaton a lenyugvó nap piros sugarai törnek keresztül. A drezdai festmény szabadabb kilátású, széles völgybe helyezi a jelenetet; a táj szépségeit magasra nőtt, zuhogó, dús folyó és kéklő sziklahegyek alkotják. Még fontosabb szerepet visz a víz a madridi Prado szintén bibliai elnevezésű képén, mely a csecsemő Mózesnek megtalálását ábrázolja, Campagnaszerű háttérrel. Ugyane gyűjteményben keresz-

telő Szent Jánossal is találkozunk, a mint erdő mélyében térdelve, készül az isteni hírnök hivatására. Őt ugyancsak egy erdő tisztásán már prédikálva ábrázolja a bécsi Czernin-képtárnak kissé Elsheimerre emlékeztető szép festménye, melynek szinte szokatlanul gazdag és változatos élő csoportozata a mester munkatársától, Filippo Lauri (1623 - 1694) római festőtől való, ki a Claude marina-képeinek figurális részein is sokszor dolgozott s maga is megpróbálkozott a tájképfestéssel. A fák itt is gondos, bár kissé sablonos kivitelű mutatnak; a párák levegő kitünően érezteti a dombok s hegyek fokozódó távolságát, balról éles fény világítja meg az előteret, úgy hogy kissé érthetlenné válik a háttéri ég izzó vörössége, mely ott sejteti a lenyugvó napot.

A napnyugta ad hangulatot a képek egész sorozatának, melyek Claude művészetét a legkülönbözőbb műgyűjteményekben hirdetik. Így a firenzei Uffizi-képtár két, kissé elsötétült tájképének, melyek egyike tengeri kikötőt, másika pásztoridyllt ábrázol; a római Palazzo Doria már említett „malom“ képére is esthangulat borul. Alkonyi fénybe van a Tóbiás története helyezve a Prado képén és az „idylli tájkép“ a müncheni Pinakothekában, melyen egy antik oszlopcsarnok mellett magas fák, alattok elterülő víztükörrel láthatók; a vizen itt is teheneket hajtanak át, a réten pedig víg pásztoridyll telepedett le, mely juhait legeltetve kezdetleges zenéjével édesíti időtöltését; hátrább a köpillérek nyugvó hid, épületek kerek toronnyal s a távoli hegyek ismét a Campagnát juttatják eszünkbe. A drezdai képtár szép tengerparti idyllje. „Acis és Galathea“ szerelmeskedő alakjaival s a sziklaesúcon furulyázó Poliphemmel olyan partvidéket mutat, a minőt



CLAUDE LORRAIN : Idylli táj naplementekor. (Müncheni Pinakotheka.)





CLAUDE LORRAIN : Kikötő napkeltekor. (Müncheni Pinakotheka.)



Capri szigetén vagy Siciliában látunk s a gyöngén fodrozott kék tenger fölött a leszállott nap aranyosra festi az eget; itt a maga hamisítatlan valódiságában érezzük a délolaszországi tengermellék csodásan költői esthangulatát. Ennek a partvidéknek a motivumaival találkozunk a mester néhány más képén is: a római Borghese-képtárban levőn, a hol a háttérben a Circe hegyfokára ismerünk, a Bridgewater-house Demosthenes-képén és a Lord Northbrook birtokában levő, a „rajzoló“-ról nevezett festményen.

Még az alkonynál is jobban szerette festeni a mester a reggelt, a napkeltének ihletes perczeit; e nembeli compositióiból is egy igen jeleset bír a müncheni gyűjtemény, a „kikötőt napkeltekor“. A nap itt ugyan már meglehetősen magasán van az égen s némileg holdszerű benyomást tesz; az ég itt is derült s a tenger gyöngén fodrozott. Itt már találkozunk Claude egyik legkedveltebb motivumával: a kikötői élet festésével, rendszeren a hajnal óráiban, a mikor vízen és parton minden mozgásba jön s a jelenet keretüül festőileg szép antik vagy renaissance épületek szolgálnak, melyeknek úgyszólván lábait mossa a tenger vize; paloták, oszlopcsarnokok, lépcsőzetek szegik be a tenger öblét, úgy hogy elképzelni se tudjuk, mi történnék itt, ha egyszer ezt a szelid tengert vihar korbácsolná föl. Nincs támpontunk rá, hogy a mester Velenczében járt volna, de ez a gyakran ismétlődő motivuma határozottan a szigetvárosra emlékeztet, mert csak itt épültek az emberek kéjlakai úgyszólván a tenger hullámaiba, bár természetesen abba a belső tengerbe, a melyet egy szigetsor és hatalmas kőgát zár el a viharjárta szabad tengertől. Ennek, a művész öregkorából való, de még megtöretlen teremtő erejéről

tanuskodó képnek az elrendezését és hangulatát találjuk föl, némi változtatással, sok festményén; így a Louvre hasonló tárgyú képén, melyen a nagy vitorlás hajók egészen a paloták közelébe jutnak s a rakodópartot sok alak népesíti be. Itt azonban a szürkületet néhányan alkonyatának, nem hajnalnak tartják. Némileg kétes a nap szaka a Louvre egy másik képén is, mely Claude legremekebb festményei közé tartozik s Cleopatra partraszállásáról van elnevezve. A hajók, a tengersík, a part és a rajta mozgó emberek tündéri megvilágításával itt a mester valóban oly képet varázsol elénk, a minőket csak gyermekkorunk boldog álmaiban láttunk. Ennek a compositiónak majdnem hasonmását bírja a londoni National-Gallery, a hol a kikötői jelenet Sába királynőjének hajóraszállásáról van elnevezve, a nélkül, hogy az alakokban s az elrendezésben lényeges változtatást látnánk; és ilyen a bécsi Harrach-képtár rózsás fényű reggele a kikötőben. Hajnalt ábrázol a szentpétervári Ermitage képe, továbbá a Prado „kikötő“-je és erdős tájképe; nemkülönb a müncheni „reggeli táj“, melynek előtéri jelenetét Hágár és Ismael elűzetésének tekinthetjük. Itt különösen a háttér gazdag és változatos, az előtérben antik építészeti motívumok uralkodnak. Antik épület viszi a főszerepet a Doria-palota szép festményén is, mely Apollo delosi templomát viruló természet közepett reggeli fényben ábrázolja.

A Claude képeit különösen fényhatásaik és mérsekelt színezetök alkalmasakká tették a metszet útján való sokszorosításra, a miben már maga alkotójuk járt elől. Negyvennégy rézkarcot ismerünk tőle, melyek nem egyenlő értékűek ugyan, de mutatják, hogy a művész képeinek sajátos bájjait a kivitel ez eszközé-

vel is teljes kifejezésre tudta juttatni, a miben kétségkívül a kimosott sepia-rajzokban való nagy jártassága volt segítségére. Ilyen rajzaiból egy tekintélyes gyűjteményt állított ő maga össze egészen sajátos czélzattal. E gyűjtemény, melynek a mester a „Liber Veritatis“ címet adta, s mely most Devonshire herceg birtokában van Chatsworth várában, egyszerűsített, mondhatni összevont rajzban a művésznak kétszáz compositióját tartalmazza, azzal a rendeltetéssel, hogy ezek nyomán a neve alatt szereplő képek szerzősége ellenőrizhető s azok azonossága megállapítható legyen. Ez tehát mintegy képes katalógusa volna a mester egész festői munkájának. Azonban e czélnek nem teljesen felel meg, mert ismerünk kétségtelen Claudeképeket, melyeknek rajza a Liber Veritatis-ban élő nem fordul és viszont vannak benne rajzok, melyekre a meglevő képekben ugyanily alakban rá nem ismerünk. A gyűjtemény azonban mindenkép érdekes, mert a mester képszerkesztési modorával, egész művészi eszmekörével megismertet s rávezet azokra a motívumokra, melyeket azután követői és utánzói unos-untalan ismételtek képeiken.

Ezek a követők és utánzók legkisebb számmal kerültek ki a Claude honfitársai közül; sajátos jelenség, hogy míg az olaszországi természet szépségeinek teljes fölismerése francia művészeknek jutott feladatul, ezeknek művészi iránya és példája inkább a németalföldi — flamand és hollandi — festők munkásságát termékenyítette meg. A már Poussin követői gyanánt megjelölteken kívül alig nevezhetünk meg francia festőt, ki a Claude irányához csatlakozott volna. A Colbert által 1666-ban fölállított római művészeti akadémia a francia festőket mindinkább csak

a „Roi soleil“ dicsőséget hirdető allegorikus, figurális képírás felé terelte s egy időre inkább a tájképfestés elhanyagolását idézte elő. *Jaques Bourguignon-Courtois* (1621—1676), ki — mint láttuk — a Claude munkatársa is volt, mint csataképfestő nagyon alárendelt szerepet juttatott a tájképnek. *Jaques Callot* inkább a németek és hollandiak, *Laurent La Hyre* inkább a Franciaországba szakadt olasz Primaticcio nyomdokain haladt; a félig flamand, félig francia *Philippe de Champaigne* (1602—1674) nagy híret arcképeknek és oly figurális compositióknak köszönhetette, melyeken a tájképi elem ki nem lép a háttérfestés régies conventióinak keretéből.

Midőn a germán népfajok művészeinek az olaszos tájképfestés terén való szereplésére térünk át, mindenekelőtt egy férfiúról kell megemlékeznünk, ki a német fajt képviseli, de ki a többieket korban jóval megelőző, nagyeredményű munkásságával már az eddig ismertetett mesterek némelyikére is lényeges befolyást gyakorolt. Ez *Adam Elsheimer* vagy *Elzheimer* (1578—1620) egy frankfurti születésű festő, ki fiatalon került Rómába s ott képezvén magát tovább, ott is fejezte be rövid életét már 1620-ban. Az ő hatása a tájképfestőkre eleinte a Brilével egyesült, de csakhamar eltért a flamand mesterétől a Róma-környéki vidék motívumainak határozottabb hangsúlyozásával és a természeti jelenségek mélyebb kedélyű fölfogásával, mely által ő a hangulatos tájkép egyik kezdeményezőjévé lett, sőt Bode véleménye szerint megalapítója a történeti tájkép arkádiai fajának. Hatvanra teszik a tőle fönmaradt képek számát, melyek majdnem mind igen kis méretűek, de gazdag és változatos anyagot fölka-rolók, a mi csak a mester gondos, tiszta kidolgozása



ADAM ELSHEIMER : Menekülés Egyiptomba. (München Pinakotheka.)



és világító zománcszerű színei mellett volt lehetséges. Majdnem mindig valami történeti — mythosi, vagy bibliai — jelenet háttereképen festette tájképeit. — mint a müncheni képtár és a Lichtenstein-galeria „Egyiptomba való menekülése“-n, s a jelenet és a tájmotívumoknak úgy formákban mint színekben való összehangolása által csakugyan egyik útmutatója lett a történeti tájkép compositiójának. Képein — mint már említettem — világosan fölismerhetők az olaszföldi tájjelemek, különösen a tágabb értelemben vett Campagna motívumai: a kuszónövényektől befutott hatalmas fatörzsek, melyek Poussinnál és Claudenál is nagy szerepet visznek, a római épületmaradványok, a komoly, tömör körvonalak, melyek például a József kútbavetését ábrázoló drezdai képe sceneriájának valóban classikai jelleget adnak. De a mi őt a többi, vele egykorú vagy őt követő romanistáktól megkülönbözteti, az az éjjeli hangulatok kedvelése, a miben a Correggio nyomdokain látszott indulni, a mély sötét-séggel váltakozó éles és gyakran ellentétes fényhatások is, úgy mint említett bécsi képén, a hol a holdfény, a pásztortűz, a fáklyaláng és a kunyhó ajtaján kiáramló világosság a festőileg legérdekesebb ellentéteket szülik. A müncheni „Trója égése“ még hatásosabban érvényesíti az éjjeli tűzfény izgató benyomását.

Elsheimer határozott hangulatfestő, költői lélek s jeles colorista; a lombok festésében még nehézkes és túlságos tömörséggel körvonalaz. Hatása az egykorú olasz, flamand és hollandi festőkre, magukra Rubensre és közvetve Rembrandtra is kétségbevonhatatlan; Claudera, kinek különösen keresztelő Szt. János praedicatióját ábrázoló, említett képe emlékeztet elrende-

zésében a német mesterére, legfőlebb ez utóbbinak Rómában hátrahagyott képei lehettek befolyással, mert mikor a nagy francia művész az örökvárosban megtelepedett, Elsheimer már nem volt az élők sorában.

A XVII. század első felében Németországot sokkal inkább elfoglalták a vallási harczok, semhogy a művészetek egykorú, nagy mozgalmában méltó részt vehettek volna; ezért Elsheimernek saját honfitársai között közvetetlen követője nem akadt. A mi tájképfestést azonban a század folyamában a németeknél kifejlődni látunk, az majdnem kizárólag olasz benyomásokból vagy legalább ilyeneket ábrázoló képekből meríti motívumait. *Joh. Heinr. Schönfeldt* (1609—1675) még inkább bibliai alakokat állít antik romok és meredek sziklák által regényes tájképeinek előterébe, bár már ő is a szent történetnek oly jeleneteit szereti választani, melyek a pásztorérettel függnek össze, *Joh. Franz Ermels*-nél (1626—1699), ki a hollandi Both utánzója volt, egészen genreszerű pásztorjelenetek keretével szolgál az olaszos tájkép, s innentől a német tájképfestők legtöbbször legalább ugyanoly joggal lehet állatfestőnek nevezni. *Johann Heinrich Roos* (1631—1685) szintén olaszföldi sziklákat, hidakat, szobor- és épületmaradványokat fest képeire, melyek nem mindig levegősek s néha a localszínek erejétől nyugtalanok. Hangulatos alkonyai, sárga vagy rózsás fénybe mártott egei is a délvidékre emlékeztetnek; pásztornépe, melynek naiv örömeit épp oly szívesen ecseteli, mint rongyos nyomorúságát, határozottan olasz jellegű, de tájképét sohasem tartaná teljesnek gondosan kidolgozott, természetű állatalakok nélkül: tehének, juhok, kecskék viszik a főszerepet majdnem mindegyiken; szurtos pásztoraik sülyedt leszármazókként képviselik azt az

emberi fajt, a mely egykor azokat a rombadőlt templomokat, palotákat, vízvezetékeket, síremlékeket építette s a bemohosodott szobrokat és domborműveket faragta. Ilyen értelemben az idősb Roos állat- és tájképeinek idylli hangulatába bizonyos fájdalmas ellentét vegyül, mely hű kifejezője az olasz természeti scene-riának.

Festményeiből többet láthatunk a budapesti és bécsi gyűjteményekben is. A *Johann Heinr. Roos* fia, *Philipp Peter* (1657—1705), kinek működése már átnyúlik a XVIII. századba, s ki atyja nyomdokain haladva még szélesebbre taposta a romanista tájképfestői irány széles országútját, még otthonosabb és ismertebb volt az olaszoknál, a kik nevét Rosá-vá módosították s talán megkülönböztetésül *Salvatore Rosától*, és mert legtöbbször Tivoli környékéből merítette tárgyait, *Rosa di Tivolinak* nevezték. Állat- és csataképfestő is volt, de pásztorjeleneteinek háttérében könnyen fölismerhetők Tivoli romjai, sziklái, zuhatagai, természetesen az olaszos tájfestői iskola modorában önkényes áthelyezésekkel és csoportosításokkal, szóval a természet különböző javításaival. A mily önkényes a rajzban, oly önkényes gyakran a színezésben és világításban is, a mit néha még a decoratív hatás sem igazol.

Míg *Karl Ruthart* (működ. 1660—1680) egyhangú és nem természetes színezetű táj- és vadászati képei inkább csak az állatok legkülönbözőbb fajainak föl-tüntetésére látszanak szolgálni, az olaszos, regényes tájfestési irányhoz a század végéig és azontúl is hivek maradnak *Christof Ludw. Agricola* és *Albrecht Meyering*. Némileg szabadabban választják tárgyukat *David Richter* (1661—1735), ki majdnem lehetetlen motívumokat vegyített egészen ideális jellegű tájképeibe, és *Felix*

Mayer (1653—1713), ki szép, telített színeivel és gondos kidolgozásával festményeinek rendkívül kellemes hatást tudott kölcsönözni.

Említettem már a tájképfestési irány kettéválását a flamandoknál s láttuk azoknak a művészeknek a munkásságát, a kik inkább a honi, mint az olasz földből meritették ihletüket. A szétválasztás személyek szerint egész mereven végbe nem vihető. Láttuk, hogy bizonyos tekintetben Rubens is romanista volt, a meny nyiben nemcsak fiatal korában Olaszországban festett le ottani tájakat, de később, élemedett korban is olykor visszatért ezekhez a motívumokhoz ; azonban ez inkább csak az ő sokoldalú tehetségének elkalandozása volt, a mi nem adta meg jellegét tájképirásának. A már megismertek közül különösen *Boudewijns* az, ki, mint láttuk, úgyszólván a határon áll a hazai és az olasz tájkép művelői között. Vannak festményei, — például a bécsi udvari múzeumban levők — melyek az olaszos táj és olaszos pásztorélet legconventionalisabb motívumain épültek föl.

Most figyelmünket azokra a flamand festőkre irányozzuk, a kiknek művészete egészen vagy főrészen olasz földben látszik gyökerezni.

Mint ilyen, korban legelsőként tűnik szemünkbe *Jacques d'Arthois* vagy *Jacob van Arthois* (1613—1686), kire nézve nem tudjuk, volt-e valóban Olaszországban, vagy csak a divatnak hódolt, mikor az olasz földre emlékeztető növényzet, sziklák, ég festésére adta magát s többnyire ennek megfelelő alakokkal is népesítette be képeit; feltűnő, hogy romok, építészeti emlékek nem fordulnak elő festményein. Legtöbbnyire sötét erdők belsejét választotta tárgyául, így budapesti képén is, mely „Út az erdőben“ név alatt



JAQUES D'ARTHOIS: Út az erdőben. (Budapesti Szépműv. Múzeum.)



szerepel a Szépművészeti Múzeum katalógusában; szeret terebélyes fákat, néha már ősziessen rezes színben festeni, melyek között kéklő távolba látni, úgy hogy különben jól összehangolt színezése olykor a régi flamandok hagyományos távlati szinscaláját juttatja eszünkbe. A lombokat kissé darabosan tömöreknek festi, szívesen hoz képeibe vízmotivumokat is: egy zsilippel elzárt patakot, zuhatagot, erdei tavat, nem különben sziklákat, melyek túlságosan barnaszínűek; míg így a helyi színek hűsége ellen gyakran vét, többnyire sötét, telített tónusai határozottan kellemesek a szemnek. Előtereinek alakjai és jelenetei nagyon változatosak: historikusak és egykorúak, a népéletből merítettek és idealisáltak; a bécsi udvari múzeumban vannak nagy erdei tájképei, melyek közepében a kereső szem szentek legendáinak alakjaira talál, a Pradoban pedig egy mély háttérű képe XIV. Lajos hadbaindulását fényes kísérettel ábrázolja.

Az Arthois befolyása alatt állott *Lucas Achtschellinck* (1626—1699), ki a Gonzales Coques képéhez a bécsi udvari múzeumban, mely Habsburgi Rudolf alázatosságát az oltári szentség iránt ábrázolja, a gazdag, regényes tájképháttérrel festette, szép compositióval és igen jó távlattal, de kevésbé valóságos színezéssel. Még inkább az Arthois tanítványának tekinthetjük a nagytehetségű *Cornelis Huijsmanst* (1648—1727), kitől ugyanott két tájképet láthatunk, melyeknek egyike erősen elsötétedett, a másik azonban lágy, kellemes színezetű s a fény és árnyék kellő elosztásával jól hat; a falomb füstszerű színe az olajfákra emlékeztet, egyébként mindkét tájkép motívumai nem oly jellegzetesen olaszföldiek, mint Huijsmans legtöbb más rajzain és festményén, melyeken főszerepet visz-

nek a nagy fáktól koronázott sziklák, néhol romok. Nála is, mint Arthoisnál sűrűn ismétlődik az előtér barnába hajló sötét lombjainak és a háttér kéklő távolságának ellentétje. Határozottan olaszos jellege van a *Jan Frans Soolmacker* (1633—1665 után) és a *Renier Megan* (1637—1690) tájképeinek. Ezek elseje olasz földön halt is meg; egy részleteiben meg lehetőszen valószínűtlen pásztorképe budapesti gyűjteményünkbe jutott. Megannak szép elrendezésű, nagy erdei tájképei kissé egyhangúak, a miért regényes rablójelenetekkeligyekezett előterüket élénkíteni. Sokat időzött Olaszországban az antwerpeni születésű *Jasper* (Kasper) *de Witte* (1824—1680), kinek képein a vízvezetékromok és szobormaradványok s a sárgás talaj és élénk kék ég ellentéte közvetlenebb helyi tanulmányokra látszik vallani.

A flamand romanisták sorát fényesen zárja be, illetőleg viszi át a XVIII. századba *Jan Frans van Bloemen* (1662—1748), ki Rómában halt meg már a XVIII. század közepe felé, magas korban, s kit ott, képeinek szép egére való tekintettel „*Orizzonte*“ névvel jelöltek meg. Bloement, kit két erős decoratív hatású, nagy „Olasz táj“ képvisel Szépművészeti Múzeumunkban, sok tekintetben előhaladott, finomult technikája már inkább a XVIII. századba sorolja, de tájképeinek idealis compositiója s többnyire határozottan classikai jellege egészen a XVII. század historikus irányának s különösen Gaspard Dughet-Poussinnek követőjét láthatja benne. Kétségtelen virtuositással componál, de ez a virtuositás nagyon öntudatos, számító és rendszeres; ezt elárulja ott, a hol szép egein kavargó vagy úszó fehér felhőinek majdnem a fák koronájához illeszkedő körrajzot ad, hogy a sötét



J. F. VAN BLOEMEN : Olasz táj. (Budapesti Szépműv. Múzeum.)



lomb világosabb keretbe jusson; továbbá azzal, a hogy képeinek mindig közepét helyezi a legerősebb világításba s az összehajló lombok természetes kapuján át rendesen valami festői csoportozatú tornyos épületekre ad kilátást a nézőnek. Meleg színei rendkívül kellemesek s valódi déli levegőt lehelnek. Előtereit többnyire antik pasturale foglalja el, mint Dughetnél, de előfordulnak képein bibliai jelenetek is és a népelet alakjai; a Lichtenstein-galeria két képén marhavásár háttéréül festett olaszországi romokat. Fáinak legyezőszerű lombjai kissé modorosak s öt hátramaradottabbnak tüntetik föl az egykori hollandi tájképfestőknél, de vannak aztán képein motívumok úgy a föld- mint a légkör jelenségei között, melyek a természet megfigyeléséről tanuskodnak s melyek fölhasználásában és együvé rendelésében mindig finom szépségérzékét árul el.

A nála valamivel idősebb, de jelentéktelenebb *Pieter van Bloemen* (1657—1720), ki *Standaert* név alatt is szerepelt, többnyire romok közé helyezett olasz pásztorjeleneteket festett.

Attérünk most a tulajdonképeni Németalföld vagyis Hollandia művészeire, kikkel immár mindvégig kell foglalkoznunk, mert a XVII. század tájképfestését, kivált a művészet későbbi fejlődése szempontjából, kétségkívül ők emelték a tökély legmagasabb fokára. Az ő főérdemök és erősségök e téren is egészséges, erőteljes realismusuk volt; művészi termelésök nagy bőségéből kijutott az olaszos tájképnek is elég, de ők ebben a körben is jobbára a természethűség felé hajlottak a francia mesterek idealismusával szemben, vagy legalább közelebb eső motívumok szerinte stilizálták tájképeiket.

A mint ugyanis a megelőző fejezetben megismerkedtünk a történeti tájkép fogalmával, úgy most — a legtöbb hollandi romanista tájképeiben — a stilisált tájképnek egy más fajtát fogjuk kialakulni látni, melynek jellemző vonásaival már a Salvatore Rosa, Heinrich Roos, Jaques d'Arthois és Renier Megan művészetében is találkoztunk. A keret, a sceneria marad az eddigi: az olasz természet, az olasz milieu; de a mi az alakos tájképnek a lelkét adja, az nem a történeti visszaemlékezés többé, hanem az, a mit a művész az őt ott környező egykorú élet jelenségeiben érdekesnek, különösnek, vonzónak, a képzeletet foglalkoztatónak, költői hangulatot keltőnek talált: szóval a regényes, a romantikai elem. Így alakul ki a történeti tájkép mellett a tájképi romantika, mely szintén az ábrázolt jelenet és a környező természeti sceneria egyező hangulatában jut kifejezésre.

Az olaszországi utazások a hollandiaknál is régi művészeti hagyománynak feleltek meg; legrégibb festőiskolájukból, az utrechtből Mabuse már a XVI. század elején járt a művészet „igéret-földjén“. Időzött ott tanítványa, a vándortermészetű Scorel is és később, már a század végén *Cornelisz van Haarlem* (1562—1638), kinek két, meztelen alakokat délies környezetbe helyező képe a mi Szépművészeti Múzeumban is látható. Magában Utrechtben a XVI. század végén *Abraham Bloemaert* (1564—1651), ki pedig maga valószínűleg nem is látta Olaszországot, bibliai és mythologiai jeleneteinek tájhátterei által vezetője lett az olaszos tájképfestési iránynak. A *Pieter Lastman* (1583—1633) hasonló tárgyú képei világosan elárulják az Elsheimer és Caravaggio befolyását. *Willem van Nieuwandt* (Nieuweland, 1584—1635), a

Bril tanítványa volt Rómában; a Campo Vaccinot, vagyis a római fórumot ábrázoló képe múzeumunkban hideg s nem anyagszerű színezésével, mesterkéltséggel beállításával még a kezdetlegesek közé sorolja őt. *Pieter van Laer* (1582—1658), annyira meghonosodott olasz földön, hogy olasz nevet is kapott: *il Bamboccio*-nak nevezték el a népélet grotesk furcsaságaiból (*bambocciate*) meritett képei után, melyekben ugyanaz a nyers naturalismus nyilvánul meg, mint egykorú honfitársainak a hollandi népélet után festett képein; budapesti képtárunkban is látható egy ilyen, rongyos csavargók mora-játékát ábrázoló festménye. A tájhát-terre nézve még leginkább *Elsheimer*hez tartotta magát, de színezése élénkebb s világosabb emezénél és a háttérül szolgáló, Rómából s vidékéről vett romok festésében is minden idealisálástól tartózkodó, rideg természetűsége törekedett. Az ő irányának követői lettek *Jan Miel* (1599—1664), kit már *Claude* munkatársa gyanánt említettünk és *Thomas Wijck* (1616—1877), ki ugyan inkább szobák belsejét szerette festeni, de kinek külső architektúrát ábrázoló képei — mint a bécsi képtárakban s budapesti szépművészeti múzeumunkban levők is — sötét színezet mellett a távlati hatások átértéséről tanuskodnak.

Az utrechti *Cornelis van Poelburgh* (1586—1667), a *Bloemaert* tanítása alatt kezdvén s az *Elsheimer* befolyása alatt Rómában folytatván pályáját, a hollandiakra nézve kezdeményezője lett az olaszos tájkép arkádiai irányának s mint ilyen nagyszámú követőre tett szert. *Poelburgh* nem telepedett le Olaszországban, de ott tartózkodása alatt szorgalmasan készített és gyűjtött természet utáni tanulmányokat, különösen sepiá-rajzokat, melyek aztán éltefogy-

tiglan elegendő anyagot szolgáltatott festményei és rézkarczai számára. Ez az eljárás meglehetősen általánossá vált, az olasz földön csak mulóan tartózkodott romanistáknál s okozója lett annak a jelenségnek, hogy legtöbbjük képein az olaszországi természethez való hasonlatosság éppen a színek tekintetében fogyatékos. Rendszeren mythologiai jeleneteket festett, idylli jellegűeket, különösen fürdő nymphákat sötét lombhátter előtt; alakjainak arányai, mozdulatai erősen emlékeztetnek Elsheimerre, de meztelen testei kissé porcellánosak, a mint egyáltalán egész kezelése nagyon gondos, finom, zománczos színezése kellemes. Szép, levegős tájhátterei rendszeren fölismerhető Róma-környéki romokat mutatnak: az Angyalvárat, a Horatiusok és Curatiusok sírját s egyebeket. A Colossäumot és Constantin diadalkapuját az ő rajza nyomán metszette rézbe tanítványa, *Bronckhorst*. De vannak csak a zöld természetbe helyezett képei is; így a müncheni Pinakothekában Diana és fürdő nymphái, a bűnösnek talált Callistoval; a Prado hasonló tárgyú festménye, melyen Aktaeon is megjelenik. Néhány képe tárgyát is Elsheimertől kölcsönözte, így a müncheni „Menekülést Egyiptom“-ba s a hágaít, mely Mercurt ábrázolja, a mint üzenetet hoz Hersének. Budapesti gyűjteményünkben Poelburgh egy idealisált gyermeksoporttal van képviselve: Frigyes pfalzi választófejedelem — az ú. n. „téli király“ — gyermekei láthatók itt, eszményi öltözékben, vadászszákmánytól környezve; a szép, világos tájhátter könnyed átlátzó ecsetkezést mutat.

Poelburghal együtt különösen az Elsheimer irányát követik *Mozes van Uijtenbroeck*, (1590—1648) és *Bartholomäus Breenberg* (Breenberch 1599—1659).



CORN. VAN POELEMURG : Diana nymphákkal fürdik. (Madrid, Prado.)



Az előbbinek budapesti képtárunkban levő, decoratív hatású képét előbb az Elsheimerének tartották, kihez e festő ecsetkezelése különösen a mély árnyékok, éles fények, a sötét és tömbös lombozat miatt csakugyan nagyon hasonló; szívesen festette Tivoli környékét, nympha- vagy pásztorcsoportokkal s Poelemburghra emlékeztető porcellános meztelenségekkel; budapesti képe ingadozó perspectiva mellett még régies színscaláról tanuskodik. Breenberg sok bibliai-, mythologiai- és pásztorjelenetet festett olaszországi, különösen római romok elé helyezve, mely utóbbiak ábrázolásában nagyon hű és gondos volt; szép ilynemű képeit bírja a müncheni és karlsruhei képtár, legjobb tanulmányrajzait a Louvre és az Albertina.

Szorosabb értelemben a Poelemburgh tanítványainak vagy követőinek mondhatók: Vertangen, Cuijlenburg, Lisse és Bronckhorst. *Daniel Vertangen*-től (1598—1681) Szépművészeti Múzeumunkban is láthatunk egy antik pásztorjelenetet Satyrokkal és Mänadokkal, melyen legszebb az ég felhőzete. *Abraham van Cuijlenburg* (Cuijlenborch, működött 1639—1664 között) világos színezetű, könnyedén, vékonyan fölfestett képein többnyire nymphek vagy pásztornök fürdenek, festői barlang és szoboromladványok előtt. *Dirk van der Lisse* (előbb tévesen Jannak nevezték, működött 1644—1669 között) már nem csak ily kisebb idylleket, hanem nagyobb olaszos tájképeket is festett, melyek az Apennin-hegyrendszer jelenségeit híven tüntetik föl. *Jan van Bronckhorst* (Bronckhorst, működött a század közepétáján) a Poelemburgh egyenes utánzójának mondható, kinek rajzait rézbe is metszette; egy fürdő nymphekat ábrázoló képét a bécsi Lichtenstein-képtárban láthatjuk.

Utrechtből és a Bloemaert iskolájából került ki *Jan Both* (1610?—1652) is, kiben már nem az Elsheimer, hanem inkább a Claude Lorrain követőjére ismerünk, de kit tehetsége az összes eddig említett hollandi romanisták fölébe emel. Testvérével, *Andries*-sal, ki inkább az olasz genrekép terén működött, együtt járt Itáliában, míg *Andries* Velenczében baleset áldozata lett; ekkor *Jan* visszatért hazájába. Bár ő sem élt sokáig, sok művet hagyott hátra mint festő és mint rézkarczó; hamisítatlan, igaz olasz tájképeket, melyek legtöbbször a Sabin-hegységre, különösen Subjaco vidékére emlékeztetnek. Hatalmas, szépen megfestett fák — többnyire platánok — sziklás, bozóttal benőtt hegyoldal az előtérben, olykor a sziklába épített lakásokkal; lelátás egy messzeterjedő széles völgybe, melyen folyó kanyarog, rajta egy-egy köhíd, hátrább toronyrom, magas hegyek. ezek legkedveltebb motívumai, melyek némi egyhangúsággal ismétlődnek is képein; az előtér rendszeren sötét színben, szinte silhouetteszerűen jelenik meg, míg a háttér az alkony rózsafényében uszik. Ilyen, gyakran túlzottan rózsás alkonyi világitást mutat a karlsruhei múzeum képe is, úgyszintén az amsterdami és drezdai; rózsás esti fény ömlik el budapesti múzeumunkban levő két képén is, melyek egyikén épületrom az uralkodó elem; az építészeti részleteket is nagy gonddal, szinte fényképi pontossággal kezelte *Both*. Alakjait szereti ló- vagy számárhátra ültetni, sőt van olyan parasztja is, a ki tehénháton megy át a csorda után a gázlón. Képeinek nem minden alakja olasz jellegű, vannak köztük például előkelő utazók is, kik rablók martalékáivá lettek; de nála már mégis jellemző kezd lenni a Róma-vidéki „ciocciaro“, mint tájképélénkítő alak,



JAN BOTH: Tájkép. (München, Pinakotheka.)



melylyel innentúl oly sűrűn találkozunk. A félreismerhetetlen hegyes kalap, ujjnélküli gyapjúmellény, tüsző, térdnadrág és a saruszijjal körülcsavart vastag harisnya, a hosszú pásztorbot vagy duda elmaradhatatlan kellei a campagnai parasztnak, a ki nélkül egykor olasz tájképet elképzelné sem tudtak s a ki ily alakban ma már a valóságban igazi ethnographiai ritkaságszámba megy.

Jan Both-hoz csatlakozott mint tanítványa és utánzója a szintén utrechti *Willem* (Guilliam) *de Heusch* (1625—1692) és ennek unokaöccse s tanítványa *Jacob de Heusch* (1657—1701), kik némileg Nápoly vidékére emlékeztető tájképeket festettek, olykor merész körvonalú hegyekkel, rendesen alkonyi fényben; de tájaik csak szép rajzukban olaszosak, színekben, különösen a falomb színében ritkán közelítik meg a valóságot. Az idősebb de Heuschtól a mi Szépművészeti Múzeumunkban is látható egy „Olaszországi táj“.

Jan Bothtal együtt a Claude irányát követte, sőt ennek tanítványa is volt Rómában a woerdeni születésű *Herman van Swanevelt* (1620—1680), ki azonban a nagy franczia mester mellett csak a gyöngébb utánzó színében jelenik meg. Jelesebb rézkarczó volt mint festő, a mi éppen azt bizonyítja, hogy a színek kezelésében sem a természetet ellesni, sem erős képzelettel és finom izléssel új hatásokat elérni nem tudott. Idealisált elrendezésű s rendesen az alkonyi rózsafényében fűrösztött tájképei a mai nézőre émelygősen hatnak s a conventionalis olajnyomatok prototypusainak látszanak. Egészen képzeleti világítást ad például budapesti képtárunkban levő „Égő városá-“nak; legtetszetősebb s legönállóbb tájképei közül valók a bécsi művészeti Akadémia képtárában láthatók.

A sárga alkonyi ég imádója Claudenak egy másik, tehetségesebb hollandi követője is, *Adam Pijnacker* (1622—1673), ki nem kevesebb, mint négy jeles képpel van Szépművészeti Múzeumunkban képviselve; de ezeknél még jellemzőbb rá nézve a bécsi Czernin-galleria nagy tájképe, számos állattal az előtérben. Pijnacker művészete szintén az olaszos tájkép tárgykörében mozog; néhol a romok, gyakrabban a növényzet s legtöbbször a légköri jelenségek erre utalnak, habár helyi hasonlatosságokat nála találni még nehezebb, mint másoknál. De ez a mester e mellett különösen szereti a természet életének minden részletében való megfigyelését s ennyiben közelebb áll a hollandi naturalistákhoz. Gonddal festi meg tájképeinek virágait, változatos állatait, néhol a tájképbe helyezett élénk jeleneteket is; a fák lombját is szeretettel dolgozza ki, de úgy, hogy a légperspectiva hatását is érezteti. Szépek vizei, sötét fák között átszűrődő fényei, páras távolságai, az alkonyi naptól megvilágított, uszó felhői; árnyékának és világosságának elosztása is jól esik a szemnek, a tájképein uralkodó barnazöld tónus őszi hangulatot lehel.

Sok tekintetben más nyomdokon halad a franciaországi Dieppeből származó, de Hollandba átszárma-zott *Jan Asselijn* (1610—1660), kit kortársai törpe termetére és elnyomorodott kezére való tekintettel Crabbetjé-nek — rákfióknak — neveztek s kinek külsejét Rembrandt egy rézkarczáról ismerjük. Római tanulmányaiiban Jan Miel és Pieter van Laer voltak vezetői. Ő is többnyire pásztorokat, csordákat vagy lovasokat festett, olaszföldi épületeket vagy romokat, sziklás hegyvidéket vagy folyópartot mutató tájképei előterébe, mint a bécsi Szépművészeti Akadémia gyűj-



ADAM PIJNACKER : Tájkép állatokkal. (Bécs, gróf Czernin képtára.)





JAN ASSELIJN : Olasz tájkép. (Budapesti Szépműv. Múzeum.)



teményében levő szép képein is láthatjuk; de a mi őt különösen jellemzi s a mi budapesti képtárunkban levő festményén is szembeötlik, az az olasz tájmotívumoknak önkényes összeállítás mellett bár, de a részletekben hű és realistikus ábrázolása; bennök van az olasz természet és az ottani építészeti emlékek igazi jellege. Asselijn az antik vagy renaissance-kori romok és építmények mellett például meglátja és lefesti a köríves románkoriakat is, a mi szélesebb látáskörre s a conventióval szemben bizonyos elfogulatlanságra mutat. Tájképein aránylag kevés a lomb, többnyire éles fényhatásokra törekszik, jó perspectívát, szép felhőzetet hoz vásznaira s bár munkáiból józan természet szól, motívumaiból kiérezzük azt a hangulatot, a melyet a valóságban is éreztetni szoktak.

Asselijnnak tanítványa volt, de Bothra is élénken emlékeztet *Frederick de Moucheron* (1633—1686), ki nagyobb változatosságra igyekezett úgy a tájképelemekben, mint előtere alakjaiban; majdnem mindig egészen derült, többnyire alkonyiasan sárgás ege párás távoli hátterek fölött élesen válik el fáinak sötét lombzatától, melytől jól tudja az olajfák világos szürkességét megkülönböztetni. Tőle két gondosan kidolgozott, de erősen idealisált tájképet bírnak budapesti képtárunkban.

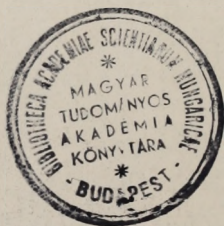
A követők egész seregének mutatott utat a haarllemi eredetű *Claes (Nicolaes) Pietersz Berchem* (1620—1683), mint festő és rézkarczó, ki habár életének csak rövid idejét töltötte olasz földön, legnagyobb sikert ért el a pásztorélet novellaszerű jeleneteivel élénkített regényes olaszországi tájkép népszerűsítésében. Eszközeinek öntudatosan könnyed használatával már határozottan modorossá lesz, de kifogyhatatlan

leleményessége, compositióinak megnyerő izlése s ecsetének és karczoló tűjének művészi kezelése feltétlenül elismerést érdemel. Mint csendélet- és állatfestők tanítványa, széles körre terjesztette ki festői munkásságát s kitűnően festett állatokkal népesítette be olaszos tájképeit is; egyébiránt foglalkozott ő nem olaszországi tájakkal is, például a németalföldi tél jeleneteivel. Kivételesen festett mythologiai alakokat is képeire. Művészi munkájának prototypusa marad mégis, a jellegzetesen olasz, romokkal dekorált tájba helyezett olaszos pasturale, mint például a müncheni Pinakotheka szép képe, melynek — mondhatni — gyöngébb másolatát bírja a mi Szépművészeti Múzeumunk három Berchem-képe egyikében. A bozóttal benőtt meredek szikladombon legfelül antik romok láthatók; az előtér sötét, meleg színeitől fényesen válik el a háttér könnyen felhőzött alkonyi egének sárgás pereme; a sziklák között is életre kél a lomb s könnyed bájjal terjeszkedik a meleg déli légkörben. A félig rombadólt régi fontána üdítő vizéhez tódulnak a pásztorok és állataik; a férfi kalapjából iszik, a nő saruját emeli föl pohár gyanánt; fehér lovon ül, férfimódra; egy lóra, öszvérre vagy számárra ültetett nő elmaradhatatlan kelléke, mondhatni signaturája a Berchem olaszos tájképeinek, épp úgy, mint nincs ilyen képe az ő s a Claude Lorrain közös kedvencze: kecske nélkül.

Valami különösen derült hangulat ömlik el a Berchem képein, az olasz romok melancholiájánál erősebb a természet nyájas virulása és a pásztor nép gyermekies vígsága. Szinte el tudjuk képzelni, hogy a példátlanul termékeny mester szeretett — mint kortársai mondják — danolni munkaközben. Az életnek ez a



C. P. BÆRHEM: Tájkép pásztorokkal. (Müncheni Pinakotheka.)





KAREL DUJÁRDIN: Tájkép pásztorjelenettel. (Karlsruhei képtár.)



könnyed, felületes, de szerencsés felfogása mutatkozik nála a természettel szemben is, melynek nem hatol mélyeibe, nem keresi hangulatainak titkait, de melynek szépségeiben gyönyörködni tud s azokat gyönyörködtetve tudja ecsetével elbeszélni.

A Berchem nagyszámú követői között kétségkívül legjelesebb az amsterdami születésű *Karel Dujardin* (1622—1678), ki, úgy mint mestere, nagyon változatos körben mozgott; sok arczképet is hagyott hátra; Szépművészeti Múzeumunkba újabban egy szép bibliai tárgyú képe került; de legnagyobb nevezetességre mégis a pásztorélet jeleneteivel élénkített tájképei által tett szert, melyeknek túlnyomó része Olaszországból való, a hol e mester életét be is fejezte. Ő egyébiránt olasz földön sem kereste a conventionalissá vált olaszos motivumokat; előszeretettel ábrázolt csak kevésbé hullámzó talajú, sík vidékeket. A sötét előtér és fényes égháttér ellentétét ő is átvette Berchemtől, de különbözik tőle alakjainak nagyobb méretei által, minek következtében nála a genre- és a tájképelemek mintegy egyensúlyban vannak, sőt néha az előbbiek az uralkodók, és különbözik abban is, hogy képein az állatok nagyobb szerepet visznek, mint az emberek, sőt néhol csak állatokkal népesíti be képét, úgy, hogy ő már közel áll a hollandi állatfestőkhöz, a mint hogy rézkarczai majdnem csakis állatokat ábrázolnak. Előnyösen képviselik őt a müncheni Pinakothekában, a Louvreban és a bécsi Képzőművészeti Akadémiában levő képei; helyenkint finom compositio és fölfogás mellett mindig erőteljes ecsetkezelés jellemzi őt; szép, telített, mély színei zsirosan vannak fölrakva s üde, élénk összbenyomást adnak képeinek.

Berchemet követték, sőt részben utánozták *Willem Romijn* (szül. 1624 körül, megh. 1693 után), *Abraham Jansz Begeijn* (1637—1697), *Johann van der Bent* (1650—1690) és *Dirk Maas* (1656—1717), kik közül három a mi képtárunkban is képviselve van. Romijn a növényzetben nem tudja az olaszos jelleget eltalálni, cyprusai inkább jegenyékhez, piniái a mi szurkos fenyőnkhez hasonlítanak; Bent képei színekben decoratív hatásúak, compositiójuk tipikus a romanisták nyomán kifejlődött s színes lenyomatokban az unalomig elkoptatott olaszos tájképre nézve; Maas leginkább olasz városok tereit festette, levegős hatású távlattal. Begeijn nagyon elterjedt képei közül hozzánk egy se jutott; ő a regényes tájképelemek csoportosításával igyekezett a nézőre hatni. Ezekről sokban megkülönböztetendő *Jan Glauber — Polydore* melléknévvel — (1646—1726), ki bár a Berchem tanítványa volt s a század vége felé működött, visszatért a Poussin-féle idealis irányra s rongyos campagnai pásztorok helyett fürdő nymphákkal, pathetikus antik alakokkal népesítette be vásznait. Nála a tájkép is a régies conventiót követi: szinfalszerű sziklameredélyek közt vagy középen nyíló erdei tisztáson át a háttérben rendesen romtól koronázott domb és regényes körvonalú hegyek láthatók. Mindazonáltal tájai mint költött ideáltájak, eléggé szépek s színei, ha nem is valószerűek, a szemnek tetszetősek. Ilyen a müncheni képtárban levő szép olasz tája fürdő nymphákkal és ilyen a mi Szépművészeti Múzeumunkban levő tájképe is.

Mint olaszosak még említés érdemelnek *Jan Baptista Weenix* (1621—1660), ki többnyire tengerparti vagy kikötői tájakat festett sok rommal, emberekkel.



JAN GLAUBER (POLYDOR): Olasz táj fürdő leányokkal. (Müncheni Pinakotheka.)



és állatokkal; egy ilyen képe Budapestre is került (Szépművészeti Múzeum); *Hendrik Mommers* (1623—1693), kinek tájképei — melyekből kettő a mi gyűjteményünkben is látható — különösen szép egők által tűnnek ki; *Jan Hackaert* (1629—1699), kinek nagyon elterjedt képeire az alakokat többnyire *Adrian van de Velde* és *Lingelbach* festették; erdő sűrűjében lejátsszó szép vadászjelenete látható az amsterdami Six-galleriában. Többnyire erdei képeket festett — mythologiai alakokkal vagy rablójelenetekkel — a régebben jobban méltányolt *Anton Waterloo* is (1618—1660). *Dirk van Berghen* (műk. 1661—1690.) inkább állataira helyezett súlyt, az olasz földre valló környezettel csak a divatnak akart hódolni; *Abraham de Kooghé*-nak (műk. 1632—1678) a mi múzeumunkba jutott képén a fák kezelése kissé kezdetleges s a színezés nem jellemző. *Herman van Lín*-től (műk. 1659—1660), ki *Stilheid* nevet is viselt, néhány hangulatos Pastorale van a Czernin-galleriában, különben csataképek festésével is foglalkozott. *J. van Schijndel*-től egy, kissé elsötétedett, regényes motívumokból összeállított, olasz tájképet őriz budapesti múzeumunk; *Gasparo Vanvitelli*-től (1647—1736) pedig, kit utrecht-i származása ellenére még neve is olasznak vall, egy, a Szent Péter-templomot ábrázoló napos vedutát bír a bécsi udvari múzeum.

Szólnom kell azután még *ifj. Pieter Molijn*-ről (1636—1704), kinek családi nevét az olaszok *Mulier*-re változtatták, s kit nehezen érthető okból ugyanők il Cavaliere „*Tempestà*“-nak is nevezték. Az ő fejlődésére nem annyira atyja, az *id. Pieter Molijn* (1595—1661) volt befolyással, kinek tájképei néha classikus körvonalakat mutatnak ugyan, de ki Hollandban a

hazai irány egyik megindítója lett, mint inkább Salvatore Rosa, kihez hasonlóan szerette tájképeit vadászokkal, lovasokkal élénkíteni s kihez hasonlóan legyezőszerű falombokat festett; azonban Molijn erős colorista volt; budapesti képein is, bár sok részben valószerűtlen s önkényesen összeállított, kellemesen ható, erőteljes színeket mutatnak.

Fromentin az olaszos tájképfestőkhöz számítja *Philips Wouwermant* (1619—1668) is, kinek tájképhátterei, sőt néhol alakjai is gyakran emlékeztetnek Olaszországra, de ki nagy jelentőségét a németalföldi festők között tulajdonképen a lovak festésének köszönheti, a miben ritka tőkélyre vitte, a miért alig is festett képet, melyen lónak valami szerep nem jutna s a fehér paripát — mondhatni — képei ismertető jeléül használta, bár legtöbbször coloristikus okokból, mint szükséges színfoltot is alkalmazta; általán nagy mester volt a localszínek s az alaptónus összehangolásában. A Haarlemben született s ott honos művész tömérdek képéből legtöbbet tartalmaz a drezdai, hágai és müncheni képtár; nálunk Budapesten is látható tőle egy elsötétedett lovagló-iskola és egy fürdési jelenet. Míg a hollandi romanisták tájképeket rendesen pásztoridyllekkel kötötték össze, Wouwerman a délczeg paripák iránti előszeretetétől indítatva inkább az előkelő körök vadászati multságainak, valamint a harminczéves háború katonaeletének lett festőjévé. Szerette a vad üldözését festeni, — mint a müncheni „Szarvasvadászat“ képen — miközben néha a vadászokat kastélyok, kertek közelébe vagy víz partjára is hozta; de vadászatközben pihenő társaságokat is festett, csatákat és tábori jeleneteket, lóusztatásokat, csárda előtt mulató vagy cziódó alakokat. Habár ilyen képein a tájhátteret gyak-

ran elhanyagolta, vagy a csoport kiemelése kedvéért szándékosan homályba hagyta, vannak a falusi életből merített képei, melyeken a tájélem határozottan uralkodóvá lesz s hangulatával vonzza a nézőt; sőt festett tiszta tájképeket is, bár nem nagy számmal s ezek között vannak olyanok, melyek a hamisítatlan hollandi természetet utánozzák: a dúnákat, a faluvégi patak jegét, az út havát, s melyekkel e mester egészen eltérve a romanistáktól, a németalföldi naturalisták irányához csatlakozik. Őt utánzó, de vele föl nem érő öcscsének, *Pieter Wouwerman*-nak (1623—1682) egy kétes távlatú vadászati képe szintén látható budapesti képtárunkban.

Öcscsén kívül követője volt Wouwermannak a német származású *Johann Lingelbach* (1625—1687) ki határozottabban olaszos volt a tájképfestésben, mert tengeri kikötői, minőket gyakran festett, egészen délies, néha majdnem Claude Lorrainra emlékeztető környezetet mutatnak: olaszos romokat, sziklákat s délies népet; azonkívül festett római városi vedutákat is. Hogy járt-e valaha Olaszországban, azt nem tudjuk, de minek is ment volna oda, mikor a minden nemzetbeli romanisták — az ő hite szerint valószínűleg — ott már mindent lefestettek s neki sokkal kényelmesebb volt festményeiket és metszeteiket utánozni, mint a természetet, ha a divatos igényeknek meg akart felelni.

Azonban éppen ez a könnyed gyártása a képeknek hozta szükségszerűen magával a kereslet ellanyhulását s a tájképfestési romanismus lassú lehanyaglását. És éppen Hollandiában, melyet a XVII. század annyi erős művészi tehetséggel ajándékozott meg, kellett támadnia annak az áramlatnak, mely megúnvá

az olaszos motívumok örökös váltogatását és a románista tekintélyek utánzását, üde, elfogulatlan szemmel nézett szét a maga saját hazájában s az éjszaki országokban, és meglátta és megmutatta, hogy a természet mindenütt lefestésre méltó, csak meg kell látni és át kell érezni szépségeit.

Ennek az irányynak a művelőivel fogunk a következő két fejezetben megismerkedni.



PHIL. WOUWERMAN : Szarvasvadászat. (Müncheni Pinakotheka.)



ÖTÖDIK FEJEZET.

Az északi talajból sarjadzó hollandiai tájképfestés.

A ki Hollandiában járt, az ezt az országot az első benyomás után itélve, tájképi szempontból nagyon egyhangúnak fogja találni. Mélyen alatt fekvő horizont, mely miatt sokkal több eget, mint földet látunk; a föld síkságát fölváltja a tenger síksága. A talajnak majdnem egyedüli emelkedései a mesterséges gátak és a dűnák, földhányások és homokbuczkák, a melyeket durva, szintelen, széltől borzolt fű nőtt be; ezt a füvet a törvény védi: régente halálbüntetés volt pusztítójárára szabva, mert ez a fű tartja össze a dűnát és a dűna tartja vissza a tengert, a mely magasabban fekszik, mint az ország talajának legnagyobb része s így betörésével elárasztaná azt. Régen sok mocsár, láp, tó borította itt a földet, a melyeket az emberi szorgalom lecsapolt s talajukat termővé tette; e helyett tömérdek csatorna szeldeli át többnyire egyenes vonalakban az egész országot: mint közlekedési vonal, mint vízlevezető és öntöző, sőt mint kerítés is. A sok csatorna sok hidat igényel és sok úszó alkotmányokkal, hajóval, bárkával, komppal, ladikkal élénkíti a tájat. A folyóvizek hiánya miatt az ember szol-

gálatába veszi a tenger felől a sikon akadálytalanul végigszáguldó szelet mint hajtóerőt s a szürke égen mindenfelé óriás szélmalmok tornyai s esetlenül nyujtózózkodó kerékkarjai rajzolódnak le. Az építkezés is egyhangú, mert kő hiányában egyetlen építőanyag a téglá; a házak, templomok formáit is a hagyomány, az erősen kifejlődött népjelleg meglehetősen egyenlőkké tette. A növényzet a nyirkos tengeri levegőtől jól táplált, üde, de sok változatot az sem nyújt; fa, kert sok van, de mező kevés; a sikon uralkodó a rét és legelő, melyen kövér, lomha marha éli világát.

És ezekből az egyszerű, egyhangú elemekből mégis a festőiség egy egész sajátos világát látjuk alakulni. Éggel és tengerrel az emberi szem és az emberi kedély betelni sohasem tud, és égből, tengerből van itt elég. Az ég és tenger a nap és éj minden órájában, az évszak és időjárás, a napfény és ború minden változatában más, és a kettő egymásra is hat: fényét, színét, páráját és szeleit közli az egyik a másikkal. A felhők, akár lassan úsznak, akár vihartól kergetve száguldanak, nehezeknek és tömöreknek látszanak; a levegőt is áthatja a vízpára, a színeknek sajátos törését és tompulását idézve benne elő. A hollandi tájfestészet igazi jellegét már a tájék körvonalainak egyszerűsége miatt is inkább a természet atmosphaerikus életétől kapja; mint a velenceieknek, úgy a hollandiaknak is — bár némileg más értelemben — coloristákká kellett lenniök, és mert Hollandiában a helyi színeket a párás légkör tompítja és nagy, általános, sárgásbarna vagy aczélszürke, aranyos vagy ezüstös színbenyomásokba olvasztja össze, ezért kellett a hollandi festő iskolának megtörnie a localszínek

uralmán alapuló festési irányt és megalapítani különösen a tájképirásban is a tónusos festést.

A hollandiai festészet önálló kifejlődése egész pontosan összeesik a régi Németalföld kettészakadásával és a hollandiai köztársasági állam független megalakulásával a XVII. század elején. Nem szakad meg itt minden összeköttetés Holland és Flandria művészete között; Utrecht tovább is közvetíti a kapcsolatot, és sok, vallása miatt kiüldözött flamand telepszik meg Hollandiában. De a népjelleg határozott kifejezésre jut a művészetben: józan, gyakorlatias erély és minden mysticismustól ment hajlam a természeti valóságok iránt; a hazai szabad föld szeretete; a művészet és élet ösztönszerű egysége, melyhez képest a művészet az életet, az egyszerű valóságot igyekszik megjeleníteni, s elfogulatlan szem, mely azt a valóságot nem az ábrázolás tradícióinak szemüvegén át látja. A képrombolás és az uralkodó protestantismus következménye volt az elfordulás a vallásos festésztől és nemcsak ettől, hanem minden mythologiai és ókori reminescentiától is, ez utóbbiaknak minden képzelt meztelenségeivel együtt. A történeti tanultság és az olasz föld ismerete megszűnik a festőművészet keresett járuléka lenni; valóságos „antiromán” irány honosodik meg: a festő és képvásárló szívesebben látja az ismert tájmotívumok előterében az ismert népet és az ismert életet. Változatosságot nyújt ez is; ott vannak a hollandinak pompás állatai, melyeknek festését — mindig összeköttetésben némi tájképelemmel — ez az iskola emeli, a maga naiv természet-szeretetével először valódi, magas művészi színvonalra. Ott van a népelet a maga köznapias munkájával és kedélyes vasárnapi mulatságaival, furcsaságaival, gyak-

ran nyerseségeivel és kicsapongásaival is. Ott van a tengeri élet: a sok tarka vitorlás, olykor föl is lobogózott és fölfegyverzett hajó, föl- vagy leszállókat vivő naszádok és ladikok, a hullámmal, viharral küzdő elszánt hajós- és halásznép, a füstgomoly, mely a hajók ágyúiból száll a magasba. És nem hiányzik a regényes, drámai elem sem: a hollandi népnek volt elég része igazi, öldöklő harcban, festőitől megkívánta, hogy ilyet is fessenek az ismert síkokra, az ismert terebélyes fák alá. A városok polgári élete ünnepélyeivel, sokadalmaival keretül kapja a díszes városi tereket, a hatalmas templomokat és szép oromzatú házakat; így az architektúra-festés is nyer honi jelleget.

Egy egész új világot hódít meg tehát magának az a művészet, mely különösen Haarlem köré csoportosulva, de idővel minden nevezetesebb városi központból külön s jellegzetes rajokat bocsátva, a kis tengerparti országban a XVII. század közepe felé rohamos fejlődésben éri el virágzását. De a mint élet-eleme a szabadság, úgy minden egyoldalú kizárólagosságot is távoltart magától s nem tagadja meg a művészlélek vándorkedvét sem. Láttuk, hogy Holland ugyanebben az időben, különösen Utrechtből, a jeles festők egész csapatát szolgáltatja a romanista, olaszos tájképfestők táborába. Mások más külföldi motivumokat keresnek föl. A már ismertek közül Herman Swanevelt soká Párisban működött; ott is halt meg; Jan Both és Pieter Wouwerman is jártak Franciaországban, Frederick Moucheron ott végezte művészi tanulmányai egy részét; Daniel Vertangen Dániában tartózkodott, Jan Hackaert pedig Schweizban. Mint látni fogjuk, Allaert van Everdingen soká időzött Norvé-



S. J. DE VLEGER: Viharzó tenger. (Müncheni Pinakotheka.)



giában s onnan merítette legtöbb tájképének tárgyát; a nagy Rembrandt és Jacob Ruijsdael művei közül is sok nem szülőföldjük természeti benyomásait nyújtja; Jan van der Heyde beutazta Belgiumon kívül Németország nagy részét is és ott is gyűjtött tanulmányokat; Goijen is utazott Belgiumban s francia földön; *Samuel van Hoogstraeten* bécsi városi vedutákat is festett (bécsi udvari múzeum); *Melchior Lorch* a Rembrandt idejében keleti tájakat ábrázoló rézmetszeteivel lett ismertté. Volt azután két hollandi festő, *Herman Sachtleven* az ifjabb (Saftleven, 1609—1685), és ennek követője, *Jan Griffier* (1656—1718), kik a hollandi területre már csak elposványosodott ágát küldő Rajna mentén fölfelé indulva, majdnem kizárólag rajnavidéki tájképeket festettek, erősen idealisált modorban. Sachtleven többnyire igen magas nézőpontról ad lelátást a folyó völgyre; ez s képeinek barna előtere mellett túlságosan kék háttere és a sok összehalmozott részlet a régi flamandokra emlékeztet; egy ilyen tájképe, melyen szép a felhőzet, a mi Szépművészeti Múzeumunkban is látható. Ugyanott találkozunk Griffier egy rajnamenti tájképével is, mely ugyanazokat a hibákat mutatja, bár a színezésben nagyobb decoratív hatással. Griffier pályáját Londonban végezte. *Sachtleven*-nek volt egy festő testvére is, *Cornelis* (1606—1681), ki tájképek mellett szobabelsők és állatok festésével is foglalkozott; nálunk is csak egy istállóképe látható.

Külföldi benyomásról látszanak tanuskodni azok a fényes barokk márványpaloták, a minőknek ábrázolásában néhány hollandi architektura-festő gyönyörködött s a minőket a híres Frans Hals és az ő követői szerettek csoportképeik hátterébe festeni, vala-

mint azok a díszes oszlopos porticusok melyek — nagyúri kertekkel összeköttetésben — a németalföldi állat- és csendéletfestők képeinek szolgáltak gyakran háttereikül. Ilyen épületfestők a flamand eredetű *Bartholomäus van Bassen* (1590—1652), ki különben ismertebb templombelsőket ábrázoló képei által és *Dirk van Deelen* (1605—1671) a Frans Hals tanítványa, kinek gazdag, képzeleti architektúrát ábrázoló több képét birja a bécsi udvari múzeum. Az állat- és csendéletfestők közül pedig háttereik révén idesorolhatjuk úgy a kiváló *Melchior Hondecoeter-t* (1636—1695), mint *Jan Weenixet* (1640—1719) a már említett Jan Baptist Weenix fiát. Hondecoeterhez csatlakozik irányával a magyar származású s a XVII. század végén előbb Hollandiában, majd Angliában letelepedett s ott nagy tekintélyre emelkedett *Bogdán Jakab* állat-csendéletfestő.

A hollandiai talajban termett tájképfestés nemei között legkorábban látjuk a marinákat: a hajós- és halászélet jeleneteivel élénkített tengeri és tengerparti képeket kifejlődni; Emile Michel helyesen jegyzi meg, hogy ezekkel a németalföldiek igazán új és nemzeties műfajt teremtettek. A haarlemi születésű *Cornelis Hendricks Vroom* (szül. 1566) már a XVI. század végén foglalkozott egyéb tájképek mellett oly tengeri jelenetekkel is, melyeken a hullámok kezdetleges festése mellett a sok czifra faragású és fellobogózott hajóra van legtöbb figyelem fordítva. Az első nevesebb marinafestő a Flandriából beköltözött *Jan Porcellis* (szül. 1580 táján, megh. 1632), kinek egy kisméretű, viharos tengert ábrázoló, jeles képét a mi galleriánk is birja; ő már magáért a tengerért festi a tengert, melynek éppen legviharosabb hullámozása vonzza; festményei szürke és sötét egyhangúságában

mégis kifejezésre jut már a víztömegek hatalmas mozgása, a felhők zivataros kavargása s az ember nehéz küzdelme az elemekkel. A vele körülbelül egy korbeli *Adam Willaerts* még inkább a *Vroom* modorában, mellékesen kezeli a tenger jelenségeit.

Már előbbre haladtnak tűnik föl *Simon Jacobsz de Vlieger* (1601—1653), ki bár tevékenységét nem szentelte kizárólag a marináknak s a németalföldi benyomásoknak, — így budapesti gyűjteményünkben is két vadászjelenettel élénkített olaszos tájképe látható, — egészen hatalmában tartotta már a tenger változatos jelenségeinek ábrázolását. A müncheni Pinakothekában levő egyik, úgyszintén a hannoveri képtárban, a Lichtenstein és Czernin-galleriákban levő marinaképei vadul hullámzó tengert mutatnak; ellenben a budapesti képtárban levőn s több más on sima, fényes víztükör hordozza a hajókat. Az ily csöndes tengert rendesen bágyadt, sárgás színben festi, általában a monochromia uralkodó e mesternél, de a legváltozatosabb fényhatásokat tudja a széltől űzött felhők s a háborgó tenger motivumai közé vegyíteni. A természet jelenségei s a figurális elem — ideértve a hajókat is — Vliegernél körülbelül egyensúlyban vannak, de ege mindig különös művészettel van megfestve. Ugyanebben az időben szerepelt *Regnier Zeman*, (*Nooms*, szül. 1612 táján) ki marinákon kívül a hollandi mocsaras sikokat ábrázoló tájképeket is festett, de legügyesebb volt a tengert és hajókat ábrázoló rézkarczok készítésében.

A jellegzetes hollandi tájfestészet különböző nemeire — nem csupán a marinákra — a kifejlődésnek a század negyvenes éveig tartó nevezetes korszakában különösen nagy hatással volt a leydeni születésű *Jan van*

Goijen (1596—1656) működése. Azonban már előtte *Hendrik Avercamp* (de Stomme, 1585—1663 után) festett a Valkenborch szellemében genreszerű tájképeket, különösen a flamandoknál is annyira kedvelt téli tájakat korcsolyázókkal és szánkázókkal, a minőtől a budapesti képtárban is láthatunk; ebben a műfajban később azután különösen *Isaac van Ostade* (1621—1648) tűnt ki. Ezekre a havas és jeges tájképekre is kiterjedt az *Adriaen van de Venne* (1589—1662) működése, ki különben általában a tájkép-hátterű népies genret művelte legszívesebben, kivált eleinte Jan Brueghelre emlékeztető színezéssel; egy szélmalmos tiszta tájképe látható a berlini új múzeumban. Inkább uralkodó a tájképelem a *Willem Jansz Decker* (szül. 1586 után, megh. 1624 körül) képein, mint a Budapesten levő (Szépművészeti Múzeum) is mutatja; nála is a színezés egyszerűsége, az aczélszürke tónus uralma észlelhető. Végül mint a *Goijen* előzőjét kell említenem az Antwerpenből átszármazott *Esaias van de Velde*-t (szül. 1590 körül, megh. 1630), ki mint udvari festő és keresett iskola alapítója, Haarlemben és Hágában nagyobb tekintélynek örvendett, mint a minőre meglevő, tájelemmel vegyülő népies és ceremóniás képeiből ma következtethetünk.

Van de Velde iskolájából került ki a már említett *van Goijen* is, ki mint festő és rézkarczó nem maradt a marinák körében, de tárgyait mégis majdnem mindig választotta, hogy képein a víznek fontos szerep jutott. Nagyon könnyen és nagyon sokat dolgozott: festett városképeket, — rendszeren vízpartiakat, — mint Nijmegen képét a berlini Kaiser Friedrich-Muzeumban, Dordrechtét a hágai Mauritz-Huijsban, Kölnét budapesti Szépművészeti Múzeumunkban. Ezeknél nagy



JAN VAN GOIJEN: A Maas folyam Dordrechtnél. (Amsterdam, Rijksmuseum.)





SAL. RUIJSDAEL : Eső után. (Budapesti Szépműv. Múzeum.)

gálna. Színscalája igen szűk határok között mozog, de azokon belül csodálatosan gazdag finom árnyalatokban és ellentétekben; színezése tónusos, egész a monochromiáig, tompa és lágy, a mit legtöbb képén a nagy távolság éreztetése is szükségessé tesz. Vannak tengerzöldes, ezüstösen szürkés, agyagszínű vörösbarna és aransárgába hajló tónusai; ezek egyike-másika uralkodik minden képén; de a legtöbb őt már mint a barnán festő hollandiak egyikét mutatja, s e tekintetben különösen Rembrandt és Everdingen lesznek követőivé. A hollandi vegetatio üde, élénkzöld színe Goijent sohasem csábítja utánzásra; a tüzfényt — melylyel egyik budapesti képén megpróbálkozott — nem tudja a maga melegségében ábrázolni. Nagyszámú képei közül újabban már ötöt találunk budapesti Szépművészeti Múzeumunkban s egy igen jellegzeteset a Ráth György-féle gyűjteményben.

A Goijen művészi befolyása nagyon sok hollandi tájképfestőn fölismerhető, a nélkül, hogy egyenes követői vagy éppen tanítványai gyanánt számosakat tudnánk megnevezni. Tanítványa volt *Adriaen van der Kabel*, kinek egészen mestere szellemében festett képét láthatjuk a müncheni Pinakothekában. A Goijen követője *Antony Jansz van Croos* (szül. 1606 körül, megh. 1662 körül), kinek egy vizes tájképét bírja Szépművészeti Múzeumunk; *Jan Miense Molenaer*-nak, ki különben inkább arczkép- és genrefestő, egy ugyan-csak budapesti gyűjteményünkben levő tájháttere *Teniers* mellett némi Goijen-befolyást is mutat. De legjelentősebb a Goijennel rokon irányú tájképfestők között *Salomon van Ruijsdael* (szül. 1605 körül, megh. 1670), a ki már maga jó hangzást szerzett családja nevének, melyre később sokkal tehetséges unokatest-

vére és tanítványa, Jacob van Ruijsdael még nagyobb fényt és dicsőséget volt hozandó. Már atyja, Isaac is tájképfestő volt Haarlemben, bár a most neki tulajdonított képek szerzősége nem ment minden kételytől. Salomon minden valószerűség szerint tanítványa volt a nála csak kevéssel idősebb van Goijennek, mert munkássága első korszakának képei szinte az összetéveszthetőségig hasonlók amannak műveihez; lassanként azonban tehetsége önállóbb irányban fejlődik s később — mint az művészeknél oly gyakran megtörtént — a saját nagy tanítványa, Jacob befolyása alá látszik kerülni. Még a Goijen hatására vall például a Louvre nem rég szerzett, vízpartot ábrázoló képe, valamint a müncheni Pinakotheka folyóparti tája is.

A miben mesterétől mindinkább különbözővé lesz, az először is tárgyainak mind szélesebb köre, nagyobb gazdagsága. Salomon Ruijsdaelnek vannak tiszta marina-képei is, mint például a berlini császári múzeumban és a Czernin-galleriában. Minálunk a Ráth György-féle gyűjteményben látható tőle egy sötét tónusú, komor tájképbe beleillesztett csatajeleket. Ő is nagyon szerette a folyók és csatornák vizét s környékét festeni, de nagyobb változatosságra törekedett, mint Goijen; gyakran hoz házakat képeire, rendszeren több emberi és állati alakot is: legelő vagy kompon átszálló csordákat, utasokat; egy-egy utazókocsi vagy legalább parasztszekér szinte elmaradhatatlan képein, épp úgy mint a képnek megoszlása messzeterjedő síkság alacsony horizontjával záruló háttér és magas fáktól fődött előtér között; a távolságot csodálatosan éreztető szemhatáron rendszeren nagy tempom körvonalai láthatók. A fákat nagyobb gonddal és

sikerrel kezeli, mint Goijen; eleinte ő is a pontozó modort követi a lomb festésénél, s később is néha kásások vagy borzasak, nem egészen valószerűek lombjai, de szép magas, többnyire kissé meggörbült, fűszerű fái egészökből igen jól hatnak. Egyik kedvencz tárgya a faluvégi vagy útszéli korcsma, néha nagyobb vendéglő, mely körül lovasok és utazókocsik csoportosulnak, sőt legelő nyájak is, mint az amsterdami Rijksmuseumban levő szép, nagy képén. Kitűnőek képeinek egei, a kóválygó szürke felhők rajta, s alantabb is a légkör perspectivikus hatása mesterileg szokott megfestve lenni, mint például budapesti, most „Eső után“ címet viselő képén (máskép: A falu vége), melynek levegőhangulata csakugyan olyan, mint az épp elvonult eső után szokott lenni, bár a talajon a nedvesség észre nem vehető. Salomon Ruijsdaelnek színezése is élénkebb, üdébb, inkább zöldbe hajló, mint a Goijené, viszont azonban kissé túlhideg gyakran, fénye inkább ezüstös mint aranyos. Budapesten e mester művészete eléggé gazdagon van képviselve; Szépművészeti Múzeumunkban a már említetten kívül még három más, eléggé tipikus képe látható, mindhárom korcsma előtti pihenőt ábrázol. Más oldalról mutatja be a művészt a Ráth György-féle gyűjtemény már szintén említett csataképe és a báró Wodiáner Albert tulajdonában levő festmény; az utóbbi vízpartot ábrázol, kilátással egy Belfried-szerű toronyra s vitorlás hajókra; az előtérben nagy, sötét fák árnyékából bárka indul a vízre, rajta lovasok és gyalog nép, a parton pedig tehének legelnek. Végül a báró Harkányi János birtokában is van Budapesten ennek a mesternek egy képe, mely zuhatagával már erősen emlékeztet az unokaöccse, Jacob modorára.



AERT VAN DER NEER: Tájkép fákkal, holdvilágban. (Kopenhágai Madsen-gyűjtemény.)



Egészen más irányokat követ a Salomon Ruisdael-lal majdnem egyidős *Aert (Aernout) van der Neer* (1603—1677), a ki egy másik hollandi városnak, Amsterdammak lett büszkeségévé s a kinek művészete a németalföldi természeti sceneria egyszerűségébe különleges fényhatásokkal igyekezett több költői elemet behozni. A tájképfestészetnek erről a nagy poetájáról, a kinek ecsete hozta divatba a holdvilágos képeket, az ő egyéniségéről és életéről vajmi keveset tudunk; nem tudjuk ki volt a mestere, de tudjuk, hogy a festésből meg nem élhetvén, korcsmáros-mesterségre adta magát, a mi szerencsére nem foglalta el annyira, hogy sok, igen sok képet ne festhessen, a melyek elterjedtek a világ minden képtárában s szerzőjüket a hollandi festők egyik legismertebbekévé tették. Különösen számos képe van hazája gyűjteményein kívül Angliában, azután Kopenhágában a királyi képtárban és a Madson-féle gyűjteményben, a frankfurti Städel-múzeumban, Berlinben, Stockholmban, Brüsszelben és Szt-Pétervárott.

Van der Neer ritkán festett egyebet, mint egy hollandi városka vagy falu szélét, mely mellett csatorna vonul végig, vagy tenger, tó, mocsár terül el; a vizet magas fák szegélyezik, partján az előtérben levágott fatörzsek hevernek, — ez Van der Neer óta lesz egyik kedvencz motívumává a hollandi festészetnek, — többnyire emberek is láthatók a képen, állataikkal a szárazföldön menve, vagy bárkára szállva; néha egy szélmalom, vagy távolabbi hajók vitorláit vegyítenek új elemet a szokott összeállításba, mely aztán igazi életét, ihletét a világítástól és a fölötte boltozó égtől kapja. Van der Neer festett nappali világítású képeket is, melyekben mintha kevésbbé

otthonosnak érezné magát; festett különösen — az Avercamp módjára, — téli jeleneteket: korcsolyázókat a folyó vagy csatorna jegén, havazást és hófödte tetőket, nem találva el mindig a tél igazi színezetét; de hát az ilyen képek voltak valószínűleg a legkapósabbak, ezt kell következtetnünk abból, hogy alig volt akkoriban hollandi tájkép- és genrefestő, ki egyszer-másszor meg nem próbálkozott volna e tárggyal. Igazán elemében azonban ez a művész csak akkor volt, ha tájképeire a hajnal vagy az alkony s még ezeknél is szivesebben az éj világítását boríthatta. Az utolsó alkonyi pír, a kelő vagy már magasan az égen járó hold azután még gyakran egy kez-dődő tűzvész lángjainak fényével találkozik és ez az ábrándos esti vagy éji fény sokszorosán tükröződik a víz csöndes síkján, megfesti a házak homlokzatait, fekete tömegekké változtatja az előtér fáit és csodálatos szinompát varázsol az égen kavargó vagy úszó felhők páraalakjaira. A Van der Neer művészete talán éppen az égbolt festésében tetőződik; ebben föltétlen mester; képei előtt átérezzük azt, a mit Fromentin mond a régi hollandi mesterekről, hogy festményeiket nézve önkénytelenül magunk fölé nézünk, mintha magunk is benn volnánk a képben s annak ege csakugyan fejünk fölött boltoznék. Ecsetkezelése is legszélesebb az égbolti részekben, a földieket kissé aprólékosan kezeli, de mégis csodás távolhatásokat érve el ily módon. E művészete mellett festett sceneriájának egyes kis valóságos ellenmondásait szívesen megbocsátjuk neki. Budapesti országos gyűjteményünkben négy képét birjuk e mesternek: egy várost fölkelő

holddal, egy éjjeli tűzvészt a tenger partján, holdfény nélkül és egy tűzvészt csatornaparti városban holdfénynél; végül még egy nagy hatású erdei tájképet, meleg alkonyi színekbe mártva. A Ráth György-múzeumnak is van egy szerfölött finom, kis Van der Neer-képe, mely a felkelő hold fényében fürdő tájat ábrázol.

A szokatlan és rendkívüli világitási hatásoknak érvényesítése a tájképben volt jellemző törekvése annak a festői lángésznek is, kinél nagyobbat Hollandia sohasem szült s kinek tájképirói szerepével itt kell megismerkednünk, a leydeni születésű, de szintén a Van der Neer városában, Amsterdamban nagygyá lett *Rembrandt (Harmenszoon) van Rijn-nek* (1606—1669).

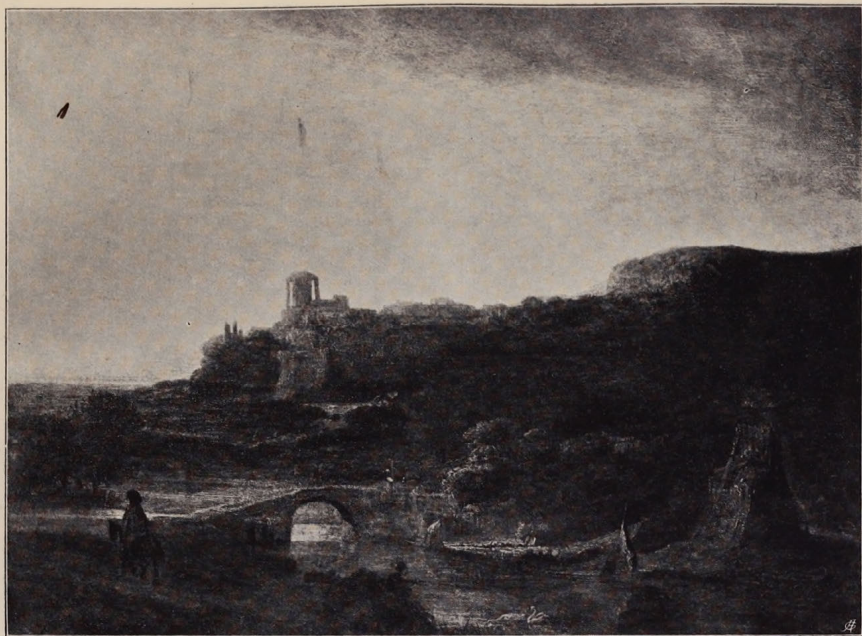
E mester művészete mintegy tükre életének: erős fény mély árnyékokkal váltakozik benne. Sikerek és bizonyos fokú kedveltség után mellőzés és félreismerés, rövid családi boldogság és anyagi jólét után züllés, sőt nyomor: ez életének képe; egészben azonban el lehet mondani, hogy tehetségét életében sohasem becsülték egész értéke szerint s legfőbb művészi érdekeit akkor még föl nem ismerték. Sanyarú sorsában különben legtöbb egykorú művész honfitársa osztott: nyomorban vagy legalább szegénységben haltak meg van Goijen, Van der Neer, Vermeer van Delft, Jacob Ruijsdael és Hobbema is és a hollandi festőművészet legjobbjaiól kivétel nélkül el lehet mondani, hogy egész életökben nem láttak annyi pénzt, a mennyit ma egy-egy kisebb képükért szívesen megadnak.

Rembrandt mesterei még Leydenben Jacob van Swanenburgh és Pieter Lastman voltak; mindkettő romanista tájképfestő, de egyik sem a jelentősebbek

közül való, különösen Swanenburgh munkásságáról majdnem semmit sem tudunk. Lastmant már említettem, mint az Elsheimer követőjét; valószínű, hogy az ő tanítása volt közvetítője a német mester befolyásának a Rembrandt művészetére, mely a chiaroscuro kezelésében félreismerhetetlen.

Művészete, melyet ma mintegy 500 festményből, 275 rézkarczból és 1500 kézrajzból ítélhetünk meg, őt a hollandi iskola legnagyobb festői talentumának tünteti föl, ki a festői hatások legintimebb titkainak kulcsát bírta s azok kifürkészésében és fölhasználásában szinte páratlanul áll. Életének első, boldogabb korszakában semleges színek mellett inkább az izzó fényhatások adják meg képeinek jellemét; később bámulatatos coloristává is lesz, de a fény és homály merész ellentétei és játékaik maradnak kezdettől végig legerősebb művészi eszközei s magyarázzák meg a rézkarczban elért s minden elődjét elhomályosító sikereit is. A mily rideg, szinte nyers naturalista rajzában, a mennyire kerüli alakjaiban, arcaiban az idealisálást, vagy csak a válogatást is, még ott is, a hol azt a tárgy, a jelenet eszményi volta nagyon megengedné, oly idealista a szín és fény kezelésében. E csodálatos ellentét, mely legtöbb figurális képének oly egészen egyéni jelleget ad, adja meg tájképirásának sajátos vonását is.

Bode helyesen mondja, hogy Rembrandt a tájképfestésben — melyhez legkésőbb jutott el — bizonyult legnagyobb idealistának. Csak rajzai s részben rézkarczai tanuskodnak a természet hű és naiv megfigyeléséről s utánzásáról, valamint arról is, hogy a legegyszerűbb motivumban mennyi festői hatás és költői érzés elemét tudja föltalálni. Már rézkarczai



REMBRANDT: Vár a hegyen. (Kassel, kir. képtár.)



némelyikében is és festett tájképeiben majdnem kivétel nélkül idealisálva látjuk legalább a világitást, gyakran a természeti sceneriát is. Ez a sajátsága Rembrandtot szélesebb látókörűnek tünteti föl kora és hona legtöbb tájképfestőjénél, a nélkül, hogy igazán elszakítaná őt a természettől s e sajátsága magyarázza egyúttal hatását a tájképfestés fejlődésére. Mig Elsheimer és Van der Neer csak a szokatlan természeti fényhatások keresésében és néha halmozásában tüntek ki, Rembrandt nem átalotta túlvilági fényt is hozni képeire, — mint például azon a rézkarczon, mely a karácsonyét ábrázolja a pásztoroknak Krisztus születését hírül adó angyalokkal, — s több tájképének adott oly világitást, melynek természetes magyarázatát nem találjuk, s melyet mégis hajlandók vagyunk valószerűnek elfogadni, mert hatásának ellentállani nem tudunk. Nem a formák és vonalak összhangjában rejlő szépségre törekszik, mint Claude, nem is a színek vidám, zajos symphoniájára, mint Rubens: a tájképben is a lelki életet, a természet lelki életét igyekszik kifejezni, a mint az főkép a fény és homály váltakozásának hangulathullámban, egy szenvedélyektől hányatott lélek megnyilatkozása gyanánt szól a nézőhöz. Tájképfestésének idealismusát mutatja tájképeinek rajzbeli compositiója is: legritkábban ragaszkodik szülőföldjének, melyet valószínűleg soha el nem hagyott, természeti jelenségeihez; a mint a rajzoló szerszám helyett egyszer az ecsetet veszi kezébe, szabad szárnyra bocsátja képzeletét. Nem olaszos tájképeket igyekszik festeni, de nem is csak hollandiakat; mint Emile Michel mondja: képzeletben utazik és lefesti a mit útjában lát. Hanem azért soha egy perczig nem érezzük azt,

hogy az előttünk levő tájkép képzeleti; nem a valószínűtlenségben keresi a festőiséget és érdekességet, csodálatos művészi intuitióval lát meg természeti sceneriákat, melyek szemei előtt nem lehettek, de melyek létezhetnek, sőt talán léteznek is, s melyeknek létezése iránt mindenesetre hitet tud kelteni nézőjében. Tájképeinek igazsága a természeti hangulatok megérzésében és megéreztetésében rejlik; e tekintetben őt joggal az első modern értelemben vett tájképfestőnek tekinthetjük.

Festett képei között legismertebb a „Vár a hegyen“ a kasseli királyi képtárban; egyszerű compositiójával, nyugodt fölépítésével mégis hatalmas hangulatkép, melyen a tájra boruló méla sötétség fölött szinte túlvilági erővel tündököl az alkonyi ég izzó aranya, csak a patak tükrén váltva ki egy kis halvány visszfényt. Ünnepi csend, mély nyugalom, sejtelmes vágyak és vigasztaló remények symphoniája e kép, melynél költőibbet művészi ecset ritkán hozott létre s melynek félhomályában egészen alárendelt szerepet visznek azok a vegyes eredetű motívumok, a melyekből a sceneria alakul: a hollandi jellegű csöndes folyóvíz és szélmalom, az ábrándos öltözékű lovas és az olaszos szikladomb, cyprusokra emlékeztető fáival s antik visszaemlékezéseket keltő romjaival.

Világításban, hangulatban ehhez hasonló a „Szélmalom“, mely Lord Landsdowne birtokában van Bwoodban s egy bástyaszerűen megerősített halmon emelkedő szélmalmot ábrázol, a túlparton ligetektől beszegett csatorna mellett.

A kissé elhomályosult képen sötét körvonalakban válnak el a malom, a domb, a fák, a pirosuló alkonyi égtől.

Az alkonyi szürkületnek közeledő vagy távozó vihar ad borúsabb színt Rembrandt egynémely tájképén. Ilyen a braunschweigi hercegi múzeum „hegyi város“-képe, a mester legkorábbi tájképfestéseinek egyike, melynek compositiójánál úgy látszik egészen szabadon szárnyalt képzelete s a művész a természeti erőket leghevesebb küzdelmökben igyekezett föltüntetni, a sceneria részleteit rejtélyes homályba burkolva, melyet csak itt-ott szakít meg egy fénysugár. Hasonlóan viharos atmosphaerába helyezik a nézőt az oldenburgi nagyhercegi képtár folyóparti tájképe és a Sir Richard Wallace birtokában Londonban levő „Vár, közeledő zivatarral“, melyeknek tárgyai inkább hollandi benyomásokból merítetteknek látszanak, s melyeken a sűrű felhőkből mély árnyékok között előtörő nap-sugár szinte kísérteties hatású.

A viharos légkör homálya borul a krakói Czar-torisky-képtár „Irgalmas samaritanus“-ának hátterére; helyesebben az e bibliai jelenetről elnevezett tájképre; ezt a jelenetet Rembrandt többször megfestette és megrajzolta, az egyik, sziklás vidékre helyezett változat Párisban van magántulajdonban. Magántulajdonban van az a krakói képpel egy időben festett s az Obeliskről elnevezett tájkép is, melyhez bennünket érdekes reminiscentia fűz. Ez a festmény ugyanis — Rembrandt legszebb tájképeinek egyike — még egy-két évtizeddel ezelőtt itt volt Budapesten, a Ráth György gyűjteményében, ki azt, más műtárgyak beszerzése alkalmából eladta, így került most a Mrs Gardner birtokába Bostonba. A torzonborz facsopor-tokat, erős fényhatásokkal váltakozó mélysötét színezetet mutató tájkép szintén azok közé tartozik, melyeknek compositiójában a művész képzeletének leg-

alább annyi része volt, mint a természeti benyomásoknak. E helyett most egy más Rembrandténak mondott kis tájkép kerül a magyar közönség elé, az t. i., mely eddig a gróf Pálffy János birtokában volt s melyet ő a Szépművészeti múzeumnak hagyományozott. Az irodalomban ez a Rembrandt-tájkép ismeretlen.

Határozottabban, mint az előbbieken, ismerhető föl a hollandi jelleg a James Reiss birtokában, Londonban levő tájképen, mely csatornát ábrázol kőhiddal, úgyszintén az Earl of Northbrook tulajdonához tartozó ugyancsak londoni „Sík táj“-on, várossal a távolban, mely igen kis méretekben teljesen modern kezeléssel, egy pár szélesen odavetett színfolt által éri el a tökéletes tájképi hatást; és a Madson-gyűjteményben Kopenhágában látható festményen, mely vizes tájat mutat, fűzfákkal és bárkákkal az előtérben, házakkal és toronnyal az alacsony szemhatáron.

Több tájképét bibliai jelenettel élénkítette a mester, de úgy hogy a figurális rész kevéssé vonja el a figyelmet a természetfestéstől. Még jelentősebb szerepet visznek az alakok a „Noli me tangere“ braunschweigi képén, melyen a föltámadott Krisztus éjnek idején, egy kert lombjai között jelenik meg a magdalai Máriának, s a háttér gyöngye holdfényénél sokkal erősebb világot áraszt az Üdvözítő alakjából kiömleni látszó túlvilági fény. A mester összes compositiói között talán ez emlékeztet legjobban az Elsheimer képeire, valamint a dublini múzeum szép képe is, mely az „Egyiptomba menekülés“-ről van elnevezve. Itt csöndes, holdvilágos nyári éj borul a vidékre, melynek sötét körrajzai várromot mutatnak dombon s terebélyes fákat. Az előtér vizpartján pásztorok tüzet raktak s annak fénye tükröződik a vizen, megvilá-



REMBRANDT : Menekülés Egyiptomba. (Dublini múzeum.)



gitja a lombsátort, az alatta ülő szent családot s a tűzhöz közeledő állatokat, míg a háttér sejtelmes homályában más alakokat látunk közeledni vagy távozni. A „chiaroscuro“ festésének nagy mestere a művészi hatás ez eszközét talán seholsem alkalmazta oly virtuositással tájképre, mint ezen a festményén.

A bibliából vett jeleneteket tájképszerűen, de inkább építészeti motivumok fölhasználásával látjuk megfestve Rembrandt három képén. Az egyik Mária látogatását ábrázolja Erzsébetnél s Westminster herceg tulajdonában Londonban van; itt gazdag architektura látható elől, hátul pedig tornyos város; egy másik, szintén Londonban, Earl of Derby birtokában levő azt a jelenetet tünteti föl, renaissance-épületek előtt, mikor Jákob a József véres ruháinak láttára elájul; a harmadik a szentpétervári Ermitageban van; itt Dávid és Absolon kibékülését láthatjuk, nagy, centralis szerkezetű templomépítménnyel a háttérben. Sziklás vidéket festett Rembrandt a Dániel próféta látományát ábrázoló, a berlini császári képtárban levő, úgyszintén a Hágár búcsújáról elnevezett, Earl of Denbigh birtokában (Paddox) levő festményére és az edinburghi nemzeti képtár „Pusztá völgy“-ére.

Angol földre került a mesternek még több más kiváló tájképe is; így a Sir Robert Peel birtokába (Drayton Manor) jutott „Vizes táj“, mely kanyargó víz mellett, halmos, lombos vidéket várrommal tüntet föl, — hasonló elrendezésben, mint a dublini éji pihenő. Itt azonban nappal van s az előtérben élesen megvilágítva láthatunk egy pihenő vándor- vagy pásztorpárt, kik ülve olvasni látszanak; a vízhez tehenek közelednek s a háttérben még több alakot sejtünk. Csak sejtünk, mert Rembrandt itt is oly mély

árnyékokkal váltakoztatja a nappali fényt, hogy a sceneria egy része homályba vész, míg természetesen annál festőibb hatással domborodnak ki a megvilágított részek. A lombokon, a vizen, az úton érvényre jutó fényhatások e képnek oly festői kvalitásokat kölcsönöznek, melyeket a művészeti technika leg-
 raffináltabb modern vívmányai is legfőlebb elérhetnek, de túl nem haladhatnak. A Robert Peel-féle gyűjtemény még egy másik, hasonló hatású tájképpel dicsekedhetik; ennek a tárgya rokon a hágai (Steengracht) „Bethseba fürdőjé“-vel és a berlini képtár „Fürdő Susannájá“-val; itt tulajdonképen a „Gyermek Mózes megtalálása“ az ábrázolt jelenet, a mely azonban a Pharao kertjébe helyezettnek látszik; az elől sástól benőtt víz fürdőmedenczéül szolgál, melyet lépcsőzet és párkányos fal környez. Itt, magas fák védő árnyékában fürdik a királyleány, kire szolgálói éppen köpenyt vetnek, mikor a kitett gyermeket megpillantják. Itt is a sötét lombsátor közepére, a márványlépcsőre és vízre vetődő napsugár az, mely csodás fényhatásokat vált ki a mély árnyékú környezetből.

A honi föld megszokott jelenségei csak ritkán foglalkoztatták Rembrandtot, mint tájképfestőt. A kasseli képtárban van egy kis téli tájkép, melyen szánkázók, korcsolyázók mulatozása élénkíti meg a városi csatorna jegét. Végtelenül egyszerű, de annál biztosabb és szélesebb ecsetkezeléssel, csupán három szín igénybevételével ad itt a mester egy darab hamisítatlan valóságot. Hazájának éltető elemét, a tengert, úgy látszik csak egyszer festette le, fodrozott tükörrel, sárgás tónusban, rajta néhány bárkával s fölötte könnyen felhőzött éggel; ez a kis festménye a bécsi Lichtenstein-képtárban látható.



REMBRANDT : Vizes táj. (Drayton Manor, Rob. Peel birt.)



Annál szeretetteljesebb megfigyeléséről a honi természetnek tanuskodnak a Rembrandt kézrajzai és rézkarczai. Idetartozó rajzai közül legtöbbit a néhai Albrecht főhercegtől alapított bécsi Albertina és a Devonshire herceg chatsworthi gyűjteménye tartalmaz; valami kevés belőlük a mi Szépművészeti Múzeumunkban is látható. Teljes ellentétben festett tájképeivel, a mester ezeket a rajzait a legegyszerűbb, legigénytelenebb, legmindennapibb tárgyakként szánta, megmutatva, hogy ezekben is mily finom művészi érzékkel tudta a festői elemet megtalálni. A mily elmosottak gyakran festett tájképeinek körvonalai, oly pontosak és határozottak rajzain különösen a föld, víz és házak alakzatai; a falomb rajzolása gyakorlatlanságot s eltanult modort árul el; egyébként mindenben szigorúan a természetet utánozva, majdnem minden árnyalás nélkül, puszta körvonalakkal képes volt mindent megeleveníteni s nemcsak a távlati benyomásokat, hanem még a látott tájrészlet hangulatát is kifejezni.

A Rembrandt rézkarczainak most már meglehetősen teljes gyűjteményét bírja Szépművészeti Múzeumunk s ezek között azt is, mely tájképi tekintetben legjellemzőbb a mesterre nézve, az ú. n. tájképet a három fával. Rembrandt különösen hivatva volt a XVII. században a rézmetszet terét mindinkább elhódító, a művészi ötletek üde és közvetlen tolmácsaul legalkalmasabb karczoló technikát a tájképekre nézve addigi szerepén messze túlmenő jelentőségre emelni. Ő a tájképfestésben sem volt colorista a szó tulajdonképeni értelmében, nem kéjelgett a színekben, hanem inkább azok fényértékét használta föl a művészi hatás elérésére. Így már tájképfestése köze-

ledett a rézkarczhoz s ez a színnélküli technika őt a megszokott hatás eszközeitől sokkal kisebb mértékben fosztotta meg, mint bármely más művészt. Rézbe karczolt tájképei tárgyaikra nézve közelebb állanak rajzaihoz, mint festményeihez, kevés kivétellel a hollandi természet igénytelen, mondhatni talán szegényes tárgykörében mozognak; de kidolgozásuk többnyire teljesebb, gazdagabb, mint a rajzoké s némelyikök a talajformák és felhőmozgás ugyanoly élénk megfigyelésével, a fény és sötétség ugyanoly éles ellentéteivel hat a nézőre, mint a festettek. Így a három fa tájképében is a legegyszerűbb motívumok, mondhatni, monumentális hatással érvényesülnek árnyékolásuk által s a síkon átszáguldó szélvihar és az elvonult zápor hangulatát a maga teljességében éreztetik. Rembrandtnál a rézkarcz megszűnt csupán sokszorosító művészet lenni; az önálló compositio eszközövé lett s kezelésének könnyűségével módot szolgáltatott a mesternek új meg új művészi gondolatokat sokkal gyorsabban valósítani meg, mintsem az ecsettel tehette volna s e mellett a rézkarcz rajzának módosításával már lenyomott képekből is új változatokat hozott elő, minek következtében számos rézkarczának lenyomatait a különféle lemezállapot szerint sorszámokkal szoktuk megkülönböztetni. Sok bibliai vagy genre-tárgyú, csak rézkarczban létező képén is Rembrandt nagy szeretettel s festői hatással dolgozta ki a tájhátteret; ilyen a már említett karácsonyéji pásztorjelenet, ilyen az Egyiptomba menekülés, Jézus és a samariai asszony, Szent Jeromos a pusztában és még több más. Hogy mily könnyűséggel és gyorsasággal kezelte a mester a karczolóút, azt az az adoma jellemzi, a mely egy tájkép rézkarczához, „a Six

hidjához fűződik, melyet a hagyomány szerint az alatt készített el, mialatt barátjának, Sixnek, kinek vendége volt, cselédje a szomszéd faluból meghozta a villás reggelihez szükséges mustárt.

Rembrandt, ki oly roppant hatást gyakorolt a festészet és rézkarczolás későbbi fejlődésére, a maga idejében csak pályatársai egy szűkebb körére bírt vezető befolyással; nem nagy tehát azoknak a művészeknek a száma, kik az ő követői vagy éppen tanítványai gyanánt jelölhetők meg. Mint ilyen érdemel különösen említést — és pedig éppen tájképeire való tekintettel — *Philips de Koninck* (1619–1688), a Rembrandt tanítványa, kit némely képe szerzőjének is tartottak régebben; Koninckot különösen a kitünő perspektívával megfestett, nagy méretű és nagy távlatú, sík, vizes vidékeket ábrázoló tájképek jellemzik, a minőket tőle a berlini Kaiser Friedrichs-Museumban és a frankfurti Städel-féle intézetben láthatunk; egy jeles képét bírja b. Harkányi János Budapesten. *Hercules Seghers* (Zeghers, szül. 1625) barátja volt Rembrandtnak, ki az ő tájképeit különösen kedvelte s gyűjtötte; ennek a műveit is összetévesztették a mesterével; így még Vosmaer Rembrandtnak tulajdonította a hozzá nem is méltatlan, hatalmas, hangulatos, igazán Rembrandtszerű hegyvidéki tájképet, melyet Segherstől az Uffizi-képtár bír Firenzében és a berlini múzeum kis városképeit. *Hercules Seghers* egyéb-iránt nevezetes mint rézkarczoló is — Rembrandt különösen e nembeli munkáit becsülte, — és mint egyik első kezdeményezője a színes rézmetszésnek. Az amsterdami mester befolyása alatt állott *Jacob de Wet* (szül. 1610 körül, meghalt 1671) is, kinek Szt. Péter hivatását ábrázoló tájképszerű, kissé elsötéte-

dett képét láthatjuk Szépművészeti Múzeumunkban, mely érdekes légperspectivai hatások mellett abban a — talán csak idővel előállott — hibában szenved, a melytől különben a Rembrandt képei sem mindig mentek, hogy a nap szaka, melyet a kép feltüntet, az erős fények és mély árnyékok miatt meg nem állapítható. Az amsterdami születésű *Anthony van Borssomol* is (1629—1672) a Rembrandt tanítványának vagy követőjének tekinthetjük; tőle Szépművészeti Múzeumunk bir egy folyótorkolatot ábrázoló képet, mely tulsokat ölelve föl, nem nélkülözi a festői szépségeket, különösen a jó felhőzetet.

Az eddig ismertetett nem olaszos irányú hollandi tájképfestők működése belenyúlik ugyan a XVII. század második felébe is, de ott oly művészi erők termelésével találkozunk, melyeknek kifejlődése csak a század negyvenes-ötvenes éveibe esik s munkásságuk amazokénál korban többnyire messzebb terjed. Ezekkel — s köztük a hollandi tájképfestészet legfényesebb alakjai némelyikével — a következő fejezetben fogunk foglalkozni.



REMBRANDT : Tájkép a három fával. (Rézkarcz.)



HATODIK FEJEZET.

A hollandiai tájképfestés további fejleményei.

Az a dús termékenység, mely a hollandi tájképfestést a XVII. század derekán jellemzi, megnehezíti a termelésnek bizonyos műfajok, sajátosságok szerinti csoportosítását. Először is nagyon sokféle a műfaj, másodsor az egyes festők nem egy műfaj körében maradtak, hanem többszörösen átnyúltak a szomszéd területekre. Mégis főbb műveik szerint megkülönböztethetünk olyan festőket, kiknél a tájképben fontos helyet foglalnak el az állatok, a kiket tehát épp oly joggal nevezhetünk állat- mint tájképfestőknek; továbbá olyanokat, kiknél városok utczái, házak és ezek udvarai s környezete viszik a főszerepet s a kiket rendesen architektura-festőknek szoktunk nevezni. Vannak azután, kik a tipikus hollandi marina-festést fejlesztik tovább és viszik nagyobb tökélyre s végül nagy számát ismerjük az oly mestereknek, kik a legtisztább értelemben vett tájkép terén, a mező, folyó, liget, erdő, hegy, völgy és ég festésében tündökölnék.

Az állatfestés terén, melyen — mint már kiemeltük — a hollandi mesterek az úttörők, bennünket kevésbé érdekelnek azok, kik — mint a már említett *Melchior Hondecoeter*, a szárnyas állatok festésé-

nek utóléretlen mestere és *Jan Weenix* a vadászszákmány kitünő ábrázolója — élő vagy csendéletszerűen csoportosított holt állatokat, többnyire éppen csak e tárgyuk kedvéért, néha udvarbelsőben, építészeti háttérrel, néha szabad tájban, de rendszeren a tájképi elem egészen mellékes kezelésével hoztak vásznunkra. Ellenben teljes mértékben megérdemlik figyelmünket az oly állatfestők, kik nemcsak állatképmásokat igyekeznek nyújtani, hanem az állatot a maga viszonyában a természethez, melyben él, az emberhez, melynek szolgál, akarják föltüntetni s az állat mellett épp oly figyelemben részesítik és épp oly művészileg utánozzák a környező természet jelenségeit is.

Ezek között a legcsodálatosabb talentum, az enkhuzeni születésű *Paulus Potter* (1625—1654), ki csak 29 évre terjedett rövid életében a legnagyobb állatfestő hírnevét érdemelte ki. Csak tehetségének korai kifejlődése és roppant munkássága magyarázzák meg, hogy annyi festményt és rézkarcot bírnak tőle. Rézkarczolóból lett festővé, nagy önfegyelmeléssel képezve át tehetségét a karczóló tű aprólékos munkájáról a mind szélesebb ecsetkezelésre. Festett vadászati képeket, sőt vadászallegoriákat is, de legértékesebb kvalitásait, mint a tenyészállatok, különösen tehenek és lovak s az éjszaki pásztorélet festője és rajzólója fejtette ki, miközben maga is egészen nekiadta magát ennek a pásztoréletnek s szeretetteljes részletezéssel tárta föl annak minden fesztelenségét, még az olyan kissé aesthetikaellenes mozzanatokat is, melyeknek — mint Michel találóan mondja — semmi közük Arkádiához. Legelső feltűnést keltő képeit a hágai Mauritz-Hujs tartalmazza; ezek egyike, a fiatal bikát ábrázoló, csekély tájkép-



P. POTTER : Reggel a tanyán. (Bécs, gr. Czernin-féle képtár.)



hátter mellett s a képnek még kezdőre valló, naiv fölépítésével, de máris csodálandó természetűséggel ábrázol, szokatlanul nagy méretekben állatokat és egy pásztort. Sokkal kisebb méretű, de vonzóbb a „Tükröződő tehen“ -ről nevezett festmény ugyanabban a képtárban, mely vízparton legelő s ivó állatokat és fürdő pásztorokat ábrázol, nem minden hiba nélkül az alakok perspectivikus kisebbedése tekintetében. Ezen a képen a művészt a tájképi rész legalább is ugyanoly gonddal foglalkoztatta, mint kedvelt állatait, sőt a falomb szinte túlságos aprólékossággal van még kidolgozva; annál szerencsésebbek a napfényes lég-hatások, az egész jelenet a nyári verőfényben fürdik. Potter éppen abban különbözik a fény és levegő többi hollandi festőtől, hogy e jelenségek nem vonják el figyelmét a plasztikai hatásoktól és a természeti részletektől, melyeknek ábrázolásában bámulatos türelmet és szorgalmat tanúsított. Még gazdagabb compositiót mutat a mesternek a szentpétervári Ermitageba került képe, „A tanya marhái“, a hol szép körvonalú fák alatt s kunyhó mellett sok mindenféle állatot és foglalkozó pásztornépet látunk, úgyszintén a londoni Nat. Gallery „tájképe legelő tehenekkel“ és a hágai Busch (erdő) képe a Louvreban, melyen a tájképelem leg-túlnyomóbb s az emberi és állati alakok egészen eltörpülnek. Később Potter mind egyszerűbb tárgyakból alkotta meg festményeit, inkább az összbenyomás igazságára, közvetlenségére törekedve. Egy félig kiszáradt vagy a tavasz miatt még gyéren lombos fa, egy ronda kerítés, egy-két tehen vagy elcsigázott ló, egy tehenét fejő bojtár, vagy gyermekét gondozó vagy sajtárját súroló asszony, mindez a festészeti architektonika minden szabályának naiv mellőzésével.

beléhelyezve a reggel harmatos, vagy a dél párás levegőjébe, mely a szerfölött alacsony szemhatárig láttatja az eget: ime ezek a Potter képeinek rendes tárgyai. Ily egyszerűbb, tömörebb elrendezés lép elénk már az amsterdami Six-féle galleria „Legelő marhák“-ról nevezett képén is, úgyszintén a Louvre „Lovak a csárda kapujánál“ és „Pajta melletti pihenő“ elnevezésű festményein. Kis remekmű a maga nemében a bécsi Czernin-képtár „Tavaszi reggele“ is, mely a csorda kihajtását ábrázolja, középen egy, bögve a többi után induló tehénnel s a ház előtt egy asszonygyal és gyermekével, s mely a maga igénytelen compositiója mellett valósággal beléhelyezi nézőjét a tanyai élet reggelének üdítő levegőjébe. Potter a verőfény festője, de azért szinei sohasem izzók, inkább hűvösek, néha tompák, különösen légtónusai kitünők, szóval egész festési modora hazája sajátos természeti jelenségeinek hű megfigyeléséről és teljesen őszinte, minden stilisálástól vagy mesterkedéstől ment visszadadásáról tanuskodik. Budapesten csak a Ráth György-múzeum dicsekedhetik Potter egy festményével, mely azonban csak idylli tárgyának igénytelenségével és felhőzete szépségével tesz vallomás mesteréről, egyébként kevéssé jellemző ennek festői sajátosságaira nézve.

Potterhez legközelebb áll honfitársai közül *Aelbert Cuijp* (1620—1691), a ki Dordrechtben született művészcsaládból s hosszú és munkás életén át mindvégig hű maradt e szűkebb hazájához, mely jó módhoz és tekintélyhez is juttatta. Le is festette szülővárosát sokszor, rendszeren a környező vizek felől nézve, zömök, rovátkos, csonka templomtornyával, az előtérben hajókkal és csolnakokkal, mint az amsterdami Rijksmuseum

kitünő képén ; és lefestette előkelőbb lakóit is, mint jólétőknek örvendő családi csoportokat, mint fényes öltözetű lovasokat és vadászokat, mert Aelbert Cuijp rendkívül sokoldalú művész volt: festett képmásokat, genre-, állat- és csendéletképeket s mindenekfölött változatos tájképeket. Ez okozza, hogy képei, melyeknek legnagyobb része angol földön van, majd Pot-terre, majd Wouwermanra, majd Goijenre emlékeztetnek, voltaképen azonban ő mindegyikkel szemben önálló s azáltal, hogy mindegyiknek műfajában majdnem egyaránt kiváló volt, valamennyi fölé emelkedik. Összehasonlították Claude Lorrainnal is és elnevezték a hollandi Claudenak, azonban rokonsága a nagy francia tájképtidealistánál csak abban nyilvánul, hogy szerette vásznára hozni a nap különböző szakait: a nap tüzgolyóját épp úgy, mint a szemhatár fölé emelkedő holdat, a fényhatások kezelésében azonban sokkal inkább realista volt a francia mesternél. Egyik legjelesebb képe, a „Tenger holdfénynél“, az amsterdami Six-képtárt díszíti, míg ugyane tárgynak egy más változata a szentpétervári Ermitageba került. A régi mesterek szellemes dicsőítője, a festő Fromentin különös elragadtatással nyilatkozik e műről, összehasonlíthatatlanul igaznak és szépnek mondja szí-
ben, erőben, átlátszó tisztaságban, igazi átérzés szü-
löttjének s művészi módon csalódást keltőnek. Ez a festmény is mutatja, hogy Cuijp tájképein is szerette a változatosságot és szívesen festett például olyan tengerparti szirteket, a minőket hazájában ugyancsak nem láthatott ; vadász- és lovasképein is gyakran láthatunk hegyeket, erdőket, várromokat, szóval nem németalföldies motívumokat ; a mint viszont nem hiányzanak a honabeli conventionalis tárgyak sem :

kikötők hajókkal és ladikokkal, téli tájak korcsolyázókkal és szánkázókkal, dűnák és szélmalomok. Műveinek legtöbbször Cuijp a meleg, aranyos napfény festőjeként lép elénk, a ki, úgy mint Potter, legszívesebben kérődöz marhával vagy pihenő lovakkal élénkíti előtereit. A delező állatok és emberek nyugalma pompásan beléillik a rónaság csöndjébe, a sima víztükör csillogásába, az égen úszó felhők lassú járásába. Az állatokat, ha nem is oly fanatikus lelkiismeretességgel, mint Potter, de szintén nagy művészi készséggel kezeli; ily állatokkal élénkített tipikus vizes tájképe látható a mi Szépművészeti Múzeumunkban is, kitűnő levegős hatással, aranyos tónusban festve; ugyanott még egy tájhátterű nagy családi képét birjuk s egy, némileg Salomon Ruijsdaelra emlékeztető kisebb tájképét, míg a Ráth Györgymúzeum Cuijpképe a Goijen felé hajlók neméből való.

Művészeti tárgykörének egyetemességére nézve Cuijphoz, az állatok festésében való jelességére nézve Potterhez áll közel *Adriaen van de Velde* (1635—1672), egy amsterdami festőcsalád sarja, kinek nagybátyját Esaias van de Veldét már említettem s kinek öccsével, Willemmel még foglalkozni fogunk. Fiatalkorában a Wijnants tanítványa volt, kitől sokat tanult, de kit azután sok tekintetben túl is szárnyalt, úgy hogy az örömmel fogadta őt munkatársává. Adriaen általán sok művésztársának volt segítője; kitűnően értett ugyanis emberi és állati alakoknak nemcsak megfestéséhez, hanem azoknak a tájképbe való festői beállításához is. A Wijnants befolyása mindvégig érezhető maradt a művész munkáin, a mennyiben némely képének elrendezése is hasonló a haarlemi mesteréhez s a falombot sokkal nagyobb tökélyvel



AELBERT CUIJP : Tenger holdfényénél. (Amsterdam, Six-képtár.)

Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára





ADRIAEN VAN DE VELDE : Majorság. (Kaiser Friedrich-Museum, Berlin.)



tudta ábrázolni, mint a többi állat- és genrefestők; erdői, ligetei élénkebb zöldek is, mint sok más hollandi művészé, kevesebbet áldozott föl a színek erejéből a tónus egységének. Van de Velde azonban tanulmányozta a Potter műveit is és szerette erdős vagy vízes tájképeit sok állati alakkal s a pásztorélet jeleneteivel élénkíteni, az utóbbiakat inkább idylli módon fogva föl, nem oly nyers naturalismussal, mint Potter. E nembeli festményei között talán legbájosabb és legvonzóbb a „Majorság“ a berlini Kaiser Friedrich-Museumban. E kép rendkívül gondos kidolgozás, különösen kellemes elrendezés, szín- és fényhatások mellett a szigorú igazság és természetűség benyomását teszi s itt valószínűvé válik a föltevés, hogy Adriaen mester nemcsak rajzolt, hanem festett is természet után. A rövid életű művész nagyon sokat dolgozott s változatos festményeken kívül rézkarcokat is készített; vannak kitűnő vízi képei is, a téli jelenetek festésében is túlhaladta előzőit; vannak olaszos táj benyomását keltő festményei is, például a Lichtenstein-képtárban s a müncheni Pinakothekában, habár Olaszországban sohasem járt s mythologiai jelenetet látunk — állatokkal vegyesen — a párisi Dutilleul-gyűjtemény „Mercur és Argus“ című képén. Mindenütt érvényesül tiszta, pontos rajza, erős színeinek kellemes harmóniája s nagy természetűsége. Talán valamennyi képe között legrealistikusabban s legmodernesebbül hat „A zandworti part“ az amsterdami Six-képtárban; az ily egyszerű tárgyak közvetlen, szinte hevenyészett ábrázolásában épp oly mesternek bizonyul Van de Velde, mint a műgond harmonikus alkotásaiban; a dűna széltől borzolt füve s a hullámok taraja megkapó igazsággal van a természettől

ellesve s az egész kép valósággal elénk varázsolja a hollandi partvidék sajátos jellegét. Budapesti Múzeumunkban Adriaen mestert egy sötét színezetű, erdős Pastorale képviseli; a Ráth György-féle gyűjteményben pedig egy majdnem miniatur alakú tehenes kép látható tőle, a szűk keretben csodásan messze nyúló perspectivával.

Áttérünk most azokra a hollandi mesterekre, a kik a tájfestők között különösen építészeti tárgyú képekkel foglalnak helyet. Mint ilyen elsőként érdemel említést az amsterdami *Jan van der Heyde* (1637 – 1712), kinek kis méretű, ragyogó színezetű, tökéletes perspectivával megfestett, élénk és kedves képei — melyeknek jól beillesztett alakjai többnyire Adr. v. d. Veldétől valók — nagy hűséggel varázsolják elénk Holland városainak utczáit és csatornáit — úgynevezett Grachtjait — a keskeny, magas házak jellegzetes oromzatait, a csatornákat szegélyező magas, lombdús fákat, az utcán mozgó népet s a csatornákon járó bárkákat és nadászokat. Ilyen például a hágai Vijvergrachtot ábrázoló karlsruhei képe. Van der Heyde egyébiránt, mint sokat utazott ember, festett nem hollandi városrészleteket, sőt — valószínűleg csak képzelet vagy képek után — olaszországi épületeket és romokat is. Jellemzők azok a festményei is, melyek falusi várkastélyokat ábrázolnak, vízárókkal, fölvonóhíddal, kerttel s mulató úri néppel; ezeken is nyilvánul a művész ama tehetsége: a helynek, melyet fest, kellemesen hívogató jelleget kölcsönözni.

Van der Heydének kortársa és szellemi rokona, — mondhatjuk talán utánzója — a haarlemi *Gerrit Adriaensz Berckheijde* (1638—1698), kinek egy, nem egészen kétségtelenül neki tulajdonítható képe a mi



JAN VAN DER HEIJDE : Részlet Delftböl. (Hága, Mauritzhuis.)





J. VERMER VAN DELFT : Delft város képe. (Hága, Mauritzhuis.)



Szép művészeti Múzeumunkban is látható. Modora teljesen hasonló tehetségesebb társáéhoz, de képein éles fényhatások mellett rendszeren több az árnyék és sötétebbek a színek. Ide tartozik *Pieter de Hoch* (1630—1677), ki nagy hírét szobabelsőket ábrázoló képeinek köszönheti ugyan, de ki tökélyre vitte a házak s különösen a házudvarok csalódásig hű távlatlaltal való festését is és *Pieter Jansz Saenredam*, ki templombelsők mellett templomok külsejének festésében is kitűnt.

Budapesti országos képtárunk látogatóinak élénk emlékezetében lehet a hollandi festőiskola kabinetjeinek egyikében a főhelyet elfoglaló kép, mely bámulatos kifejezési erővel ábrázol egy határozottan rút, betegesen puffadt, de jóságos arcú fiatal nőt a XVII. század jellegzetes németalföldi viseletében. Ez *Jan Vermeer van Delftnek* (1632—1675) a műve, kit főképp úgynevezett „interieurök“ festésében ismerünk elsőrendű mesternek. Ritkán adta magát a külvilág festésére, pedig, hogy mennyire értett hozzá, azt a hágai Mauritzhuijsban és az amsterdami Six-gyűjteményben levő képei mutatják. Az elsőben látható a művész szülővárosának, Delftnek vedutája a rotterdami csatorna felől. E kép szemlélete majdnem azt a benyomást kelti, mintha ezentúl a tájképfestés valószínűség és közvetlenség tekintetében már nem is haladhatott volna. Igazsága mellett annyi harmónia, egyszerűsége mellett oly mély hangulat van ebben a képben, hogy azt a XIX. század legünnepeltebb tájképfestői megirigyelhetik a nyomorúságban élt és halt delfti mestertől. Csodálatos hatású a maga igénytelenségében a Six-Galleria „Utczácská“-ja, mely csak két kis hollandi házat ábrázol, betekintéssel az ud-

varba, szobába, a benn dolgozó asszonyokra, de úgy, hogy a néző mindenben régi ismerősre vél találhatni.

A század derekán túl a marinafestés is szépen fejlődött a hollandiaknál. Ezen a téren is működött a már olaszos tájképiró gyanánt említett *Johann Lingelbach*, ki a Scheveningen körüli homokos partot síma tengerrel szerette ábrázolni, a tengersíkon halászbárkákcal és halásznéppel, vagy egy útrakelő fejedelem fényes hajórajával. Vele majdnem egykorú az amsterdami *Jan van de Cappelle* (1624—1679), ki a Simon de Vlieger irányát fejlesztette tovább; mint gazdag műkedvelő indult neki a tengerfestésnek, melyet szép tökélyre vitt, különösen a gyöngén fodrozott vízsík fénytüneteit, ellentétben a tengerilégkör barnás tónusaival s a nehezen gomolygó felhőkkel tudta hiven kifejezni. Vizeit szívesen élénkítette is népes hajókkal s koronkint kilépve a marinák köréből, téli tájakat is festett, ólmosszürke uralkodó színnel. A kevésbbé jelentős *Abraham Hendricksz van Beijerennek* (1620—1674) két tengerparti képe a mi országos képtárunkban látható.

E korszak hollandi tengerfestői között azonban kétségtelenül legjelesebbek *Ludolf Bachhuijsen* és *Willem van de Velde*. Az első (1631—1708) mindvégig Hollandban működött s ott is hagyta hátra legtöbb képét. Majdnem mindig viharos tengert festett, sötét felhős éggel, mely előtt fehér sirályok röpködnek, éles fénnyel és árnyékokkal, kissé hideg és kemény színezéssel, melyben a barnaszürke vagy aczélszürke tónus uralkodó. Némelyik képén kikötöt látunk, induló, érkező halászbárkákcal, mint a karlsruhei képtár „Viharos tenger“-én, várossal a háttérben, mint a bécsi császári képtár „Amsterdam“-ján;



LUD. BACKHULSEN: Hullámzó tenger. (Karlsruhei képtár.)





WILLEM VAN DE VELDE: Nyugodt tener. (Müncheni Pinakotheka.)



néhol egészen a vízelem uralkodik, csak néhány csolnaktól s az előtérben mozgó halásznép silhouetteszerű alakjaitól élénkitve. És ilyen tárgyakat dolgozott föl a művész rézkarczaiban is.

Willem van de Velde (1633—1707), e néven az ifjabb és testvére a már ismert *Adriaennak*, *Backhuijsenénál* vonzóbb tehetségét nem szentelte kizárólag szülőföldének, hanem átment Angliába s ott II. Károly király udvari festője lett, ott is halt meg, minek következtében festményeinek legjelentősebb része is angol földön maradt. Mint hasonnevű atyja és *Vlieger* tanítványa, ellentétben *Backhuijsennal*, inkább a nyugodt, síma tenger festője, ennek ábrázolásában rejlett főereje, a tenger hullámozását ritkán tudta bizonyos schematikus modorosság nélkül visszaadni. Ellenben mester volt a napsütött s a maga fényével is világító tengersík, a párákat átmelegítő napsugár, a könnyen úszó felhők, az elsütött ágyúk fölgomolygó füstjének festésében. A korabeli gazdag díszű hajók ábrázolását egyik marinafestő sem vitte oly részletező, lelkiismeretes technikai tökélyre, mint *Van de Velde*; vannak festményei, melyek egyenesen hajóképmásoknak tekinthetők, különösen az angol király megbízásából festett sok ilyen s tengeri ütközeteket is. Mondják, hogy *Ruyter* hollandi tengernagy külön az ő számára süttette el olykor ágyúit, hogy a lövés füstjét s a víz rezgését természetben tanulmányozhassa a művész. Többnyire világos színezetű, sárgás tónusú képei közül a *continensen* jelesek tartalmaz a müncheni *Pinakotheka*, a hágai *Mauritzhuijs*, az amsterdami *Rijksmuseum* s a *Louvre*; a mi Szépművészeti Múzeumunkban is látható egy, a mestert eléggé jellemző „Tengeri kép“.

Hátramaradnak most még a XVII. század derekán kifejlődött hollandi iskolának azok a tájképfestői, a kik a szó legconventionálisabb értelmében azok, vagyis a kik főképe a tavasszal éledő és a téllal elhaló természetet festették. Ezek sorában idő szerint első helyen áll, de sok tekintetben alapvető és útmutató is és már az eddig említettek egyike-másikának tanítómestere, a nagy művészbölcsőből: Haarlemből kikerült *Jan Wijnants* (szül. 1625 körül, megh. 1682).

Ez a művész úgyszólván kizárólag szülőfölsde természetének szemléletéből indult ki s annak ábrázolására adta magát. A duna, ott, a hol már termővé lesz, de a lejtőkön a gyepe alól még ki-kibukkan a megüledett homok; a lombos liget, melynek közepét, vagy előterét rendesen egy félig elszáradt, megroncsolt festői élőfa romja, vagy néhány heverő fatörzs foglalja el, a virágzó bokor és fű, a faluvég vagy kunyhó, az út, melyen vadászok, pásztorok, utasok járnak, mindez az alkonyat békéjében, vagy a reggel üdeségében, könnyen felhőzött ég alatt, napfényben úszva: ezek a Wijnants kedvelt tárgyai, melyeket szeretettel, szinte aprólékos gondnal, éles megfigyeléssel, tökéletes rajzzal és kitünő színérzékkel festett meg, rendesen csak a tenyészet jelenségeire szorítkozva s a képet élénkítő alakokat valamelyik barátja, Wouwerman, Adr. v. d. Velde, vagy Lingelbach ecsetjére bízva. Ilyen a müncheni képtár „Alkonyati tája“ és ilyen az ugyanott levő „Reggeli táj“, mely különösen jellemző a Wijnants szép fáji szempontjából. A falomb tekintetében, a melynek festése az első kezdettől fogva a tájképirás legkényesebb föladata volt, úgyszólván csak Wijnantsnál s az ő ifjabb társainál látjuk az utolsó nehézségeket is legyőzve, a



JAN WIJNANTS: Tájkép. (Budapest, Nemes M. tulajdona.)



természetábrázolást a festőművészet teljes és korlátlan hatalmában. Szép képei vannak e mesternek a karlsruhei képtárban, a Czernin gróf bécsi gyűjteményében, továbbá Hágában, Amsterdamban és Drezdában is. Budapesti képtárunk „Út az erdő mellett“ elnevezésű Wijnants-képe kevésbé jellemző, mert a művész kellemesen meleg színeit és könnyű, lágy kezelését nem találjuk meg rajta. Ellenben elsőrendűnek mondható egy, Nemes Marcell tulajdonában levő s képtárunkba letétképen került festménye a haarlemi mesternek, mely meleg, telített színei pompájával Wijnantsot mint coloristát is előnyösen mutatja be.

Wijnantsszal majdnem egy időben kezdi pályáját az alkmaari születésű *Allaert van Everdingen* (1621—1675), a ki sok tekintetben egyenes ellenkezője amannak. Mig Wijnants képeit vidám frissesség jellemzi s öröme telik a viruló színekben, Everdingen a természet mély komolyságának tolmácsa, színezete sötét s egy kissé egyhangúan barnába hajló. Mig Wijnants az ő hazája természeti jelenségeire szeret szorítkozni, Everdingen legjellegzetesebb nevezetességét azoknak a képeinek köszönheti, melyekkel Skandinávia zuhatagos erdőségeit a festészet világába bevezette.

Az kétségtelen, hogy e művész négy évet töltött el festői tanulmányokkal Norvégiában. Hogy miképen jutott el oda? vajjon csakugyan egy tengeri útja alkalmával — melyet szintén művészi célból tett — a viharakarata ellenére sodorta-e a norvég partokra? azt nem tudhatjuk, de miután a hollandiak mint hajós nép fa és vas beszerzése céljából összeköttetésben állottak ezzel az országgal, talán nem kell odajutásának ilyen kalandos magyarázatot keresnünk. Everdingen egyébiránt a Roeland Savery tanítványa is

volt fiatakorában, s így lehetséges, hogy már ez a Tirolban járt flamand művész keltette föl érdeklődését a hegység iránt.

Norvég tájképei közül a müncheni képtárban levő esti táj vízeséssel, a kevésbbé sötétek közé tartozik. Szépek a drezdai képtárban s a bécsi Lichtensteingalleriában levők. A mi Szépművészeti Múzeumunkban is birunk kettőt, egy igen sötét színekben tartott malmot s egy sziklás tájat ábrázolót és a Ráth György-féle gyűjteményben is van egy. Jellemző sajátosságai e nembeli tájképeinek, hogy majdnem mind-egyiken sárgabarna sziklák között zuhogva folyik le a víz, többnyire fenyveserdő mélyében, hegyek között, a hol gyakran egy fűrészmalom látható, levágott fatörzsek, némelyiken pásztorok nyájukkal, különösen kecskékkal. Everdingen valóban az első volt, ki a fenyveserdő s a hegyi vizek zordon, de fenséges szépségét festőileg ábrázolni megkísérlette.

Egyébiránt e művész nem szorítkozott erre a műfajra; fiatakorában tengerfestőnek indult s vannak, kik tengeri képeit — melyek Vliegerre és Porcellisre emlékeztetnek — legalább annyira becsülik mint erdei tájait; különösen a Dutuit-gyűjteményben van egy — tónusban Goijenszerű — „Viharzó tengere“. Kitünő téli tájakat is festett, melyeknek motívumait valószínűleg saját hazájában találta meg; ilyen az amsterdami Six-képtárban levő, melynek előterét befagyott csatorna foglalja el, szánkázó, korcsolyázó kis alakokkal; torzonborz, sárgult vagy kopasz, zúzmarás fák mögött magas, tornyos várkastély látható szürke, felhős ég alatt.

Ebbe az időbe esik a működése három kevésbbé kiváló, de szintén figyelmet érdemlő hollandi tájkép-





írónak, *Cornelis Gerrits Deckernek* (szül. a XVII. száz. elején, megh. 1678), *Jan van der Meer van Haarlemnek* (1628—1691) és *Roelof Jansz van Vriesnek* (1631—1669) kik mind Haarlem iskolájából valók voltak. Az első igen tehetséges naturalista volt, ki szerette a festői rondaságot választani képei tárgyauil s a dús lombú fákat és vízben tükröződő kunyhókat nagy virtuositással festette, mint a müncheni, hannoveri és frankfurti képtárakban levő művei mutatják; budapesti múzeumunkban levő, „Korcsma a libához“ elnevezésű képe éppen nem előnyösen jellemzi a művészt. Van der Meer a szülőhelyét környező síkság ábrázolásával ritkán tud mélyebb benyomást kelteni; a szemhatárt rendesen oly alacsonyra teszi, hogy majdnem csak eget fest. Vriesnek két képét is bírja múzeumunk; az egyik — mely folyó partját ábrázolja — a víz hinárja a legsikerültebb; a másik, az „Országút“, lágy kezelést s párás színátmeneteket mutat. Különben legszívesebben festett e művész erdőszéleket kunyhókkal, úttal, a Bruegheléhez hasonló szerkesztéssel s a részleteknek Jacob Ruijsdaelra emlékeztető gondos kidolgozásával.

És ezzel elérkeztünk Hollandia leghíresebb tájképfestőjéhez, kit sokan az összes tájfestők királyának tartanak, s kit szintén a kis Haarlem szült, a már méltatott Salomon van Ruijsdael még nagyobb unokatestvéréhez és tanítványához: *Jacob van Ruijsdaelhoz* (1628—1682).

Életéről oly keveset tudunk, hogy az egész ember rejtély marad előttünk, annál sötétebb rejtély, minél sötétebb borúját és magába zárkózását a lelki életnek árulják el különösen későbbi képei. Annyi bizonyos, hogy földi pályája nem volt fényes, s hogy

hátrahagyott műveinek tanúsága szerint is fáradhatatlan tevékenységével annyit sem tudott szerezni, a mennyi megélhetését biztosította volna. Amsterdami működése közben még alig hajlott korában elbetege-sedvén, szülővárosának kellett őt közköltségen ápoltatnia, s ott a szegények házában halt meg, élete 54-ik évében. Egy, életében 20 hollandi forinton eladott képéért már alig több, mint 100 évvel halála után, 14,000 frankot fizettek.

Első, fiatalkori művei még derült kedélyre mutatnak és olyan művészi törekvésre, mely beéri a körülötte levő természeti jelenségek elfogulatlan, hű megfigyelésével és ábrázolásával. A Haarlem körüli dűnák, kertek, a tengerpart, egy sik folyóvidék, lankás mező s út közt elhúzódó rozoga palánk, a homokos talajt fődő bokor és liget, sőt egy-egy városrészlet is: ezek azok a tárgyak, melyeket kivált eleinte legszívesebben választott, világos jeleit árulva el a Wijnants befolyásának, kivel bizonyos rokonságot még későbbi festési modora is észrevétet. Ilyenek Haarlem városának az overveeni dűnák felől festett képei, minőket a berlini, hágai és amsterdami múzeumban találunk, s melyek egyszerűségökben is csodás hatással ábrázolják a sikon elterülő veteményes kerteket, házakat és vászonfehéritőket, az alacsony szemhatáron emelkedő várostornyot, a szakadozott, könnyű felhőket, melyeknek árnyékai s a közöttük áthatoló napsugarak a világítás számtalan változatait idézik elő az egyhangúrónán s éreztetik a szemmel a kép mélységét, a háttér levegős távolságát. Ilyen a bécsi képzőművészeti akadémia „Palánk“-ja, a müncheni képtár virággal benőtt homokbuczkája és mezei útja, a hágai, chantillyi „Homokos tengerpartok“, az amsterdami Six-



JAC. VAN RUIJSDAEL : Haarlem a síkról nézve. (Berlini múzeum.)



képtár folyóvidéke, a Van der Hoop- és Kann-féle gyűjtemények szélmalmai, s ilyen végül a Louvrebán levő „Bokor“ is, a maga végtelenül igénytelen tárgyával, melynek azonban széltől hajtott lombjai és felhői már a természetfestésnek abból a drámai eleméből valók, a mely a mester későbbi alkotásait jellemzi.

Ezek a kétségtelenül hazai motívumokból merített képek adják kezünkbe a Ruijsdael rajzait festményeivel összekötő fonalat is. A legnagyobb európai gyűjteményekben őrzött tollrajzok — többnyire sepia-mosással — tanuskodnak arról a szeretetről, melylyel a művész a természet jelenségeinek részleteibe mélyedt, különösen a fák ágainak és lombzatának gondos rajzáról. Ezek a tanulmányok majdnem kizárólag a festmények előkészítői voltak; rézkarcot csak nagyon keveset ismerünk Ruijsdaeltől s ezeknek egy része igen fiatal korából való. Többnyire vízparti kunyhók, lápokból kiemelkedő, azokba lehajló fák szolgálták rézbe karczott képei tárgyaiul.

Hogy a Ruijsdael rajzai csak a tájkép élettelen elemeivel foglalkoznak, az is egyik bizonyítéka annak a közismert ténynek, hogy ő festményeinek emberi és állati alakjait mindig társaitól kölcsönözte. Ez a gyakorlatlanságból vagy ellenszenvből eredő mellőzése a figurális elem művelésének hozta magával, hogy tájképeinek nagy része tisztán csak a természetet szólaltatta meg, minden élő lény bevonása nélkül, s hogy a hol képein pásztorok vagy vándorok, juhok vagy egyéb állatok láthatók, ezek többnyire oly kicsinyek, hogy fölületes szemléletre észre se vesszük őket; nyilvánvaló, hogy ezek az adalékok csak a megrendelők ízlésének, megszokásának tett engedmény

gyanánt kerültek a képekre. Adriaen von Ostade és van de Velde, Berchem, Lingelbach és Wouwerman szerepelnek mint azok a művésztársai Ruijsdaelnak, kiknek az ő tájképei emberi és állati alakjait szokták tulajdonítani.

Haladó korával a Ruijsdael képirói munkássága mindinkább az oly tájképek felé fordul, melyek erdős, sziklás vidéken zuhogó patakot vagy vizesést ábrázolnak, fölötte gyakran keskeny pallót, mellette kunyhót vagy malmot, néhány letört, vagy levágott fatörzset, kuszált ágú, vagy száradozó fákat és többnyire szürke, felhős eget. Ezeknek a festményeinek, melyeken néhol fenyő is látható, közeli rokonsága az Everdingen úgynevezett norvég tájképeivel, két kérdést állít előtérbe: minő viszony volt a két művész között? és járt-e Ruijsdael maga más országokban? mert a saját hazájában a tájfestés ilyen tárgyait a természetben csakugyan meg nem ismerhette.

Kétségtelen bizonyossággal egyik kérdés sem dönthető el, de aligha tévedünk, ha néhány író kételyével szemben is mint tényt föltételezzük, hogy a két művész, úgyis soká egy helyen, Amsterdamban működven, személyes összeköttetésben is volt, s hogy a hét évvel idősebb Everdingen személyesen is hozzájárult ahhoz a hatáshoz, melyet képei Ruijsdaelra félreismerhetetlenül gyakoroltak. Minél tágabb teret engedünk az Everdingen föltételezett hatásának, annál inkább mellőzhetjük azt a másik, teljesen valószínűtlen és semmi adattól nem támogatott föltevést, hogy Ruijsdael maga járt volna Norvégiában. Hogy Hollandián kívüli helyeken is megfordult, azt majdnem bizonyossá teszi például az a tény, hogy a hannoveri Bentheim várát nyilván természet utáni tanulmányok alapján ismételve, gyönyörű képekben lefestette, (Drezdai képtár, Beit-

féle gyűjtemény) s így az is valószínű, hogy erdei motívumainak jó részét német földről hozta magával. De minden körülmények között számolnunk kell azzal, hogy Ruijsdael regényes tájképei, ha részleteikben látott vagy képeken megfigyelt jelenségek vannak is fölhasználva, egészökben majdnem kivétel nélkül componáltak, vagyis a művész képzelete, hangulata szerint vannak egybeállítva.

Az erdei zuhatag tárgyát változtató festményei közül a legjellegzetesebbeket az amsterdami Rijksmuseum és Six-képtár a kopenhágai, drezdai és berlini képtárak, a londoni National Gallery, a bécsi udvari múzeum, Czernin- és Lichtenstein-galleria bírja; van budapesti Szépművészeti Múzeumunkban is egy ilyfajta kisebbmértű s kevésbé jeles képe.

Ruijsdael e képein legjobban figyelhetjük meg a mester modorát a lezuhanó, tájtétköz víz festésében. Az ő vize, a mint a sárgás sziklák közt kavargó, duzzad és hánykolódik, az igazi víznek sem átlátszóságát, sem csillámát, sem páráját nem mutatja, hanem inkább pehely-, forgács- vagy szörmeszerű anyagnak látszik; e tekintetben tehát kétségtelenül őszinte törekvése a valóságosságra még nem mutat föl kellő sikert. Egyébként az elrendezés festői bája ezeken a képeken is megragad, és nem tudunk betelni a fák szépségével, a felhős, szürke ég bánatos nagyszerűségével.

Ruijsdael a compositióban még szerencsésebb ott, a hol tájképének pathosát nem a rohanó patak, vagy a tájtétköz zuhatag motívumában igyekszik kifejezni, hanem beérve egy csöndesen folyó vízerrel, vagy hínárszövő láppal a nagy, torzonborz fák árnyékában, hangulata tolmácsaiul az erdőt magát, a borongó eget s a fény és árnyék játékait választja.

Az ilyen képein még jobban érvényesül bámulatos componáló tehetsége a vonal kezelésében, a formák átképzésében, a tömegek, a fény és árnyék elosztásában, rajzbeli biztossága és pontossága, valamint az az erénye, hogy tulajdonképen mindig természethű, vagy legalább is mindig valószínű, nem tetszeleg a merész valószínűtlenségekben, sőt lehetetlenségekben, nem adja magát virtuóz mesterfogásokra, mindig becsületes őszintesége és komoly egyszerűsége körében marad.

Az éles fényhatások szempontjából talán még egyik legmerészebb képe a frankfurti Städel-gyűjtemény „Elvonuló vihar“-a, mely szintén erdei sceneriát láttat, s a Lichtenstein-képtárnak ezzel rokon darabja. Itt is érvényesül azonban a mester komolysága és discretiója a színezésben, mely bár sötétbe hajló, s idő folytán is elsötétedett, kevésbé monoton, mint az elődjeié, sőt néhol a localszínek tüzeit meghagyja, mint a budapesti képtár „Erdei taván“ és patakos tájképén a lehántott fatörzseken és a sokféle madarakon, úgyszintén a Ráth György-múzeum kis képének virágain, s tájképének rajzát és színeit soha föl nem áldozza egészen a légkör jelenségeinek. Árnyék és borulás van képein, de párába, ködbe nem oszlik föl semmi.

Gyönyörű erdei képei közül, melyeken a művész különösen kedvenceinek, a tölgyeknek alkotott apotheosisokat, láthatjuk a drezdai képtárban a „Vadászat“ címűt, a bécsi udvari múzeumban a „Nagy erdő“-t, a berlini múzeumban és müncheni Pinakothekában, a bécsi Lichtenstein- és Czernin-galleriákban egyet-egyed, ugyanott a képzőművészeti akadémia gyűjteményében egyet és Budapesten a Nemess Marczell birtokában egyet; csak a közelebbieket említem

föl, — a Louvre, Ermitage és National Gallery példányai talán még előbbre valók.

Ruijsdaelt a legnagyobb hangulatfestőnek szoktuk nevezni, pedig neki hangulatképeket festenie már csak azért is nehéz volt, mert a megélhetés azt kívánván tőle, hogy megrendelői kívánságához alkalmazkodjék, munkásságát nagyon változatos tárgyakra kellett kiterjesztenie. Festett városképeket, igen jó tengerképeket is — például a londoni National Gallery „Scheveningeni tengerpart“-ját, a Louvre, a Lord Northbrook és a Czermin gróf szép „Tengeri viharai“-t, — továbbá téli tájakat, vidéki úrilakok képeit, szóval mindent, a mi csak a tájfestés legtágabb fogalmába belétartozik. Téli tájat és falusi részletet ábrázol az a szintén Everdingenre emlékeztető, de az ő téli képeinél még sokkal melancholikusabb, szinte kísérteties fényt mély sötétséggel párosító festménye, melyet az amsterdami Six-galleria őriz, s a melyhez hasonlót ugyanott a Rijksmuseumban és a müncheni képtárban is láthatunk. A kedély legmélyebb borúját látszanak tolmácsolni Ruijsdaelnek ezek az egészen sötét, szinte vígasztalan képei, a melyeken egy-egy eltévedt sugár nem a még éltető reményt, csak a széttépett illúziók utolsó megvillanását látszik jelképezni.

Ebben az értelemben talán még beszédesebb az amsterdami téli tájképeknél a berlini sötét zuhatagos kép a maga drámailag torzonborz körvonalaival, s a két híres drezdai kép, melyeket Goethe is annyira megcsodált, és leírt, — bár ő csak metszeteiket látta —: a kolostor romjai és az úgynevezett zsidótemető. Mindkettő a mulandóság, a pusztulás szomorú hirdetője, de csak az ember életére és alkotásaira nézve, melyeknek tűnékenységét éles ellentétbe

állítja a természet örök életével, mozgásával és mindig megújuló virágzásával. A „zsidó-temető“ siremlékmotívumai csakugyan az amsterdami zsidó sírkertből vannak véve, innen ered tehát ez az elnevezés is, mely a Goethe idejében még ismeretlen volt, azonban az egész környezet, melybe a művész a sírokat helyezte: a zuhatag, a hegyvidék, a domb, melyen nyilván egy nagy keresztény templom romjai láthatók, mind olyan, a minőt Hollandiában hiába keresnénk. E regényes környezet s a romladozó sírok fölött éles szél rohan át, hajlítja meg a fák sudarát s hajt sötét, kavargó felhőket maga előtt, míg középen világosság tör ki a fellegekből s a háttér távolában kettős szivárvány boltozik. Ez a kép, melyen csak a természet él, egyetlen élő emberi alak sem látható, Ruijsdaelnek talán valamennyi közt legismertebb festménye, mely pedig őt csak egyoldalúan jellemzi, mert már határozottan a stilisált tájkép körébe tartozik, sőt a sírok és a szivárvány motívumával az allegoriát látszik érinteni s egész szerkesztésével — ha nem is coloristikus értelemben — úgy hat, mint őstypusa a Böcklin tájkép-stylusának.

Azonban még ez a teljesen képzeleti tájkép is jellemző a maga részleteiben arra nézve, hogyan tolmácsolta Ruijsdael a természet jelenségeit, s különösen miképen ábrázolta a fákat. Az ő fáai a valóságból vett fák, és mégis egészen rendkívüli fák, a minőket ily alakban, ily jelleggel, ilyen egyéni étellel csak Ruijsdael tudott megfesteni: fák, a melyeknek lelkök van, a melyek küzdenek és szenvednek, a melyeknek gyakran megtépett, roncsolt, legörnyedt ágai és törzse annyi fájdalmat és bánatot beszélnek el, mintha a természet csak azért hozta volna őket létre, hogy egy az élet



JAC. V. RUIJSDAEL: Zsidótemető. (Drezdai képtár.)



útját magányosan járó, álmodozását, csalódásait, keserűségét magába záró nagy művészlélek tolmácsaivá lehessenek.

És éppen az a Ruijsdael tájképfestő művészetének legcsodásabb varázsa, hogy mily mértékben tudja a meg nem hamisított, át nem stilisált, csak érzelme szerint összehangolt természetjelenségeket a maga lelkével áthatni, saját érzelmi élete részeseivé tenni. E tekintetben előzői közül csak Rembrandt rokon vele. Hogy az ő képein az összes részletek oly szilárd egésszé zárulnak össze, s mind egyenkint csak az összbenyomást szolgálják, annak magyarázata éppen az, hogy ő oly mélyen tudott a természet szellemébe behatolni, mint talán előtte senki sem, s hogy annak minden eleméből kiérezte és elő tudta hozni azt, a mi lelke hangulatának megfelelt s így ez a hangulat lett a képnek is lelkévé és adta meg annak egységes és eltéveszthetetlen hatását. Ő is bizonyos értelemben a regényes és bizonyos értelemben a hősiek tájkép művelője volt; de az ő tájképeinek regényessége vagy hősiessége nem az ember cselekedeteire való vonatkozásban vagy visszaemlékezésben, hanem kizárólag a természet életének nagyszerű nyilvánulásaiban rejlik. Hogy a természet életében megragadó drámai heroismus elemei rejlenek, azt már sejtette Rubens, érezte Gaspard Dughet, éreztették egyes hollandi marinafestők az ő tengeri viharaikban, leghatásosabban fejezte ki a XVII. században Jacob Ruijsdael s őt követte e nyomon a XVIII. században Joseph Vernet az ő tengerparti sceneriáinak tájképi heroismusával.

A drezdai „kolostor“ elrendezése bizonyos rokonnásokat árul el Claude Lorrainnal s még leginkább nyújt támpontot arra, hogy — a mit sokan megtettek,

— a XVII. század e két legnagyobb tájfestőjét összehasonlitsuk. Voltaképen alig képzelhető nagyobb ellentét, mint a mely e két művészi genius között létezik. Claude a boldog, a derűs, a pazar dél festője volt, Ruijsdael a zimankós, a szegényes, a sötét éjszaké; Claude a békében s a harmóniában látta a szépséget, Ruijsdaelt csak az ragadta meg, a mi az ő saját borúlt, bánatos, fájdalomterhelt lelkével volt összhangban. Claude szeliden ábrándozik és boldog álmoképeket fest, Ruijsdael mélységes bújának, vagy fájdalom kitörésének keres tolmácsot a természetben. Kettejükben ha nem is merül ki, de tetőződik az, a mit a XVII. század a tájképfestésben létrehozni tudott; kettejük közül Ruijsdael az, a ki ma közelebb áll hozzánk; talán azért is, mert majdnem három évtizeddel később születve, bár egyazon évben halva meg, mint Claude, fejlődése valamivel későbbi időbe esett, a mi technikáján is meglátszik; de közelebb áll hozzánk még inkább azért, mert mélyebben hatolt a természetbe és mert lelki élete is mélyebbre volt hangolva, szinte azt mondhatnók, borongó sejtelmét viselte magában a modern kor pessimismusának.

Mielőtt búcsút vennénk a XVII. század hollandi tájfestőitől is, még csak egy mesterről kell megemlékeznünk, ki igazán lezárja sorukat, mert élete már átnyúlik a XVIII. századba: az amsterdami születésű *Meindert Hobbemáról* (1638—1709). Majdnem bizonyos, hogy a Jacob Ruijsdael tanítványa volt, kihez festési technikája s részben választott tárgyai is közel járnak, de kitől derültebb művészi lelkülete nagyon megkülönbözteti Hobbemát. Szegénységben élt és halt meg egyébiránt ő is; kénytelen volt a bor- és olajpiacz mértékHITELESÍTŐJÉNEK állását vállalni el és viselni



JAC. V. RUIJSDAEL: Kolostor romjai. (Drezdai képtár.)





MEINDERT HOBBEWA : A middelharnissi fasor. (London, National Gallery.)





MEIND. HOBBEWA : Tájkép. (Budapesti Szépműv. Múzeum.)



Amsterdamban, mert különben nem lett volna miből megélnie. Képei még halála után is oly kevésbé keresettek voltak, hogy azokat többnyire a Ruijsdael neve alatt kellett forgalomba hozni s így a Hobbema neve hosszú időre egészen feledésbe ment; csak később fedezték föl újra s a XIX. század második felében annyira kezdték becsülni különösen Angliában e festőművészt, hogy sokan jelentőségét a Ruijsdaelé fölébe emelték.

Angliába, a National Gallerybe került Hobbemának talán valamennyi közt leghíresebb festménye is, a „Middelharnis melletti fasoros út“, mely tárgyának rendkívüli egyszerűsége, szegényes színezete s majdnem mértani symmetriával való beállítása ellenére különösen a modern tájképfestési fölfogás szempontjából közvetlenségével, igazságával, távlati hatásával és főkép egének mesteri megfestésével rendkívüli kvalitásokat tartalmaz. Mig ezen a képen Hobbema valószínűleg természetűségből majdnem tetejökig lombtalan, dísztelen kőrisfákat hozott vásznára, a legtöbb máson neki is, úgy mint mesterének, Ruijsdaelnek terebélyes tölgyek festésében telt gyönyörűsége. Egy tölgyerdő kezdete, egy út, néha mocsár az előtérben, néhány lapos, majdnem a földre benyomott útszéli kunyhó az ágasbogas fák árnyékában, kilátás a síkra, melynek távolában templomtorony emelkedik, egy faluvég, vagy egy patak, mellette vízimalom szintén fák alatt: ezek azok a tárgyak, melyeket Hobbema nagy hűséggel és szeretettel, de tagadhatatlan egyhangúsággal változtat és ismétel képein. Fölfogásában nincs semmi a Ruijsdael fájdalmas melancholiájából; kedélyesen részletezi egyszerű tárgyát, mintha nézőjében kedvet akarna kelteni, hogy letelepedjék az ágas-bogas tölgyek árnyé-

kában, vagy belépjen a szerény tanyai lakásba. Ege is rendesen világosabb a Ruijsdaelénál, még ha felhők is tornyosulnak rajta; falombja ezüstzöldes, színezése erős, néha pastosus, a kivitel azonban igen különböző képein s becsök is e szerint változó.

Szép, terebélyes fáival kitűnik a müncheni Pinakotheka tájképe, a frankfurti Städel-féle gyűjtemény két darabja, a bécsi udvari múzeum erdős tájképe, a Kann-féle gyűjtemény faluja és folyópartja. Egy újabb szerzemény következtében a mi Szépművészeti Múzeumunk is ritka szép kis Hobbema-kép birtokába jutott; útszéli kunyhót látunk rajta fákkal, legelővel, vízzel, virágokkal, néhány emberi alakkal is; a kép, erős napfény mellett mély színeket mutat, bársonyos kezelésben, világos felhői mellett az ég kissé sötéten aczél-szürkének látszik. Legújabban a gróf Pálffy János hagyatékából is kap múzeumunk egy kétségtelen Hobbema-képet, mely nagy természetűséggel ábrázol kevés lomb között falusi házakat és udvart. Egy Hobbema-kép a Ráth György-féle gyűjteményben is található.

Az amsterdami Six-galleria képe némi változtatással hozza elénk a művész megszokott tárgyait. Az éjszakai erdők, mikor lombozatuk az elvonult esőtől fel-frissülve a napfényben ragyog s vizeireik, talajuk párával töltik meg az üde levegőt: ez a Hobbema világa, melynek festésébe bele nem fárad, a melyben lelkét vidámság látszik eltölteni. Ebbe a légkörbe kitűnően illik belé az egyszerű, rozoga vízimalom is, a maga kerekével, zúgójával, hídlásával, melyet a művész annyiszor festett le, hogy már minden oldalról ismerjük minden részletét. Ezt ábrázolja az amsterdami Rijksmuseum képe, ezt a Louvre híres „Malma“, a londoni Wallace-gyűjtemény festménye, és még több kép s

vázlat, melyet a művész hátrahagyott. A zuhogó víz, a nedves deszkákon csillogó napfény, a lombhátter mély sötétsége mellett, úgy látszik különösen vonzotta a festőt, ki az ily fényhatásokkal a tájkép plasztikáját is érvényre igyekezett emelni a színek játéka mellett. Sokan a louvrebeli „Malmot“ tartják Hobbema legjelesebb képének s a fölötti elragadtatásában még Fromentin is kétkedni látszott, vajjon a művészi felsőbbség pálmáját a mesternek adja-e vagy tanítványának: Ruijsdaelnek-e vagy Hobbemának?

HETEDIK FEJEZET.

A XVIII. és XIX. század tájképfestésének áttekintése.

Hátra van még az előbbieken megismert XVIII. századbeli fejlődés hatásának kimutatása a későbbi tájképfestésre; az összekötő szálak keresése az ismeretett korszak és a jelenkor tájképművészete között, miáltal e műfajnak saját honunkban való kifejlődéséről is tisztább fogalmat nyerünk.

A XVII. század rendkívüli lendülete hosszú időre megadta a tájképfestés fejlődésének irányait; körülbelül a XIX. század közepéig könnyű kimutatnunk mindenütt a nyomokat, melyeket e hatás hátrahagy. Már ez a nevezetes század meghozta a tájkép kialakulását a két ellentétes irányban: az idealistikus és a realistikus irányban. Az előbbinek körébe tartozik a classikai tájkép, mely főképen az olasz földből meríti motívumait, s melynek Poussin hősiesen történeti, Claude inkább idylli ihletet ad; az olaszos tájképbe a hollandiak kedélyes életszeretete vegyít novelistikus, regényes vagy genreszerű elemeket. Egészen a hollandiak műve ugyanabban az időben a legközelebb eső természeti benyomásokon alapuló naturalistikus tájkép megalkotása s annak ugyancsak naturalistikus genre, különösen állatalakokkal való élénkítése.

Az Elsheimer és a Rembrandt festői fényhatásai, a Van der Neer, Everdingen, Jacob Ruijsdael komor, regényes, néha szinte félelmes természet-poesise már kész elemeit nyújtja a XIX. század első felében kifejlődő romantikai stílű tájképfestésnek.

A Rubens tájképeinek hatásával találkozunk a Gainsborough, sőt részben a Constable festményein is; az előbbit még Huijsmans is befolyásolja. A Poussin és Claude egyesülő befolyása alatt képződött a Joseph Vernet tehetsége, indult meg a Turner művészi pályája; az ő szellemökben festendő történelmi tájképre a francia École des beaux arts még a XIX. század elején Prix de Rome-ot alapít; őket követik a mi Markónk s a classikai tájkép német művelői: Koch és Rottmann, sőt némileg Preller is; maga Corot, a Paysage intime legnagyobb alakja fiatalkorában Poussin-stilű tájképeket festett s — ép úgy, mint Turner — mindvégig a Claude csodálója maradt, kinek rajzát Daubigny is rézbe karczolta.

A Van Goijen hatására ráismerünk a német Morgensternnél s a francia Daubignynál; Constable a Rembrandt csodálója volt, kinek képeit Léon Belly másolni szerette s kinek bűvös világításaira gondolt Guillomet keleti tájképeinél.

Cuijp megtermékenyítette a Constable, a Troyon, a Cabat, a Michel és Huet művészetét; Troyonra Potter is hatással volt. Everdingen volt útmutatója Dahlnak és Morgensternnek Norvégiában; Ruijsdaelt csodálták s tanulmány tárgyává tették Constable, Morgenstern, Huet, Daubigny s a harminczas évek belga tájképfestői. Általán, mióta a mult század harminczas éveiben a Schnaase munkája újra ráirányította a figyelmet a régi hollandiai mesterekre, a tájképfestők mind

nagyobb sora szegődött követőikhez s kortól barnult színezetöknek varázsa soká akadályává is lett a colorismus kifejlődésének.

A XVIII. század elején a tulajdonképen flamand eredetű Watteau műveiben a francziák körében is mutatkozott némi áttérés a classikai szellemben stilizált tájképfestéstől a hollandiak üdőbb, közvetlenebb, mesterkéletlenebb természetfölfogásához. Ezt különösen a Watteau rajzvázlatai is mutatják, de idylli genreképeinek tájhátterei is nélkülöznek minden olaszos vonatkozást, vagy hősies ihletet. Már Boucher közelebb áll a romanista hagyományokhoz; Fragonard híven tudta utánozni a természetet, de kora magát a természetet stilizálta a francia kertészet merev szabályaival. Az olaszoknál ugyanakkor Canali, Canaletto, Guardi, különösen a városi veduták terén, minden idealizáló törekvés nélkül, a fény- és léghatások titkainak ellesésével a realistikus természetfestést a legnagyobb mértékben gyönyörködtetővé is tudták tenni. Még a németeknél is mutatkozik ez a természetbe elmélyedő, a valóságot szerető irány a Gessner aquarell-tájképein, sőt némileg a P. Hackert olaszföldi motívumokból merített festményein is.

Azonban a hollandiaiaktól kezdeményezett, a XIX. században nagyrafejlődött naturalistikus irány elejtett fonalát már a XVIII. században a legmeglepőbb sikerrel vették föl az angolok, kiknél a festészet egyáltalán csak ekkor kezdett igazán fölvirulni, s kik semmi hagyománytól nem kötve, csupán egy-két átköltözött németalfölditől — Rubenstől, Siberechtstől, Van der Veldetől — tanulva s a romanisták útjait nem keresve a tájképművészetet oly eredményekre vitték, melyek utóbb — a XIX. század első felében — a continens

képirását is szembetűnőleg megtermékenyítették. Gainsborough nemcsak a maga bájos arczképeinek háttéréiben, de számos hátramaradt tájképén is az angol föld természeti jelenségeinek nyelvét elragadó ékes-szólással tolmácsolja. Soha, sem a valóságban, sem képzeletben nem kereste föl más vidékek szépségeit; nála még fokozottabb mértékben mint a németalföldiek-nél, találjuk föl azt a „mystikus frigyét, melyet a művészlélek a honi környezet természeti tüneményeivel kötni tud, s melyből később — francia földön — a „paysage intime“-t fejlődni látjuk.

E jelenségektől eltekintve azonban a XVIII. század folyamában s különösen annak végén a classicismust a tájképfestésben is úgy, mint a művészetek többi ágaiban még erősen uralkodni látjuk. A francziáknál Joseph Vernet, a nagy festő-dynastia első sarja a Poussin-Claude-féle olaszos motívumokat sokkal szenvedélyesebb, declamatorius modorban dolgozta föl. Az ő tengere majdnem mindig viharos, egét szaggatott felhők, holdfény vagy cikázó villámok borítják. De a tengerparton ott láthatók az elmaradhatatlan antik romok, melyeknek külön tanulmányokat is szentelt Rómában s környékén. Még nagyobb mértékben ihlették meg Róma régiségei Hubert Róbert-t, ki festői tevékenységét majdnem egészen az antik romoknak s azokból szerkesztett történeti tájképeknek szentelte. A francia forradalom idejében Henri Valenciennes könyvet írt a classikai stílű történelmi tájkép-kellékeiről, nem a természet, hanem az ó-kori pásztor-költészet és mythos tanulmányozását ajánlván a festőknek. Érthető tehát, hogy a francziáknál a XIX. század elején — mint láttuk — a szépművészeti akadémia pályázatokat nyitott a Poussin stílusát követő tájkép-

írók részére s hogy a Victor Bertin műtermében még a fiatal Corot is ilyenekkel próbálkozott meg. A classikai irányzat behatolt az angolok közé is, s különösen Richard Wilsonban talált buzgó képviselőre, ki szintén Rómába vándorolt s a Claude és a Vernet művein lelkesedett; saját nemzete körében azonban művészete akkor kevés visszhangot keltett.

A tudományos téren a classicismus újraélesztője s az ó-világ megismertetője a XVIII. század második felében a német Winckelmann levén, csak természetes, hogy a németek a festészet terén is lelkesen karolták föl ezt az irányt. A szellemek mozgalmát hatásosan mozdította elő néhány, ebbe az időbe eső fölfedezés; nevezetesen a pompeji-i ásatások s a paestumi templomok megismerése. A művészek ismét csak Róma felé igyekeztek; ott élt Rafael Mengs, Angelika Kaufmann, kiknek mythologiai jelenetei csak „classikai“ tájak színterén játszódhattak le; ott alapított iskolát a dán származású Carstens, kinek nyomában a festészet fejlődése már csak azért sem kedvezhetett a tájképnek, mert az antik rajongó utánzata mindinkább a plastikai formakezelésre s a szintelenség cultusára vezetett, s midőn a festészetet úgyszólván csak rajzoló művészetként fogta föl, a természetábrázolást hatásának legerősebb eszközeitől fosztotta meg.

Az olasz föld tájainak a classikai ó-kor reminiscenciáival élénkitett, gondosan egyensúlyozott és kikerekített ábrázolása oly erős hagyományokban gyökerezett, s oly dús anyaggal rendelkezett, hogy e festési irányt mélyen benyúltni látjuk a XIX. századba is és mérközését a romantikai iránynyal soká figyelemmel kísérhetjük.

Még a Carstens hatása alatt kezdte meg Rómában működését a tiroli eredetű Koch, ma nagyon elavult-

nak látszó olasz tájképeivel. Önállóbb, szabadabb képzelettel és nagyobb művészeti lendülettel fejlesztette tovább a classikai tájképet Carl Rottmann, a müncheni udvari kert arkádjába festett 28 olaszföldi tájképével. Mintegy utolsó szavát mondta ki e festészeti irány a németeknél a Friedrich Preller weimari képsorozatában, mely a Odyssea jeleneteit inkább tájképszerűen ábrázolja s melyet a művész már aggkorában, a hatvanas években végzett be. Római benyomások s a classicizáló irány adtak első lökést a dán tájfestészet fejlődésének is az Eckersberg első műveiben, az orosz tájképirásnak a Stschedrin s az amerikaiak a Cole munkáiban; és a classicismus lehelletét látjuk az angol William Müller komor nagyszerűségű tájképein, sőt a jóval későbbi Leighton, Poynter, Briton Rivière és Richmond nagyérdékű compositióin is.

A XIX. század elejének tájképfestési classicismusa-ba látjuk a mi magyar tájképirásunk kezdetét is belékapcsolódní. Volt ugyan már a XVIII. század elején egy Vargha Pál nevezetű magyar szerzetes-festő Rómában, kitől állítólag tájkép is maradt, de az ő működését hazai művészetünk fejlődésétől egészen elszigetelt jelenségnek kell tekintenünk. A magyar tájképfestés kezdeményezőjének teljes joggal id. Markó Károlyt mondhatjuk, ki — miután az aggteleki barlang belsejét ábrázoló vízfestményei 28 éves korában először irányozták rá egy hazai műpártoló figyelmét — előbb Béssben, majd Rómában, Pisában s végül Firenzében működött 1860-ban bekövetkezett haláláig és Olaszországba telepedése óta teljesen az olasz földhöz ragaszkodó, történetileg megihletett tájképfestészetnek adta magát. Képeit részint bibliai, részint mythosi, részint idylli jelenetekkel élénkítette, miköz-

ben compositiója hol Claude Lorrain vagy Dughet-Poussint, hol Joseph Vernet-t juttatja eszünkbe, kikkel szemben azonban Markó, erős, üde coloristikus érzékével teljesen önálló helyet foglal, épp úgy, mint a német classikus iskolával szemben, melynek tagjai pedig — különösen az öreg Koch — rendkívül nagyrabecsülték művészetét.

Markó sok tanítványnak adott irányt; legközvetlenebb tanítványainak fiait és leányát kell tekintenünk, ifj. Markó Károlyt, Andrást, Ferenczet, Katalint és Barberinát, kik jobbára atyjuk munkáját igyekeztek folytatni, ha kevesebb tehetséggel is és még kevesebb eredetiséggel. Többi tanítványai közül tájképfestésünk történetében mindenesetre legnagyobb jelentőségre emelkedett Ligeti Antal, ki kivált eleinte híven követte a mester modorát, bár inkább keleti mint olaszos tájképeket festett bibliai jelenetei színtereül; később aztán a hazai természet megfigyelésére tért át, de a classikai iskola követője maradt mindvégig annyiban, a mennyiben a természet szépségeit abban a harmonikus elrendezésben és nyájas, derült, rózsás, néha kissé édeskés színben szerette látni, mely a Claude örökségeképen szállott a tájfestők közt nemzedékről nemzedékre. Ide sorolhatjuk még némileg Telepy Károlyt, ki fiatal korában olaszországi tanulmányokat is hozott haza s a Markó-reminiscentiákat szötte tovább. Ezek elhúnytaival azonban a classikus ízű tájképfestés vékony erét egészen előnti az új törekvések áradata.

Az európai festészetben a classikai irány elleni első visszahatásképen az úgynevezett „Nazarenusok“ mozgalmát szokták megjelölni, vagyis azokét a német festőkét, a kik a XIX. század második és harmadik évtizedében főképp Overbeck körül csoportosulva Rómá-

ban megtelepedtek. Saját fészékében akarták a classicismust legyőzni, a keresztény ideált emelve a pogány helyébe. De e mozgalom a maga új eszmekörével és fölfogásával inkább csak a figurális festésre hatott ki, a tájképirás terén a nazarenusok a maguk kifejezetten rajzoló művészetével s a Ráfael-cartonokat követő formakezelésével nem helyezkedtek élesebb ellentétbe a classicismussal. Ezt a föladatot a Német- és Franciaországban majdnem egyidejűleg öntudatra jutott romantikai irány valósította csak meg, megteremtven a maga történelmi reminiscentiái és hangulatai számára a saját tájképstilusát is. Mig a classikaiban a rajz uralkodott tovább, a maga szintelenségével, pathetikus vonalával, emebben a festői elem, a regényes fényhatások és a szín lesznek uralkodókká; vagyis a művészeti ellentét itt is egészen rokon az irodalmival. Még szembeszökőbb az ellentét, ha a két irány tárgykörét hasonlítjuk össze. Mint az irodalomban, a festészetben is a romantika, a görög mythos és az ó-kor helyett a nemzeti multba, tehát a középkorba tekintett vissza. Ennek a multnak a szinterét nem kereshette Olaszországban vagy Hellasban, nem oly tájakon, melyek tiszta, egyszerű vonalakból épülnek föl, a hol az ég és a tenger egyaránt kék, a fák élesen körvonalozott tömegekben rajzolódnak le az egen, a hol oszlopos palotákra vagy azok romjaira, kies ligetekre, termékeny sikokra nyílik nyájas kilátás.

A romantikus tájképnek kellékei a vad őserdők, hegyszakadékok, sziklabarlangok voltak; magányos, rémes vidékek, legörnyedt, ágasbogas, torzonborz, korhadtt fákkal, középkori várakkal vagy azok maradványaival, kápolnával és keresztel, kolostorudvarral és sírkövekkel, zuhataggal és malommal. Mindezek

fölé sötét, borús égnek kellett borulnia, melyen nehéz felhőket kerget a vihar, melyen villámok cikáznak át vagy a hold vet róla kísérteties fényt a földre. Az ilyen vidékről számúzve vannak a görög mythos derült istenségei; azt eltévedt vándorok és kalandozó rablók, vagy lovagok és szerelmes várkisasszonyok, szerzetesek és zarándokok, katonák és vadászok népesíthetik csak be; a csodás elemet ilyen természetben csak törpék és óriások, sárkányok és szörnyetegek képviselhetik.

A francziáknál már Prudhon, a David kortársa vitte be a rémes világitás motivumát az egyébként inkább classikai tájképbe; később Delacroix, a festészeti romanticismus nagy megindítója a szenvedélyesen mozgalmas elemet honosította meg a compositióban, az akadémiai stílus merev nyugalmanak helyébe. Az angol Bonington képei, a Victor Hugo képzeletének nemcsak írott, hanem rajzolt megnyilatkozásai is a kísérteties fényhatások példáit szolgáltatták. Paul Huet és az ifjabb Isabey a természeterek szenvedélyes munkáját, Decamps és Marilhat, Fromentin és Guillomet a Kelet izzó színpompáját vagy Rembrandtszerű fényhomályát tárták föl a tájképfestők előtt.

A német romantikai iránynak a tájképfestésben úgyszólván úttörője Karl Blechen, ki ábrándos, álomszerű, gyakran kísérteties tájképeit törpékkel és más csodalényekkel élénkítette s kinek művészi különzségei utóbb elmezavarban végződtek. Legteljesebb kifejezésre jut tájképfestési szempontból a romanticismus a Karl Friedrich Lessing műveiben, ki a németeknek mindenesetre egyik legnagyobb tájképfestőjük is, bár vannak képei, melyeken a történeti, figurális elem túlnyomó. Eleinte a tájképi részt egészen csak a

romantikai eszmekör szolgálatába állította s a maga regényes alakjai, jelenetei hangulatkifejezőjévé tette; utóbb azonban a német erdők világának hatalmas interpretátorává lett, ki a romantikának megfelelő természeti hangulatokat minden elbeszélő elemtől menten tudta megszólaltatni. Követője, Schirmer tárgyaival néha a classicismus felé látszik hajlani. A természetfestés komor költőiségének nagy tehetségű kifejezője volt a Delacroix befolyása alatt egyúttal erős coloristává fejlődött Victor Müller is s a svédeknél Fahlcrantz. Az osztrák tájképirók között különös erőre kapott a romantikai irány; ezt megfigyelhetjük már az inkább állatfestőnek tekinthető Gauermannál, nem különben Steinfeldnél, a mi hazai Kárpátainkat is festő Holzernél, továbbá Raffaltnál, az egyébiránt sokoldalú Schindlernél, a még élő Schäffernél, Darnautnál és Mollnál.

Kevésbé természetfestő, mint inkább elbeszélő képviselői a romantikai iránynak Moritz Schwind és Alfred Rethel. Amaz a németek legenda- és mesevilágának genialis és szeretetreméltó ábrázolója, ki ritkán dolgozta ki tájképpé a háttérrel, de a hol ráadta magát, ott — különösen az erdő festésében — a romantika természetszemléletének majdnem legtokéletesebb típusait szolgáltatta. Rethel rövid élete alatt alkotott monumentális műveiben sokkal inkább rajzolónak, mint coloristának bizonyult s ennyiben közelebb áll a classicismushoz, de eszmeköre s az a természeti világ, melybe történeti képeit helyezte, mégis sokkal inkább a romantikusokhoz sorolja őt.

A mi régibb tájképfestőink közül leginkább Keleti Gusztáv az, kit — különösen a „Száműzött parkjá“-t ábrázoló legjelesebbnek elismert képével — a roman-

tikusokhoz számíthatunk. A későbbiek közül Gundelfinger csekély számú tájképei és a Feszty Árpád tájhátterei mutatnak romantikus vonásokat.

A classikai és romantikai tájkép többé-kevésbbé történeti reminiscentiákat takar, valamely történeti korszak szellemétől áthatottnak látszik vagy legalább is a természet ábrázolása mellett valamit elbeszélni, valamire emlékeztetni, valami visszaemlékezésből eredő hangulatot tolmácsolni akar. Ez a tájképfestési irány tehát még a természet életének ábrázolását inkább csak más művészi eszmék kifejezési eszközéül használja. A természet iránti tárgyilagosabb érdeklődés régebben is, újabban is létrehozta oly fajtáit a tájképnek, melyek mintegy földismertető czélnak szolgálva egyes nevezetes, jelentős helyeket, természeti jelenségeket igyekeznek hiven, de egyúttal minél nagyobb decoratív hatással ábrázolni: városok díszes palotáit és tereit, várakat és romokat, különösen festői, „pittoreszk“ helyeket, zuhatagokat és magas hegységet, távolsó, az emberek legtöbbszörének elérhetetlen vidékeket és világokat.

Láttuk az első, erre irányuló naiv, Orbis Pictus-szerű kísérleteket, melyeknél még a képzeletnek kellett gyakran a művészi szemlélet hiányát pótolnia; láttuk az éjszakaiak vándorkedvét, mely őket délre vitte s mely az olasz föld jelenségeiben kereste az ideáltájkép fogalmát; láttuk a németalföldiek szeretetét, melylyel házaikat és városaikat lefestették, az olasz, különösen velencei városfestők nagy decoratív hatású „vedutá“-it. A XIX. században a fejlődő közlekedés, a geographiai ismeretek terjedésével növekvő érdeklődés a távoli dolgok iránt a festészet ez ágának mind nagyobb lendületet adott.

A század elején a norvég származású, de Németországban működő Dahl ráirányozta ismét a figyelmet a Ruijsdael és Everdingen óta feledésbe ment skandináviai hegyvidékre.

Őt követte a német Hermann Kaufmann norvégiai s az éjszaki tengerpartról vett tanulmányaival, majd Andreas Achenbach, ennek az éjszaki világnak erőteljes realismussal megfestett ábrázolásaival, a svéd Larsson, ki viszont ábrándos túlzásokkal igyekezett ugyane tárgyak festői hatását fokozni, s újabban Normann, a norvég fjordok bájainak ragyogó ecsetű, de önmagát ismétlő interpretatora, s az osztrák utazó Payer, ki az éjszaki sarkvidék ábrázolójává lett.

A délvidék, különösen Olaszország vonzóereje sem szűnt meg, csakhogy most már nem stylizálásra, hanem realistikus természetűségeire ösztönöz. Az orosz Stschedrin már a század első évtizedeiben erőteljes szín- és fényhatású nápolyvidéki tájképekkel alkotott iskolát az éjszaki művészei között. A negyvenes években Jankovics nevű magyar festő küldte hazájába szintén Nápoly vidékén festett képeit; ugyanakkor a francia Curson nemcsak olasz, hanem görög földön is járva nézte és festette le modern szemmel a classikai világ egykori színtereit; még szebbek a Ménard görög-földi képei. Olasz tájképeket festett a svéd Palm, az osztrák Loos s a német Oswald Achenbach is; olasz és görög földről valók a lengyel Siemiradski nagy történeti képeinek napfényes hátterei is, míg a német Ludwig Dill Velence és vidékének kimeríthetetlen motivumaiban dúskál.

Megvoltak és megvannak a keletnek is a maga tájképspecialistái; az oroszoknál Iwanow kezdte, utóbb a nagyhírűvé lett Werestschagin folytatta ezt az

irányt, egész Keletindiaig hatolva. A francziáknál Marilhat volt az úttörő, Fromentin, Léon Belly és Guillomet a jeles követők; az olaszoknál Alberto Pasini tűnt ki e téren; a németek közül leginkább Eugen Brachtot s a panorámafestő Piglheint sorolhatjuk ide, a mieink közül pedig Eisenhutot és Tornait.

Amerika sajátos hegyvidéki jelenségeinek is támadt európai csodálója és művészi ábrázolója a német Albert Bierstadt személyében, és voltak tájképfestők, kiket vándorkedvők s a természet változatos ábrázolására irányuló ösztönük a legkülönbözőbb országokba elvitt s kik így valóságos utazófestökké lettek; ilyen volt a schweizi Calame, kit a havasvilág csodái mellett a délvidék verőfénye is vonzott, a német Hildebrand, ki majdnem az egész világot bejárta rajzónjával és ecsetével, s ilyenek a svéd Lundgren és Wahlberg, a magyar Libay, az osztrák Thomas Ender, Jakob Alt, J. Selleny, Krämer és Falat, kiket egy hazai műkritikusunk találóan nevez „aesthetikai vándorlegényeknek“.

A topographiai hűségre való törekvés a mi festőinknél inkább közelebb eső tárgyak felé irányul; honi városaink és falvaink, a Tátra, a Quarnero-vidék tárgyilagosan igaz, szinte képmásszerű ábrázolásai foglalkoztatták a magas kort ért Brodszkyt, a szorgalmas Telepyt, valamint Györök Leót s a most élők közül az illutorként is jeles Hány Gyulát, továbbá Nadler Róbertet, Bruck Lajost és Miksát s még sok mást. Ez különben főkép az aquarellisták tere; városképek festői ezt a modort kedvelik; ebben a nemben különösen Bécsnek akadt fáradhatatlan és szeretetteljes ábrázolója a soká élt Rudolf Alt személyében.

A tájképfestésnek mindezeket a szélesre taposott útjait már a múlt század huszas éveiben el-elhagyo-

gatták egyesek; egyesek, a kik — a XVII. századbeli hollandiai mesterek szellemi örököseiként — úgy érezték, hogy annak, a ki a természetet festeni akarja, sem mythologiai vagy történeti ismeretekkel birnia, sem Olaszországba utaznia, sem a rendkívüli természeti tüneményeket vagy az ember építő alkotásait fölkeresnie nem szükséges; annak éppen csak el kell merülnie szemével és lelkével az őt környező igazi és egyszerű természetbe. A tájképet szerkeszteni nem kell azzá, a szépség megállapított hagyományos szabályai szerint; a természetet nem szükséges széppé formálni, szép az magában véve is; nem is kell visszaemlékezésekkel, történetekkel, irodalmi adalékokkal megtölteni: gazdag az magában véve is. Teljes odaadással belémerülve, el kell lesni a természet lüktető életét, megérteni rejtelseit, megragadni minden tünékeny változását, egészen egygyé olvadni vele. A kik ezen az ösvényen indultak el, azok lettek megalapítóivá a legújabbkori tájképirás legnagyobb diadalának, a „paysage intime“-nek, s mellesleg még a mezei népélet és az állatok ábrázolásának minden képzeleti idyllből kivetkőztetett igazságait is az újabbkor számára azok fedezték föl.

Ha ennek az 1830 táján Páris közelében, Barbizonban és a Fontainebleau körüli erdőben iskolává izmosodott irányzatnak első inditékait keressük, azokat néhány erős és merész tehetségű angol tájképfestő munkáiban találjuk meg. Crome, Turner és Constable ezek az angol művészek, kik a XIX. század legelején működve, eredetileg egyáltalán nem gondoltak új irányok kitűzésére; Crome nyilvánvalóan utánozta a hollandiai naturalistákat; Turner Claude Lorrainért rajongott s fiataalkori képeit majdnem össze lehet tévesz-

teni a francia mester műveivel; Constable a régi francia, flamand, hollandi és angol képek csodálatosan hű másolataival szerezte első művészi érdemeit. De már a William Turner pályájának fejlődése mutatja az új törekvések kibontakozását. A ködös Albion talán még Németalföldnél is alkalmasabb volt a légköri tüne-
mények, szín- és fényhatások egészen új nemeit vonni be a művészi ábrázolás körébe; ezen a téren Turner mind nagyobb merészséggel újított s szakított minden hagyománnyal, miközben a földizett sok támadással szemben a fiatal John Ruskin az őt jellemző fanatismussal és túlzással kelt védelmére s dicsőítette őt szinte szertelenül, kiméletlenül ledorongolva azokat a régi mestereket, kik egykor Turner saját eszményképei voltak.

A természet igazságainak föltétlen érvényesítésére való törekvés, minden képszerkesztési és ábrázolási hagyomány mellőzésével, kevésbé harcias, de rokonszenvesebb s meggyőzőbb képviselőt nyert a John Constable személyében. Ez nem csak képeiben, hanem értekezéseiben, emlékirataiban is hátrahagyta szá-
munkra művészi hitvallását, melyben egyenesen ki-
mondta, hogy megcsömörlött a képtárak tanulmányo-
zásától, s hogy kimegy falujába, a hol úgy akarja
látni a természetet, a minő a valóságban, mert „a
tájképfestőkben még mindig nincs elég őszinteség,
és olyan tájak, a minőket Claude és Wilson festettek,
a valóságban tulajdonképen nem léteznek“. Azt is
nyíltan vallotta, hogy őt csak angol hazájának földje
ihleti festésre s hogy nála a festés és az érzelem
egy és ugyanaz a dolog. Az ő festményei egyébiránt
a keresetlen összeállítás mellett mégis vonzó és bájos
tájképekül szolgálnak s bennök a természethűség a

művészi fölfogás intimitásánál fogva a legnagyobb mértékben hangulatkeltő is. Constable legnagyobb követője, David Cox különösen a vízfestést hódította meg egészen a tájképirás számára.

A már valamivel későbbi Richard Parkes Bonington jelentősége nem annyira romantikai jellegű tájképeiben rejlik, mint inkább abban, hogy rövid életét Franciaországban fejezve be, összekötő kapocsként szolgált a két nemzet tájképművészete között, s francia pályatársai figyelmét elsőként irányozta az ott addig kevésbé ismert nagy angol tájképirók műveire.

Francia földön már a XVIII. század végén élt egy hamar elfelejtett s csak nem rég újra fölfedezett festő, Georges Michel, ki azt tartotta, hogy az igazi művésznak négy négyszögmértföld elég arra, hogy egész élete számára anyagot találjon s ki főképp Páris környékéből vette a hollandiakra emlékeztető, igénytelen tájképeinek motívumait. Ugyane nyomokon haladtak utóbb de la Berge és Cabat, valamint Paul Huet, kivel már a romantikusok között találkoztunk.

De ezeket még nem fűzik szorosabb szálak ahhoz a művésztársasághoz, a mely a XIX. század harminczas éveiben a Fontainebleau körüli erdőben s különösen Barbizonban letelepedett. Annak a kornak uralkodó s némileg talán a romantika szellemi áramlatával is összefüggő iránya volt a civilisatio nyüge és hazugságai elől a természet szabadságába és igazságai közé való menekülés. Ez a hajlam művészelkekben egész természetimádássá fokozódott s gazdagodva a lelki kölcsönhatás, valamint a Constable képeinek megismerése által is, teljesen új fölfogást, új szellemet vitt be a francia tájképirásba. A tájkép

tárgyi tartalmának teljes alárendelése a légkör és világítás hatásaiban nyilvánuló hangulatnak; a természet valamely megnyilatkozásának közvetlen és teljes fölvétele a művészi perceptióba és épp oly közvetlen, színeiben is teljes és igaz visszaadása a vásznon; a művészi egyéniség és hajlam érvényesítése a legegyszerűbb tárgy fölfogása és kifejezése módjában: ezek azok az új s csak rájuk nézve közös vonások, melyek a barbizoniakat szorosán összecsatolják s mégis mindegyikök sajátos jelentőségét érvényre emelik.

A legidősebb közöttük „Corot papa“ volt, ki még mint a Bertin tanítványa fiatal korában ugyancsak szorgalmasan komponálta a történeti tájképeket s járta Róma útját; de még vén korában is, ha már alakokat kellett harmatos, párás tájképeinek puha fűvére, reszkető lombjai alá festenie, azokat legszívesebben a görög mythos nyájas nymphái és vidám bacchánsnői közül választotta. Már negyvenedik éve felé közeledett, mikor a barbizoniak közé állott, nem szakítva egészen múltjával, mert sohasem érte be az erdő rejtelmeivel, hanem el-elkalandozott más vidékekre is. Szerette a lápok, tavak partjait, tanyákat és várakat is festeni, miközben sohasem lett oly erős realistává, mint társai, sem oly erős rajzolóvá; körrajzai kissé elmosottak maradtak, mint a hogy mindenben a szelid lágyságot kedvelte; a napszakok közül a hajnalnak, az évszakok közül a kora tavasznak volt barátja.

A barbizoni „iskolának“ a Corotnál 16 évvel ifjabb Théodore Rousseau volt tulajdonképeni feje; köréje gyűltek mind a többiek, ő legtökéletesebb kifejezője a „paysage intime“ eszméjének. Valóságos pantheismussá válik nála a természet csodálata és

szeretete, minden apró jelenségének, részletének bámulatos türelemmel való megfigyelése és művészi kifejezése, egészen tárgyilagos és mégis egészen egyéni modorban. Nagy rajzoló volt, ki a tájkép plastikáját is tökéletesen kifejezésre tudta juttatni s különösen a tölgyfáknak szinte utólérhetetlen ábrázolójaként ismeretes, ebben Ruijsdaelra emlékeztetvén, épp úgy, mint abban a sajátóságában is, hogy emberi alakokat csak nagy ritkán hozott vásznaira.

Személyileg legközelebb állott Rousseauhoz a barbizoni csoport legnagyobb coloristája, Jules Dupré, kinek borongó, szenvedélyes lelkülete nem érte be a Corot nyájas derűjével, sem a Rousseau komoly nyugalmával, hanem az elborult és viharzó természet jelenségeit is fölkereste s a marinák terén is jeles műveket alkotott. Rousseaunál valamivel idősebb volt a spanyol eredetű Narcisse Diaz, kinek pezsgő, szélsőséges vérmérséke szinte szemfényvesztő játékot űzött a művészi hatásokkal s ki pályája elején figurális képekkel foglalkozván, utóbb tájképeit is szívesen népesítette be enyelgő emberi alakokkal vagy állatokkal, de legnagyobb tökélyt a cserjés, bozótos erdőmély s az azon átvillanó meleg nyári napfény festésében ért el. Az elsőként csatlakozott Rousseauhoz Charles Jaque, ki tájképeiben már jelentősebb helyet juttat az állatoknak; az állat- és tájképfestés egyenlő magaslatán áll Constant Troyon, míg Rosa Bonheur inkább állatainak köszöni hírnevét. Mint a csoport legifjabb tagja, Daubigny már felhasználhatta az új iskola minden vívmányait s szeretetreméltó virtuositással festette a lápok, folyók vizét, a tavasz viruló mezejét s a tanya életét. A Corot tanítványának vallotta magát s a barbizoni mesterek

képeinek sokszorosításával is szerzett érdemeket Louis Français, ki azonban mint tájképfestő és rajzoló olaszos hajlamoknak is hódolt. Leonce Petit mint a francia falu festője tartozik az intim tájképirók osztályába.

A barbizoniak társaságának Corot és Rousseau mellett legnagyobb, vagy talán azoknál is nagyobb alakja François Millet, kit mint a mezei népelet valódi fölfedezőjét, a földdel küzdő ember komoly, verejtékes munkájának monumentális ábrázolóját ismer és csodál korunk. De Millet tulajdonképen egyike a legnagyobb tájképiróknak is. Festményeinek, sőt rajzainak is egyszerű, igénytelen tájhátterei a magok távolsághatásával, a föld és lég életének megragadó éreztetésével a fény változásaiban, kimagyarázhatatlan forrásokból fakadó fennkölt hangulatukkal a legmagasabbrendű művészeti alkotások közé tartoznak a tájképfestés körében. Nemannyira a nehézkes művészi technika, mint inkább a művészi érzés ellenállhatatlan ereje adja meg Millet műveinek a páratlan nagyságe jellegét.

Az angolokkal és francziákkal majdnem egyidejűleg kezdték a dánok kis hazájok földjének jelenségeit intim tájképekké alakítani. Festészetöknek úgyszólván megalapítója a már említett Eckersberg, ki párisi és római tanulmányok után már 1816-ban visszatérve honába, ott minden elfogultságtól és kölcsönzött modortól ment egészséges, őszinte természetérzékkel látott hozzá a tenger- és tájképfestéshez is, ifjabb pályatársait példájával a dán erdők, síkok, tengerpartok hű ábrázolására buzdítva. Hiven követték, sőt túlszárnyalták őt Skovgaard, kire nézve a kopenhágai állatkert azzá lett, a mi a barbizoniaknak a fontainebleau-i erdő volt, Kyhn a maga borús égtől fődött síkságaival és Melbye kitűnő marina-képeivel. A dánok-

nál az újabb korban is virágozni látjuk a hangulatos, intim tájképet a Johansen, Niss és Paulsen műveiben.

A norvég Dahl volt az, ki — mint már említettük — a század huszas éveiben a német festők figyelmét a természet, különösen az éjszaki természet életébe való mélyebb behatolásra irányította. A németek tájképfestését egyébiránt a század egész első felében a classikai és romantikai irány versengése tartja majdnem egészen lekötve; a közvetlenebb, bensőségesebb természetfölfogás csak egyes művészeknél elszigetelve jelentkezik, többnyire a kedélyes családi, polgári vagy népeletből meritett genrekép keretében, melynek művelése a festőnek szintén azt a hajlamát mutatja: nem távoleső, nem is rendkívüli dolgokban, hanem a közelfekvő, megszokott, mindennapi élet jelenéseiben keresni az intimitás báját. Ezt látjuk legkorábban a bécsi Waldmüllernél, ki nemcsak mint genre-, hanem mint tájképfestő is kiváló sa verőfény színhatásainak ellesésében már majdnem mint a későbbi plein-airfestők előhírnöke lép elénk; az ő nyomában a bécsi tájképirókra nézve a Prater és a Wienerwald valóságos Barbizon szerepét játszzák. Az inkább mint katona- és genrefestő ismeretes Pettenkofen a magyar alföldi tájképfestés tekintetében hazai művészeinkre is hatással volt.

A kedélyes, népies genre-rel egybekötve látjuk továbbá a nagynémetek körében a tájképet intim irányba fejlődni a nürnbergi Erhardnál, a drezdai Ludwig Richter rajzain és festményein, a bajor Bürkel és Spitzweg művein. Már inkább a tiszta tájkép terén állanak a hamburgi, de Münchenbe telepedett Morgenstern, s a holsteini Gurlitt kivált fiatalabbkori munkáikkal, valamint a müncheni Schleich s később Adolf Lier igénytelen tárgyú, hangulatos tájképeikkel.

Éjszакnémetországban Worpswede, Délnémetországban Dachau szolgáltatják annak a példáit, hogy a németek ifjabb nemzedéke is a barbizoniak módjára a természet egy szűkebb körébe való intensiv behatolásban keresi a tájfestés megújulásának forrásait.

A hollandiaiaknál a francia hatás termékeny talajra talált, mert nekik csak saját, honi hagyományaikhoz kellett visszatérniök, hogy tájképfestésök ismét az intimitás irányát kövesse. Összeköttetésöket a francziákkal leginkább Jongkind képviseli, a ki egészen Párisba telepedett át, de azért művészetében mindvégig megörizte a németalföldi vonást és művelte a honi motívumokat is.

A belgáknál is hatott a németalföldi hagyomány, de itt a negyvenes évekig inkább a Ruijsdael regényes iránya uralkodott. Jean Paul Clays, a Schelde festője, a marinafestésbe hozta be az intimitást, annak kevésbbé pathetikus vonásait domborítva ki; Schampheleer a termékeny belga síkság életének ábrázolója lett; Boulenger a belga Corot, a ki a bájos Bois de la Cambreban s a kis Tervuerenben kereste és találta meg azt, a mit a francia mesternek Fontainebleau erdeje és a Barbizon nyújtottak. A svédeknél Edvard Bergh, az oroszoknál Schischkin és Wassiliew, az amerikaiaknál George Innes képviselik a tájképirás áttérését az intim, honi természettanulmányra.

A mi magyarjaink csak későn, a hetvenes évek felé lépnek a francziák nyomdokaiba; akkor, a mikor két nagy tehetségű s majdnem egykorú fiatal magyar művész Párisba kerül: Paál László és Munkácsi Mihály. Az első, rövid élete alatt egészen a barbizoniak hive volt, modora különösen a Diazéhoz közeledik; ő is a Fontainebleau erdejét festette, igazi, mesterkéletlen

költői fölfogásával a természetnek s csodás szintechnikával. A világ csak halála után ismerte föl, hogy mit birt benne; hazája is csak akkor kezdett igyekezni külföldön maradt képeiből néhányat megszerzeni. Munkácsi mint tájképfestő congenialis Paállal, bár ő már Düsseldorfban kezdett tájképeket festeni s csak Párisban került honfitársának, a barbizoniaknak és még inkább Courbetnek befolyása alá; első képein nagyon is belémerül az aszfaltos tónusokba, később kissé modoros és felületes lesz kezelése, ennyiben ő mint tájképfestő mögötte marad korán elhunyt barátjának, kit egyébként nagy művészi sikereiben messze túlhaladott.

Hogy azonban a magyar tájképfestés nemcsak Páris környékén s a francziák közvetetlen befolyása alatt tudott a természeti benyomások intim visszaadásának útjára térni, azt főkép a Munkácsival egyidős Mészöly Géza gyönyörű tehetségének egészen magyar talajból sarjadozó alkotásai bizonyítják. Mészöly Bécsben az osztrák romantikusok tanítványa volt, de ez a tanítás nem tudta őt fejlődésében megkötni; csakhamar tisztában volt hivatásával, melyet sajnálatosan rövid élete alatt sikerült is teljesen betöltenie, a mennyiben ő lett az első művész, ki a magyar föld sajátos alakulásait, vizeinek világát, légkörének fény-és színhatásait a tájképfestészetbe bevitte. Igazán ő lett az első egészen magyar tájképfestő.

Mint oly művészeinket, kik a múlt század közepén kifejlődött realistikus tájképfestés talaján állva, a hetvenes éveknek újszerű, inkább szín- és világítási problémák megoldására irányuló törekvéseitől kevésbé érintetteknek tünnek föl, említhetjük a régibb képein némileg Daubignyra emlékeztető Spányi Bélát, a Pet-

tenkofen hatása alatt s utóbb Párisban fejlődött Deák-Ébner Lajost, továbbá Tölgyessy Arthurt, Pállik Bélát, Kézdi Kovács Lászlót és a még haladása útján levő Edvi Illés Aladárt. Fiatalabbkori művei a nagy tehetségű Mednyánszkyt is olyannak tüntetik föl, mint a kit a barbizoni iskola, különösen Corot ihletett meg.

A többi európai nemzetek között különösen az angoloknál mutatkozott a paysage intimenek egy olyan másodvirágzása, mely inkább bizonyos hangulat kifejezésére törekszik s a tájképnek abból a beszédesebb fajából való, a mely az élő alakokat is segítségül hívja a tájképi hangulat tolmácsolásában. Ide tartozik későbbi kori tájképeivel a különben a Praeraffaelitákhoz sorolandó John Everett Millais, továbbá George H. Boughton, — a kivel a német Gabriel Max mutat, tájképhátterein rokonvonásokat — és Frederick Walker, a kit Muther találóan nevez a festészet Tennysonjának.

A XIX. század tájképfestésének tovább fejlődésére a legközelebbi lökés ismét a francziáktól indult ki. A Courbet kissé nyers, de erőteljes realismusa, mely a figurális festés terén az akadémiai hagyományokkal szemben oly romboló hatásúnak bizonyult, kevésbbé hatott a tájképirásra. Courbet kétségkívül jeles tájképfestő is volt; szép tónusú, tájhátteres életképei, állatokkal élénkített erdei képei igazak is, vonzóak is, de tulajdonképen nem jeleznek új irányt; csak a tengerfestés az, a miben úgyszólván úttörő volt a francziák között s a valóságnak olyan jelenségeit is meglátta és kifejezte, a melyekhez az elődök ecsetje nem tudott közeledni.

1870 táján azonban, legelőször a francia festészetben oly fordulat állott be, melynek szükségképen első sorban a tájképfestést kellett átalakítania.

Festők támadtak, a kik a kép tárgyi hatalma iránti minden érdeklődés nélkül tisztán a fény és szín kérdésének tekintették a képirást; a kik azt találták, hogy az eddigi festési realizmus még mindig távol áll a valóságtól, mert a szem a valóságban — kivált a szabad természetben — sem igazi körvonalakat, sem tiszta és határozott színeket, fekete árnyékokat nem lát, hanem mindent úgy lát, a hogy azt a levegő és a napfény hatása — a plein air — láttatja: megtörve, feloldva, foltokba tagolva; s viszont a levegő és a napfény színhatásokat vált ki, melyeket a festészetben addig uralkodott műtermi világítás nem látott. Ugyanekkor jutott a művészet arra a meggyőződésre is, hogy a csodált régi mesterek képei az idő behatása alatt vették föl azt a sötét színezetet, azt a „galleria-tónust“-t, melyet soká a localszínek összehangolásánál normativumul fogadtak el, holott azok a képek valamikor mindenesetre jóval világosabbak lehettek. És hogy a hatás teljes legyen, az európai festészet ugyancsak ezidőtájt ismerkedett meg közelebbről egy igen távoli ország régóta nagyrafejlett képzőművészetével: a japánival, mely a művészi látás, fölfogás és ábrázolás ránk nézve egészen újnemű, gyöngéd finomságában és egyszerűségében biztos, dekoratív stylizáltságában igaz módját tárta föl a más hagyományok iskolájában nevelkedett európai szemek előtt.

Főkép Edouard Manet az, kitől ez az eleinte „impressionismus“-nak nevezett mozgalom kiindult. Ő volt az, a ki mintegy a Goya egyenes követőjeként céljául tűzte ki a mindennek életet adó nap hatását a levegő mediumán át a tárgyak látható fölületére szinte tudományosnak mondható elemzés útján

megállapítani s a képen valószerűen utánozni. Festményei nem hatnak vonzóan, nincs semmi decoratív hatásuk, de megdöbbentő igazságok beszélnek belőlük a nézőhöz. A legegyszerűbb tárgyaknak a légkör és fény változásai szerinti megjelenését még behatóbb tanulmány tárgyává tette Claude Monet, míg Pissarro kissé tágasabb körben mozogva, nemcsak bizarrul igaz, hanem kellemes hatású képeket is nyújtott. A föltétlen realismusra való törekvés jellemzi a Jacquemart délfranciaországi aquarelljeit is. Már Cazinál az impressionista modor a Puvis de Chavanne-féle új-idealistikus törekvéssel egyesül. Az olasz eredetű G. de Nittis az impressionismust főleg a nagyvárosi sceneria és légkör életteljes ábrázolásában érvényesítette. Bastien-Lepage aprólékosan részletező kezelés mellett mégis impressionistikus hatást igyekezett elérni s néha a sivársáig igazságkeresőnek bizonyult a tájképben is; Raffaelli, az új iskolára nézve szintén jellemzően főkép csak azt mutatja, mennyi kieltlenség van annak a Párisnak a közelében, a mely mellett a barbizoniak Fontainebleau erdejének üde és költői szépségeit tudták fölfedezni. Seurat és társai színfoltoknak mozaikszerű egymás mellé rakásával (pointillage) igyekeztek a légköri színhatás titkát ellesni.

A skótoknál Hook és Hunter, az angoloknál H. Moor és Wyllie képviselik ezt az újabbnemű realismust, különösen a tenger életének megfigyelésében, épp úgy, mint a hollandiaknál Israels és Mesdag, a belgáknál Meunier, Courtens és Verstraete. Az éjszakamerikai Chase sokat utazva s Európában is sokat időzve, több változáson ment keresztül, de számos képe tanúsítja a napfényes festés irányához való

csatlakozását; honfitársa Harrison szintén verőfénybe fűrésztí képeit s a víz, különösen a hullámozó tenger festésében impressionismusa a valóságosság csodálatos mértékét éri el. A szintén amerikai Hitchcock főképek virágos kertek és mezők derűs képeivel tűnt föl.

Skandináviában különösen a norvégeknél mutatkozik lendület a tájképfestés terén, a mely annyiban jelenti a realismus előhaladását, a mennyiben az újabb festők nem keresik már honuk tájaiban a drámai pathost, vagy a csattanósan pittoresk hatásokat, hanem inkább az éjszaka hideg nyugalmát és tiszta átlátszó levegőjét igyekeznek megkapó igazsággal kifejezni. Sinding kezdte meg ez új sorozatot, mely most főleg a Thaulow műveiben látszik tetőződni, A svédeknél Per Ekström több társával képviseli ezt a sajátos éjszakai jellegét a tájképirásnak.

Az osztrák művészek között Hörmann aránylag korán lépett az impressionistikus újítás terére, melyből jóval később a Secessio jelszava alatt egyesült festők további következtetéseket vontak le. Azonban a bécsi Secessióknak legmerészebb vállalkozásait inkább a figurális festészetben észlelhetjük; a tájképben a régi és új irányok követői egy gyékényen árulnak, a nélkül, hogy tüneményes eredményeket mutatnának fel.

Osztráknak is, olaszknak is tekinthetjük a nagy tehetségű, korán elhunyt Giovanni Segantinit, ki önfeláldozó fanatismussal adta magát a havasi világ szín- és fényhatásainak tanulmányozására s a színeknek apró vonalakban egymás mellé rakásával igyekezett a hómezők ragyogásától káprázó szem csalódását idézni elő vásznán. Segantini gondolkozóba

ejtő, rendkívüli jelenség a modern tájképfestés terén; modora az impressionismust a stylizálásba, fölfogása a realismust a symbolizálásba viszi át. Fajrokonai, az olaszok, saját földjükön nem sok új indítékot hoztak tájfestésökbe; még legérdemesebbnek tűnik föl Dalbono ragyogó színhatású nápolyvidéki képeivel.

A németeknek Leibl közvetítette Courbet realismusát; az ő irányát a tájfestés terén főképp Trübner érvényesítette nagy hatással; Zügel a tájhátterés állatfestésbe, Bartels pedig a tengerfestészetbe hozta be az impressionistikus modort. A Manet és Monet irányának egyébiránt Németországban legnagyobb képviselője, Liebermann, a tájfestéssel keveset foglalkozott s így a luministikus forradalom is a német tájfestést aránylag kevésbé érintette; Ludwig Dill alakult át újabban egészen ebben az irányban.

A mi festészetünkben az impressionismust a Szinyei Merse Pál akkor figyelemre sem méltatott 1873-iki föllépésétől szokták számítani. Szinyei művészpályája egyike a legérdekesebbeknek, mert ő a saját föltámadását érte meg, de alapjában véve az ő festési modorának, mely 37 év előtt csakugyan a legmerészebb coloristikus úttörésnek látszott, a mai tovább-újítókéhoz semmi köze sincs. Az ő becsületes rajza, az ő nem vénülő, egészséges rajongása a természet szépségeiért és kéjtelgése a viruló színek pompájában, nagyon megkülönböztetik őt az újabb törekvések ideges problema-keresőtől. Benne mindenesetre legjelesebb élő tájképfestőnket bírjuk ma is, bár ez a tér művészi tehetségeink legtöbbjét foglalkoztatja. A „Secessio“ nálunk a nyolczvanas években kezdődött, előbb a nagybányaiaknak, majd a szolnokiaknak iskolába szervezkedésével s a francia impressionisták és

a müncheni Jugend-csoport nyomdokain, de őszinte igyekezettel a hazai természet motivumainak érvényesítésére is. Eltekintve a maga külön útjain járó Mednyánszkytól, már régebben látjuk érdemesen működni Ujváryt, [Zemplényit, Mannheimert, Katonát, Paczkát, Tullt és a tengerfestő Mendliket; Poll kitűnő pastell-tájképfestővé fejlődött. Főleg a tájkép terén működő erős fiatal tehetségek Grünwald, Glatz, Olgyai, Bosznay, Szlányi és a korán elhalt Mihalik; Szikszay a Cazin modorában festett, Ferenczy nagyobb sikereit az alakos festés terén aratta.

A „fényfestők“ tagadhatatlanul nagy és sok részben üdvös forradalmat idéztek elő a tájképirás terén is, de a művészlélek magasabbra törő, nemesebb igényeit nem elégitették ki sokáig és teljesen. Mióta a festési „belcanto“ helyébe a kiméretlen, igazságkereső művészi analysis lépett, sikerült kétségkívül sok új művészi igazságot fedezni föl, de mintha a természetábrázolásban való régi, naiv öröm mindinkább veszendőbe menne s a művészet népszerűsége is csökkenne általa. Mintha a mindig újabb hatások, kifejezési eszközök és modorok hajszolása a művészhatalmuk egy nagy részét idő előtt megőrölné vagy visszafejlesztené.

A 90-es évek elején — szoros kapcsolatban az irodalomnak a naturalistikus iránytól való eltéréssel — a festészetben is mutatkozik a törekvés: az elveszett ideálok helyébe újakat keresni; újakat, melyek a modern ember szinte túlfinomult érzékeinek perceptiójából épülnek föl s meghatározhatatlan érzelmek, vágyak, sejtések kifejezései. Nem visszatérés ez a képzőművészet elbeszélő nemeihez, az ábrázolás tárgyi érdekéhez; inkább arra való kísérlet: a színek és

vonalak rythmusában, zenéjében, symbolumában fejezni ki hangulatot, érzelemhullámzásokat sőt transcendentalis fogalmakat is. Jelszavak gyártásában oly szapora korunk hamar szolgál a „neoimpressionismus“, „neoidealismus“ és „symbolismus“ elnevezéseivel, míg kevésbé hívő kedélyek mindezt a „decadentia“ rovására írják, a nélkül, hogy ezek helyett új, elfogadhatóbb s a modern ember érzésvilágának megfelelőbb czélokot tudnának a képirás elé tűzni.

Nem szabad azonban szem elől téveszteni, hogy az „impressionismus“ és „luminismus“ már keletkezésekor sem olvasztott magába minden festői czélt és törekvést s hogy a tájképirás terén is uralmának egész ideje alatt mutatkoztak erők, melyek ha nem is maradtak érzéketlenek az új vívmányok iránt, nem állították egész művészi munkájukat azok szolgálatába.

A francia Puvis de Chavanne, a monumentális decoratív-festés újjáteremtője, képeinek tájháttéréibe is valami archaikus egyszerűséget és merevséget, naivan ünnepélyes feszességet kozott be, a mi — épp úgy, mint a növényzet gondos kidolgozása — azokra a quattrocentistákra emlékeztet, a kiket ugyanakkor az angol Praeraffaeliták választottak példányképeikül. Puvis e mellett a tájképet symbolikus vonatkozásba is hozta az alakokkal; például a hősnő fiatalságát nála tavaszi reggel jelképezi, a tanítást jelentő nőalak közelében forrás buzog, melyhez ifjak és aggok jönnek szomjukat oltani.

A Puvis méla hangulatával és symbolikus vonatkozásaival rkon a Cazin tájképművészete, bár ez utóbbi inkább a tónusos festés körében mozog s kezelésével az impressionistákhoz közeledik; szinte keresetten egyszerű úgy tárgyai választásában mint a

körvonalak és színek szigorú összetartásában. Cazin megkísérelte bibliai jeleneteket is helyezni belé a modern ember érzelmei szerint hangolt tájképbe. Besnard annyiban tartozik ide, a mennyiben a luminismus továbbfejlesztéseképen alkalmazott merészen színes, néha ábrándos világításait olykor tájképekre is alkalmazta.

Az újnemű festési idealizmusnak egyik legsajátoszerűbb jelensége az angol Praeraffaelitáknak a század közepén kezdődő iskolája, mely eredetileg éppen az akadémiai festés félszeg idealizmusa elleni realistikus ellenhatásból keletkezett. Legalább Holman Hunt és Madox Brown mindenesetre így fogták föl feladatukat, s ezért festményeiknek tájképi részét is a természetbe való szeretetteljes elmélyedés, a türelmes részletezés, a szigorú igazság és a helyi színek tompítatlan ereje jellemzik.

Már a D. G. Rossetti nyomán tovább haladóknál, — különösen a természeti sceneriára nagyobb súlyt helyező Strudwicknél és Wattsnál — inkább a színek symphonikus összehangolását, bizonyos quattrocentoszerűen régies, mystikusba hajló vonást észlelhetünk; a növényzet tropusi bujasággal látszik mindent elárasztani, a tájkép néha egészen ábrándos, eszményi jelleget ölt.

Míg a continensen az impressionismus a művészi gondolatot a színbenyomás rabjává tette, vagy egészen száműzte, a brit szigeteken a színek scaláján való játék lett mindinkább a művészi gondolat vagy inkább hangulat kifejezésének eszközévé. Legszembetűnőbb ez az újabb skótoknál, Whistler óta. Ez a vándorló amerikai, a ki a művészet minden talajából — a japánit ki nem véve — fölszitt magába valamit,

a festést tisztán programmszerűen választott színek harmoniájának tekintette; a tárgyak nála csak hordozói a színeknek, mint a hogy a színek csak kifejezői bizonyos hangulatoknak. Ezt a fölfogást mutatják tájképei is, ezek a tárgytalan, testetlen, rejtélyes színsymphoniák, melyeken „a rajz helyébe a színérték, a forma helyébe a hangulat lép“.

A Whistler befolyásából, mely a délfrancia Monticelli üde colorismusával és japáni példákkal vegyült, alakult a skótok új glasgowi iskolája, melyet a tájkép terén főleg Graham, Whirter, Henry és Paterson képviselnek s melyről a XIX. század festészetének legszellemesebb történetirója azt mondja, hogy az azon a határon áll, a melyen a képírás végződik és a perzsa szőnyeg kezdődik.

A tájképfestés újabb idealistikus áramlatainak az európai szárazföldön legnemesebb s legnagyobb hatású kifejezője a schweizi Arnold Böcklin, kit művészi fejlődésénél fogva a német képírás a magáénak tekint, de a ki a maga művészetének igazi hazáját mégis csak Olaszországban találta meg. Benne a történeti tájképfestés gondolatának megújulását véljük látni, mert hiszen képei mindig elbeszélnek valamit, alakok nélküli tájképet nem is festett, s míg az olaszos tájmotívumok és az antik mythos továbbfejlesztéséből keletkező csodalényei őt a classikai iskolához látszanak csatolni, mély, telített színeinek pompája és gyakori regényes képtárgyai viszont a romantikai irányra emlékeztetnek. Voltaképen azonban ő minden hagyománytól független, egészen új, s mikor a régiek leltárából szeszélyes szabadsággal szed elő egyetmást, csak a nagy francia mondását igazolja, hogy „rien n'est usé pour le génie“. Böcklinnél legtökéleteseb-

ben látjuk megvalósítva az alakok s a tájkép eszmei egységét; alakjait a tájképben megnyilatkozó hangulat látszik szülni s különösen képzeleti lényei úgy hatnak, mint a képen ábrázolt természeterek személyesítői, a művész saját, újnemű anthropomorphismusának alkotásai. Mint tájképfestőnek gondolatgazdagsága kimeríthetetlen és tájképeinek szinscalája is egészen új, erőteljesebb s egyúttal költőibb, minden elődjénél: nem homályos vágyak és sejtelmeknek, hanem az őseMBER hatalmasan lüktető, az élet és a természet minden adományát magához ölelő életkedvének hangulatát kelti.

A kiket a németek a Böcklin szellemi rokonainak vagy követőinek szoktak tekinteni; Marées, Thoma, Hofmann és az ezermester Klinger, az új-idealismust a tájképfestés terén alig gazdagították új indítékekkel. Marées a merevségig stylizál mindent; Thoma nagy kifejezési erővel tud idylli vagy regényes hangulatot kelteni; Hofmann kellemes színsymphoniákat fest; Klinger merész compositióval alkot újnemű classikai tájképeket.

A mi magyarjaink közül különösen b. Mednyánszky László az, kit újabb képei a neo-idealismus színsymphonikusaihoz látszanak csatolni. Erős, eredeti tehetsége eleinte az intim tájképfestés mesterévé avatta őt, s mint ilyen, fölfogásának finomságával és mélységével valóban Corotra emlékeztetett; újabban azonban mindinkább függetlenítette magát a valóságtól s keresett és kissé egyhangú színhangulatokban kéjeleg. Legközelebbi szellemi rokona Katona Nándor, még inkább a valóság talaján marad. Meglehetősen egyéni ideál-tájképstylt alkotott magának Kacziányi Ödön, ki szűk szinscala segítségével romantikus kép-

zeleti benyomásokat rögzít meg vásznán. A Böcklin színezetére emlékeztet Mendlik s a korán elhunyt Tahy némely compositiója.

Ezzel elérkeztünk a jelenig, melynek forrongó alakulatait csak egy perczre is megrögzíteni, csoportokba osztani s a régiekhez viszonyítani szinte lehetetlen. Ma az a benyomásunk, mintha a tájképfestésnek már egyáltalán semmi köze sem volna azokhoz az ideálokhoz és azokhoz a művészeti elvekhez, a melyeknek első kialakulását a XVII. században szemléltük.

Ez a benyomás azonban nem ment a csalódástól. Ma oly kort élünk, melyben hangosabban, mint valaha, fölharsan a természethez való visszatérés és az iskola és hagyomány nyűgétől való szabadulás követelése. Azonban a művészettörténet arra tanít, hogy minden új irány e jelszóval lépett fel s hogy a későbbi kor magaslatáról nézve a magát legnaturálistábbnak tartó művészet is magán viseli kora szellemének, sajátosságainak, tévedéseinek is bélyegét. A bennünk lap-pangó korszellem öntudatlanul rávisz a stylizálásra és a kik irtóznak a régi mesterek utánzásától, gyakran — szintén öntudatlanul — sokkal kisebb tekintélyeket utánoznak. A művészet nagy igazságai pedig minden forradalmakon és változásokon keresztül megtartják érvényüket.

Albrecht Dürer ezelőtt 400 esztendővel „Proportionslehre“-jében a maga keresetlen, egyszerű nyel-vén ezt mondta: „Warhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reissen, der hat sie“. Mi egyéb ez mint a legmodernebb tájképfestés hitvallása? Nem más, mint a mit a nagy realista Courbet hirdett, a ki szerint a szépség a természetben rejtőzik,

ezer alakban találkozunk vele; a művésznek csak föl kell fedeznie s akkor az övé lesz. Nem más, mint a mit Jules Breton a maga művészi önéletrajzában úgy fejezett ki: „Il ne faut pas corriger la nature, en la ramenant á un type commun. Le peintre doit avoir l'intention de rendre ce qu'il voit et conçoit, comme il le voit et conçoit“.¹

Ma kétségkívül megkívánjuk a tájképfestőtől, hogy ne alkosson magának egy természetet, mely az ő nyelvét beszéli, hanem lesse el és szólaltassa meg a természet saját, valódi nyelvét. Minél inkább olvad fel ő a természetben s lesz lelke egygyé azzal, annál nagyobb az ő művészi érdeme és sikere, annál jobban fogja nézője őt magát megérteni. Mert tájkép, mint művészi alkotás csak ott jön létre, a hol igazi természet igazi művész lelkében tükröződik.

¹ Ne javítsuk a természetet olykép, hogy valami közös típusra húzzuk. A festő azt adja, a mit lát és felfog, és úgy adja, mint látta és a mint felfogta.

A TARTALOM ÁTTEKINTÉSE.

I. FEJEZET.

Előzmények ; a tájképfestés kialakulása.

Az ábrázoló művészetek között a tájképfestés legkésőbbben fejlődik ki. Első kísérletek az emberen kívüli természetjelenések ábrázolására. Az ókori tájképfestések a középkorban s az újkor első századaiban ismeretlenek voltak. Természetfestés az ókeresztény, byzanci és csúcsíves-kori ábrázolásokban. — A XIV. század képeinek tájháttere ; Giotto ; francia codex-miniaturák ; a sienai festők. — A perspectivikus festés kezdetei a XV. században. Hangulatos tájképháttér a Van Eyck testvérek szárnyas oltárképén ; követőik a régi flamand iskolában. — Az olasz renaissance-festés tájképhátterei ; törekvés nagyobb változatosságra s különböző fényhatásokra ; Pinturicchio, Luca Signorelli ; az alakok beléhelyezése a tájképbe, Botticelli, Filippino Lippi. — Lionardo da Vinci az első, ki tiszta tájképet vázol természet után ; tájhátterei idealizáltak ; sfumato és chiaroscuro a természeti sceneria festésében. — Albrecht Dürer mint realistikus tájképrajzoló és festő ; képei fametszetekben elterjednek ; az őt követő német festők és rézmetszők ; Albrecht Altdorfer vallásos képein a tájkép uralkodóvá lesz. — A németalföldiek : Orley, Patinir és Bles ; a tájkép hármas színszalája meghonosodik. — A németalföldi mesterek szereplése olasz földön. A Cinquecento jobbjára elhanyagolja a tájképet, csak az ember érdekli. Ráfael tanítványai

decorativ czélokra ideális tájképeket festenek. Andrea del Sarto jó perspectivával hangulatos tájháttereket ad. Correggio a tájképi „Chiaroscuro“ mestere. — A velenceiek kiváló szerepe a tájképfestésben; a tájkép és az alakok egységes világítása és hangulata; a szélesebb festési modor kedvez a tájképnek; Giorgione és Tizian; a Bassanók. — Némelalföldi tájképfestők a XVI. század vége felé: Grimmer, Valkenborch, Pieter Brueghel, Coninksló, Mattijs és Pauwel Bril. A falomb festése nagyobb tökélyre emelkedik; a tájkép sok tárgyat ölel föl, de mint műfaj önállósítani kezdi magát.

II. FEJEZET.

A XVII. század; flamand tájképfestés.

A XVII. század jelleme a történelemben; a művészetben pathetikus, drámai vonás (barokk) kezd uralkodni; a szemlélődő hajlam és idylli életélvezet a tájképfestésbe menekül; nagy tehetségek érvényesülnek e téren. — Némelalföld szétválása Flandriára (Belgium) és Hollandiára; a két ország eltérő viszonyai és fejlődése festészetében is érezhetővé lesz. — Flamand festők Rómában is működnek; Pauwel Bril fontos szerepe a tájképfestés fejlődésében; Jodocus de Momper; Jan Brueghel nagyarányú tevékenysége, tájképfestésének jellege, hatása kortársaira; követői, különösen Jacob Fouquiéres és Roeland Savery. — Pieter Pauwel Rubens universalis festői tehetsége; működése a tájkép terén; olaszországi reminiscenciái, színpompája, természetszeretete; regényes és idylli tájképei. — Rubens munkatársai és követői: Frans Snijders, tulajdonképen állat- és vadászatfestő; Jan Wildens, Lucas van Uden és Pieter Snayers. Van Dijck arcképeinek tájhátterei. A régi flandriai színcsala lassankinti elhagyása. — Adrian Brouwer erőteljes naturalistikus tehetsége; David Teniersnek, az ifjabbnak munkássága a tájképfestés terén is; a tájképpel vegyülő jellegzetes németalföldi népies genre. — Bonaventura és Jan Peeters tengerfestők; Jan Siberechts művei és befolyása; Adriaen Frans Boudewijns a honi és olaszos irányú flamand tájképfestés határán áll.

III. FEJEZET.

Az olaszos tájképfestés a román fajoknál.

A XVII. század művészeinek és költőinek vágya az ókor és a pásztorélet után; Shakespeare pásztordala; „arkádiai“ irány. Az ókor színhelye gyanánt csak Olaszországot ismerik igazán; rajongás Olaszországért, az olasz táj lesz a festészetben a história és vallásos jelenetek kiválasztott színterévé; az olasz, különösen a Róma-vidéki táj a tájképtideál. Így alakul a tájképfestés romanismusa. — Az olaszok aránylag alárendelt részt vesznek a mozgalomban; a későbbi Bassanók, a Carraccik, Domenichino és Guercino munkássága; Francesco Albani és Domenico Feti. — A század legnagyobb olasz tájképfestője: Salvatore Rosa; tájképeinek regényes, gyakran ábrándos vagy zord jellege. — A spanyolok; Velasquez hatalmas tehetsége kis olasz tájképvázlataiban is mutatkozik; a spanyol iskola nem fordít figyelmet a tájháttérre. — A vezérszerep a francziáknak jut. Nicolas Poussin római munkássága; nagy művészi jelentősége és hatása; haladó korával mindinkább a tájkép felé fordul. A történeti, a classikai, hősies és idylli stylizált tájkép fogalmainak kialakulása; Poussin legközvetlenebb követője és utódja: Gaspard Dughet-Poussin; irányának némi eltérése a mesterétől. — A többi franczia romanista festők: François Millet (Francisque); a legnagyobb: Claude Gellée, le Lorrain néven; Poussin irányának folytatója, de egyúttal továbbfejlesztője; művészi jelentősége, jellege, különösen összehasonlítva Poussinnal.

IV. FEJEZET.

Az olaszos tájképfestés további fejleményei.

Claude Lorrain műveinek részletes méltatása; az alkony és a hajnal festője; rajzai, a „Liber Veritatis“. Követői a francziáknál. — A német romanista tájképfestők: Adam Elsheimer nagy jelentősége; a festői fényhatások, éjjeli képek. Johann Heinrich Roos és fia, Philipp; olasz tájképromantika: antik romok és pásztorélet. Karl Ruthardt vadászati és állatképei. — A flandriai romanisták: Jaques d'Arthois; az olasz tájkép

divattá és conventióvá lesz. Cornelis Huijsmans: Jan Frans van Bloemen (Orizzonte) előhaladott technikája, szép egei. — A hollandi romanisták: Pieter van Laer (il Bamboccio) olasz földön telepedik meg; naturalismusa. Cornelis van Poelenburg az arkádiai irány képviselője. Moses van Uijtenbroeck Elsheimer követője. A Jan Both nagy tehetsége a Claude Lorrain irányát önállóan fejti tovább; a tipikus Róma-környéki vidéket és népeletet ő ismerteti meg legszélesebb körben. Hermann van Swanevelt szintén Claude követője, jeles rézkarczó. Adam Pijnacker gondos természet-megfigyelése, szép alkonyi egei, őszi hangulata. Jan Asselijn (Crabbetje) pásztorképei, realistikus részletei; Frederick de Moucheron. Claes Pieters Berchem vidám genreel élénkített népszerű olasz tájképei; a pásztorjelenetek átmenete az állatképekhez. Karel Dujardin változatos tárgyköre, telített színei. Jan Glauber (Polydore) a realistikus pásztor-genretől visszatér az idealistikus arkádiaihoz; ifj. Pieter Molijn (Mulier, Tempesta) erős kolorista. Philips Wouwerman lovas jeleneteket szeret többnyire olaszos tájképbe helyezni; Johann Lingelbach Claude-Lorrain-szerű sceneriákat fest.

V. FEJEZET.

Az éjszaki talajból sarjadzó hollandiai tájképfestés.

Hollandia jellege festői szempontból; festészete az olaszos irány mellett méltatja a honi földet és életet; erős naturalistikus hajlam, kedélyesség és sokoldalúság; a tónusos tájképfestés kialakulása. — Külföldön utazó s ottani benyomásokat földolgozó hollandiai festők. különösen Herman Sachtleven és Jan Griffier rajnavidéki képei. Dirk van Deelen ideálarchitekturái. — A marina-(tenger-) festés mint legsajátabb hollandi genre; Jan Porcellis és Simon Jacobsz de Vlieger. — A jellegzetes hollandi tájképfestés kezdetei: Hendrik Avercamp korcsolyázó és szánkózó téli jelenetei; Esaias van de Velde iskolája. — Jan van Goijen tónusos festése, a légköri fény- és színhatások hű ábrázolója. — Saomon van Ruijsdael eleinte Goijent követi, aztán eltér tőle üdébb zöld színeivel és gazdag genre-előtereivel. — Aert van der Neer különösen az éjjeli fényhatások, holdvilágos éjkek festője; nagyszerű egei, igénytelen előterei. — Rembrandt Harmenszoon van Rijn a hollandi iskola

legnagyobb festői tehetsége; a tájképben is kiváló; az éles fény és mély sötétség festője; amilyen naturalista figurális képeiben, olyan idealista festett tájképeiben; többnyire képzeleti motívumokat használ, a festői hatást rendszeresen a világítás adja meg. Tájkép-rajzai és részben rézkarczai viszont a természet szeretetteljes megfigyeléséről s a legigénytelenebb motívumok festői értékesítéséről tanuskodnak. Követői: Philips Koninck, Hercules Seghers és Jacob de Wet.

VI. FEJEZET.

A hollandiai tájképfestés további fejleményei.

A XVII. század közepe táján nagy lendület észlelhető. A tájképbe helyezett állatfestés a marinák mellett a hollandi képirás másik sajátossága. Paulus Potter csodálatos tehetsége, a hollandiai pásztorélet naturalistikus beállítása a jellegzetes németalföldi tájba. Aelbert Cuijp állatképek mellett genret és csendéletet is fest s szép vizes tájképeket; Claude irányát realistikusan formálja át. Adriaen van de Velde még többoldalú; gondos kidolgozás és kellemes elrendezés mellett szigorú természethűség jellemzik. Az inkább csendéletbe hajló állatgenre (Hondecoeter, Weenix) a tájkép szempontjából jelentéktelen. — A tájképi jellegű architekturfestés: Jan van de Heijde és Gerrit Adriaensz Berckheijde hollandi városok tereit, utcáit, csatornáit ábrázoló képei. Jan Vermeer van Delft kevés, de kitűnő képe e nemből. — A marinafestés a század derekán túl: Jan van de Capelle, Ludolf Backhuijsen és különösen Willem van de Velde; csöndes és hullámos tenger, vihar és derű, hajók és kikötői élet. — A tulajdonképpeni tájkép hollandi mesterei a század derekán túl. Jan Wijnants alapvető fontossága, különösen a lombfestés nehézségeinek teljes leküzdése; nagyobb színgazdagsága. Allaert van Everdingen norvégiai zuhatagos erdőivel első, ki a fenyvesek világát a festészetbe bevezeti. Jacob van Ruijsdael valamennyi társát fölülmuló komponáló tehetsége, költői érzéke és színezési finomsága; az északi tájkép regényességét ő érzi át igazán és hozza kifejezésre; műveinek részletes méltatása. Meindert Hobbema a hollandiai földben gyökerezik, a terebélyes fák, alacsony kunyhók, vízi malmok, a kedélyes tanyai élet festője.

VII. FEJEZET.

A XVIII. és XIX. század tájképfestésének áttekintése.

A XVII. század tájképfestésének kimutatható hatása a XVIII. és XIX. század képirására. — A XVIII. század tájképfestésének realistikusabb nekiindulásai; Watteau, Boucher, Fragonard; Canali, Canaletto, Guardi; Gessner, Hackaert. — Az angol tájképirás kezdete: Gainsborough. — A classicismus újabb lendülete a XVIII. század vége felé és a XIX. század elején; Joseph Vernet, Hubert Róbert, Valenciennes könyve, V. Bertin, a francziáknál; R. Wilson az angoloknál. — Winkelmann tudományos működésének hatása, különösen a németeknél; R. Mengs. Ang. Kaufmann; Carstens. — A tájképi classicismus későbbi képviselői: Koch, Rottman, Preller a németeknél; Eckersberg a dánoknál; Stschedrin az oroszoknál, Cole az amerikaiaknál, W. Müller, Leighton, Poynter, Briton Rivière az angoloknál. — Id. Markó Károly az első magyar tájképfestő; tanítványai; Ligeti, Telepy. — A nazarenusok; a romantikai irány a tájképirásban, Prudhon, Delacroix, Huet, ifj. Isabey, Decamps, Marilhat, Fromentin, Guillomet a francziáknál. Blechen, K. F. Lessing, Schirmer, Schwind, Rethel, Müller a németeknél. Fahlerantz a svédeknel; Gauermann, Steinfeld, Holzer, Raffalt, Schindler, Darnaut, Moll az osztrákoknál; Keleti G. Gundelfinger, Feszty a magyaroknál. — A „veduta“-festés és az utazó festők; Dahl, H. Kaufmann, A. Achenbach, Larsson, Normann, Payer éjszakon; Stschedrin, Jankovics, Curson, Ménard, Palm, Loos, O. Achenbach, Siemiradski, L. Dill délen; Iwanow, Werestschagin, Marilhat, Fromentin, L. Belly, Guillomet, A. Pasini, E. Bracht, Piglhein, Eisenhut, Tornai keleten; a legkülönbözőbb vidékek festői: Bierstadt, Calame, Hildebrand, Lundgren, Wahlberg, Libay, T. Ender, J. Alt, Selleny, Krämer, Falat; R. Alt Bécs festője; hazai vedutafestők: Brodszky, Telepy, Györök, Hány, Nadler, Bruck Lajos és Miksa stb. — A Paysage intime kezdete; Crome, Turner, Constable művei és hatásuk; Bonington mint közvetítő; Georges Michel, de la Berge, Cabat, Huet az előfutárok; a barbizoniak: Corot, Th. Rousseau, Dupré, Diaz, Jaque, Troyon, Daubigny, L. Français, L. Petit, François Millet. A dánoknál: Eckersberg, Skovgaard, Kyhn, Melbye, Johansen, Niss és Paulsen. A norvégeknél Dahl,

az osztrákoknál Waldmüller és Pettenkofen; a németeknél Erhard, L. Richter, Bürkel, Spitzweg, Morgenstern, Gurlitt, Schleich, Lieber. A hollandiaknál Jongkind, a belgáknál J. P. Clays, Schampheleer, Boulenger, a svédeknél Bergh, az oroszoknál Schischkin és Wassiliew, az amerikaiaknál G. Innes. A magyaroknál: Paál László, Munkácsi Mihály, Mészöly Géza, Spányi Béla, D. Ébner, Tölgyessy, Pállik, K. Kovács, E. Imés, Mednyánszky. Az angoloknál: J. E. Millais, Boughton és Fr. Walker. — Újabb francia impulsus; impressionismus vagy luminismus; Manet, Monet, Pissarro, Jaquemart, Cazin, G. de Nittis, Bastien-Lepage, Raffaelli, Seurat és a pointilleurök. A skótoknál Hook és Hunter; az angoloknál Moor és Wyllie; a hollandiaknál Israels és Mesdag; a belgáknál Meunier, Courtens és Verstraete; az amerikaiaknál Chase, Harrison és Hitchcock; a norvégeknél Sinding és Thaulow; a svédeknél P. Ekström; az osztrákoknál Hörmann és az újabb „secessió“; az olaszoknál Segantini, Dalbono; a németeknél Trübner, Zügel, Bartels, Dill. Az újabb magyar tájképfestés: Szinyei, Ujvári, Zemplényi, Mannheimer, Katona, Paczka, Tull, Mendlik, Poll, Grünwald, Glatz, Olgyay, Vaszary, Szlányi, Mihalik, Szikszay, Ferenczy. — Újnemű idealismusra való törekvés a tájképfestés terén is; Puvis de Chavanne, Cazin, Besnard; az angol praeraffaeliták, különösen H. Hunt, Madox Brown, Strudwick és Watts; Whistler, Monticelli és a glasgowiak; Arnold Böcklin tájképi idealismusa; Marées, Thoma, Hoffmann és Klinger; a magyarok: b. Mednyánszky, Katona, Kacziányi stb. — A jelenkor forrongó alakulatai; a művészeti igazságok változatlan érvénye.

IRODALOM.

Bode, Wilhelm : Studien zur Geschichte der holländischen Malerei, Braunschweig, 1883.

Bode, Wilhelm : Rembrandt; nyolcz fol. kötet, Paris, 1900.

Carus, C. G. : Briefe über Landschaftsmalerei, Leipzig, 1835.

Denis, Dr. Elisabeth Harriet : Nicolas Poussin, Leipzig, 1898

Desjardins, Paul : Poussin, Biographie critique, Paris, H. Laurens.

Earlom, Richard : Claude's Liber Veritatis, autotype-reproductions, London, 1872. I. Landscapes, II. Pastoral subjects III. Marine subjects.

Fromentin, Eugène : Les maitres d'autrefois, Paris, Plon. Nourrit et Comp. 1902. (magyarul Erdey Aladártól.)

Gessner, Salomon : Briefwechsel mit seinem Sohne, (Sämmtl. Schriften III.) Wien, 1813.

Guthmann, Johannes : Die Landschaftsmalerei der toscanischen und umbrischen Kunst von Giotto bis Rafael, Leipzig, 1902.

Hanfstätngl, Franz : (Text von dr. Karl Voll) Die Meisterwerke der National Gallery zu London. Die Meisterwerke der kön. älteren Pinakothek zu München. Die Meisterwerke des Rijks-Museum zu Amsterdam. (München.)

Hevesi, Ludwig : Österreichische Kunst 1800—1848. Seemann, Leipzig, 1903. Két kötet.

Kaemmerer, Dr. Ludwig : Die Landschaft in der deutschen Kunst bis zum Tode Albrecht Dürer's, Leipzig, 1886.

Kaemmerer, Dr. Ludwig : Hubert und Jan von Eijck, (Knackfuss, Künstlermonographien) Bielefeld und Leipzig 1898.

Keleti Gusztáv : Az Esterházy-képtár eredeti fényképekben, Pest, Ráth Mór kiad. 1871. (Töredék.)

Keleti Gusztáv : Id. Markó Károly, Budapest, Lampel R. kiad. (Magyar könyvtár 97. füzete.)

Kleinmann, H's Verlag, Haarlem : Der Dordrechter Tiermaler Aelbert Cuijp ; Pieter de Hoch und Johann Vermeer aus Delft ; Meindert Hobbema ; Jacob van Ruysdael.

Knackfuss, H : Dürer ; Rembrandt. (Knackfuss, Künstlermonographien, 1905, 1907.)

Kugler, Franz : Handbuch der Kunstgeschichte, bearb. von Wilh. Lübke, II. Stuttgart, 1872. (559. s köv. I.)

Lafenestre, Georges, et Eugène Richtenberger : La Peinture en Europe (Catalogues raisonnés, Paris) Florence, Rome, La Belgique, La Hollande, Le Louvre.

Michel, Emile : Les maîtres du Paysage, Paris, 1906.

Muther, Richard : Geschichte der Malerei des XIX-ten Jahrhunderts, München, G. Hirth ; három kötet, 1893, 1894.

Ozzola, Dr. Leandro : Vita e opere di Salvator Rosa, pittore poeta, incisore, con poesie e documenti inediti, Strassburg, E. Heitz 1908.

Pattison, Mme Mark : Claude Lorrain, sa vie et ses oeuvres, Paris, 1884.

Rosenberg, Adolf : Handbuch der Kunstgeschichte, Bielefeld u. Leipzig, 1902.

Rosenberg, Adolf : Teniers der Jüngere (Knackfuss, Künstlermonographien) 1901.

Schnaase, Karl : Niederländische Briefe, Stuttgart und Tübingen, 1834.

Springer, Anton : Handbuch der Kunstgeschichte, Leipzig, Seemann, 1896. 152. s köv. I. 259. s köv. I.

Szana Tamás : Száz év a magyar művészet történetéből, Budapest, Athenaeum, 1901.

Szana Tamás : Magyar művészek, Budapest, Révai testvérek, 1887.

Voll, Dr. Karl : lásd *Hanfstängl* név alatt.

Vosmaer, C. : Rembrandt Harmens van Rijn, sa vie et ses oeuvres, La Haye, Mart. Nijhoff, 1877.

Wurzbach, Dr. Alfred von : Niederländisches Künstlerlexikon, Wien und Leipzig, Halm und Goldmann, 1904—1908.

Ezekhez járulnak a Budapesti Országos Képtár és a többi nevezetesebb európai képtárak leíró lajtromai.

A KÉPMELLÉKLETEK JEGYZÉKE

betűrendben a szerzők szerint.

	Oldal mellett
ALBANI, FRANCESCO: Bacchus és Ariadne. (<i>Karlsruhei képtár</i>)	64
D'ARTHOIS, JAQUES: Út az erdőben. (<i>Budapesti Szépművészeti Múzeum</i>)	94
ASSELJN, JAN: Olasz tájkép. (<i>Budapesti Szépművészeti Múzeum</i>)	105
BACKHUIJSEN, LUDOLF: Hullámzó tenger. (<i>Karlsruhei képtár</i>)	148
BERCHEM, CLAES PIETERSZ: Tájkép pásztorokkal. (<i>Müncheni Pinakotheka</i>)	106
BLOEMEN, JAN FRANS VAN: Olasz táj. (<i>Budapesti Szépművészeti Múzeum</i>)	97
BOTH, JAN: Tájkép. (<i>Müncheni Pinakotheka</i>)	102
BOUDEWIJNS, ADRIAEN FRANS: Erdei út. (<i>Budapesti Szépművészeti Múzeum</i>)	57
BRIL, PAUWEL: Krisztus a Genesareth tónál. (<i>Müncheni Pinakotheka</i>)	34
BRUEGHEL, JAN: Erdei útkereszteződés. (<i>Müncheni Pinakotheka</i>)	37
CLAUDE LORRAIN: Villa a római Campagnában. (<i>Budapesti Szépművészeti Múzeum</i>)	83
CLAUDE LORRAIN: Idylli táj naplementekor. (<i>Müncheni Pinakotheka</i>)	86
CLAUDE LORRAIN: Kikötő napkeltekor. (<i>Müncheni Pinakotheka</i>)	87
CULJP, AELBERT: Tenger holdfénynél. (<i>Amsterdam, Six-képtár</i>)	144
DUJARDIN, KAREL: Tájkép pásztorjelenettel. (<i>Karlsruhei képtár</i>)	107

ELSHEIMER, ADAM: Menekülés Egyiptomba. (<i>Müncheni Pinakotheka</i>)	91
EVERDINGEN, ALLAERT VAN: Skandináviai tájkép. (<i>Bécs, Lichtenstein herceg képtára</i>)	152
GLAUBER, JAN (POLYDOR): Olasz táj fürdő leányokkal. (<i>Müncheni Pinakotheka</i>)	110
GOIJEN, JAN VAN: A Maas folyam Dordrechtnél. (<i>Amsterdam, Rijksmuseum</i>)	120
HEIJDE, JAN VAN DER: Részlet Delftből. (<i>Hága, Mauritz-huis</i>)	146
HOBBEMA, MEINDERT: A middelharnissi fasor. (<i>London, National Gallery</i>)	163
HOBBEMA, MEINDERT: Tájkép. (<i>Budapesti Szépművészeti Múzeum</i>)	163
MILLET, FRANÇOIS: Képzelti táj. (<i>Budapesti Szépművészeti Múzeum</i>)	78
NEER, AERT VAN DER: Tájkép fákkal, holdvilágban. (<i>Kopenhágai Madsen-gyűjtemény</i>)	124
PIJNACKER, ADAM: Tájkép állatokkal. (<i>Bécs, gróf Czernin képtára</i>)	104
POELEMBURG, CORNELIS VAN: Diana nymphákkal fürdik. (<i>Madrid, Prado</i>)	98
POTTER, PAULUS: Reggel a tanyán. (<i>Bécs, gróf Czernin képtára</i>)	140
POUSSIN, GASPARD DUGHET: Abrahám és a híradó angyal. (<i>London, National Gallery</i>)	76
POUSSIN, NICOLAS: Hegyes táj. (<i>Bécs, Lichtenstein herceg képtára</i>)	72
POUSSIN, NICOLAS: Polypheme. (<i>Szent-Pétervár, Ermitage</i>)	73
REMBRANDT VAN RIJN: Vár a hegyen. (<i>Kassel, kir. képtár</i>)	128
REMBRANDT VAN RIJN: Menekülés Egyiptomba. (<i>Dublini múzeum</i>)	132
REMBRANDT VAN RIJN: Vizes táj. (<i>Drayton Manor, Rob. Peel birt.</i>)	134
REMBRANDT VAN RIJN: Tájkép a három fával (Rézkarcz)	138
ROSA, SALVATORE: Olasz táj. (<i>Karlsruhei képtár</i>)	66
RUBENS, PIETER PAUWEL: Pásztoridyll. (<i>Páris, Louvre</i>)	44
RUBENS, PIETER PAUWEL: Visszatérés a mezőről. (<i>Firenze, Pitti-palota</i>)	46

	Oldal mellett
RUIJSDAEL, JACOB VAN: Haarlem a sikról nézve. (<i>Berlini múzeum</i>)	154
RUIJSDAEL, JACOB VAN: Zsidó-temető. (<i>Drezdai képtár</i>)	160
RUIJSDAEL, JACOB VAN: Kolostor romjai. (<i>Drezdai képtár</i>)	162
RUIJSDAEL, SALOMON VAN: Eső után. (<i>Budapesti Szépművészeti Múzeum</i>)	121
SIBERECHTS, JAN: Gázló. (<i>Budapesti Szépművészeti Múzeum</i>)	56
UDEN, LUCAS VAN: Mocsaras tölgyerdő. (<i>Budapesti Szépművészeti Múzeum</i>)	49
VELASQUEZ DIEGO: Részlet a római Villa Mediciből. (<i>Madrid, Prado</i>)	68
VELDE, ADRIAEN VAN DE: Majorság. (<i>Berlin, Kaiser Friedrich-Museum</i>)	145
VELDE, WILLEM VAN DE: Nyugodt tenger. (<i>Müncheni Pinakotheka</i>)	149
VERMEER, JAN — VAN DELFT: Delft város képe. (<i>Hága, Mauritzhuis</i>)	147
VLIEGER, SIMON JACOB SZ: Viharzó tenger. (<i>Müncheni Pinakotheka</i>)	116
WIJNANTS, JAN: Tájkép. (<i>Budapest, Nemes M. tulajdona</i>)	151
WOUWERMAN, PHILIPS: Szarvasvadászat. (<i>Müncheni Pinakotheka</i>)	112

NÉVMUTATÓ.

Összeállította : *Langer Ignác.*

A

Achenbach (Andreas) 177.
— (Oswald) 177.
Achtschellinck (Lucas) 95.
Agricola (Christof Ludw.) 93.
Albani (Francesco) 64.
Allegrini (Francesco) 80.
Alt (Jakob) 178.
— (Rudolf) 178.
Altdorfer (Albrecht) 17—19,
26, 27.
Antonello da Messina 20.
Arpino (Giuseppe Cesari d') 64.
Arthois (Jacques d', v. Jacob
van) 94—96, 98.
Assilijn (Jan) 104—105.
Avercamp (Hendrik) 120, 126.

B

Backhuijsen (Ludolf) 148—149.
Balen (Hendrick van) 38.
il Bamboccio (=P. van Laer) 99.
Barbieri (Giov. Francesco) 63.
Bartels 192.
Bartolommeo (Fra) 21.
Bassano (Francesco) 26, 62, 68.

Bassano (Giacomo) 62.
— (Leandro da Ponte) 62.
Bassen (Bartholomäus van) 118.
Bastien-Lepage (Jules) 190.
Begeijn (Abraham Jansz) 108.
Beham (Barthel) 17.
— (Hans Sebald) 17.
Beijeren (Abraham Hendricksz
van) 148.
Bellini (Giacomo) 10.
Belly (Léon) 167, 178.
Bent (Johann van der) 108.
Berchem (Claes Pietersz) 31,
105—107, 108, 156.
Berckheijde (Gerrit Adriaensz)
146—147.
Bergh (Edward) 186.
Berghen (Dirk van) 109.
Bertin (Victor) 170, 182.
Besnard 195.
Bierstadt (Albert) 178.
Blechen (Karl) 174.
Bles (Herri) 18.
Bloemaert (Abraham) 98, 99,
102.
Bloemen (Jan Frans van)
96—97.

- Bloemen (Pieter van) 97.
 Böcklin (Arnold) 160, 196—198.
 Bode 90, 128.
 Boel (Pieter) 54.
 Bogdán Jakab 118.
 Bonheur (Rosa) 183.
 Bonifazio 26.
 Bonington (Richard Parkes)
 174, 181.
 Bordone (Paris) 26.
 Borssom (Anthony van) 138.
 Bosznay 193.
 Both (Jan) 31, 92, 102—103,
 105, 116.
 — (Andries) 102.
 Botticelli (Sandro) 12—13.
 Boucher 168.
 Boudewijns (Adriaen Frans)
 54, 56, 94.
 Boughton (George H.) 188.
 Boulenger 186.
 Bourdon (Sébastien) 77.
 Bourguignon, l. *Courtois*.
 Bouts (Dierk) 19.
 Bracht (Eugen) 178.
 Bramante 74.
 Breenberg (Bartholomäus)
 100—101.
 Breton (Jules) 199.
 Bril (Mattijs) 27, 33.
 — (Pauwel) 27, 33—35, 41,
 63, 67, 78, 90, 99.
 Brodsky 178.
 Bronckhorst (Jan van) 100,
 101.
 Bronzino 22.
 Brouwer (Adriaen) 51.
 Brown (Madox) 195.
 Bruck Lajos 178.
 — Miksa 178.
 Brueghel (Jan, id.) 27, 35—41,
 44, 51, 54.
 — (Jan, ifj.) 120, 153.
 — (Pieter) 27, 36.
 Brunellesco (Filippo) 5.
 Bürkel 185.
- C**
- Cabat 167.
 Calame 178.
 Callot (Jacques) 90.
 Campagnola (Giulio) 19.
 Canaletto 168.
 Canali 168.
 Cano 69.
 Cappelle (Jan van de) 148.
 Caravaggio (Polidoro da) 21—
 22, 98.
 Carpione (Giulio) 62.
 Carracci (Agostino) 35, 62, 63.
 — (Annibale) 35, 62, 63.
 — (Lodovico) 35, 62, 63.
 Carstens 170.
 Cazin (Charles) 190, 193—195.
 Champagne (Philippe de) 90.
 Chase 190.
 Claude Lorrain 31, 34, 43, 64,
 66, 74, 75, 77—89, 91, 102—
 104, 106, 111, 129, 143, 161,
 162, 166, 167, 169, 170, 172,
 179, 180.
 Clays (Jean Paul) 186.
 Clerck (H. de) 38.
 Cole 171.
 Collantes (Francisco) 68—69.
 Colombel (Nicolas) 77.
 Coninxloo (Gillis van) 27.
 Constable (John) 167, 179—181.
 Coques (Gonzales) 95.

Corot (Jean Baptiste Camille)
167, 170, 182—184, 186,
188, 197.

Correggio 23, 41, 63, 91.

Cosimo (Piero di) 12.

Costa (Lorenzo) 10, 11.

Courbet (Gustave) 187, 188,
192, 198.

Courtens 190.

Courtois (Jacques, le Bour-
guignon) 80, 90.

Cox (David) 181.

Cranach (Lucas) 17.

Crome 179.

Croos (Antony Jansz van) 122.

Cuijlenburg (Abraham) 101.

Cuijp (Aelbert) 31, 142—144, 167.

Curson 177.

D

Dachau 186.

Dahl (Johannes Christian Claus-
sen) 167, 177, 185.

Darnaut 175.

Daubigny (Charles François)
167, 183, 187.

David (Gerard) 9, 174.

Deák-Ébner Lajos 188.

Decamps 174.

Decker (Cornelis Gerrits) 153.

— (Willem Jansz) 120.

Deelen (Dirk van) 118.

Delacroix 174, 175.

Diaz (Narcisse) 183, 186.

Dijck (Anthonis van) 49, 50, 56.

Dill (Ludwig) 177, 192.

Domenichino 63, 70.

Dosso Dossi 23.

Dughet (Gaspard) 31, 74—76,
96, 97, 161.

— (Giovanni) 74.

Dujardin (Karel) 107.

Dupré (Jules) 183.

Dürer (Albrecht) 9, 15—19, 198.

E

Eckersberg (Cristoph Wilhelm)
171, 184.

Edvi Illés Aladár 188.

Eisenhut 178.

Ekström (Per) 191.

Elsheimer (Adam) 31, 41, 63,
78, 86, 90—92, 98, 99, 100,
101, 128, 129, 132, 167.

Ender (Thomas) 178.

Erhard 185.

Ermels (Joh. Franz) 92.

Everdingen (Allaert van) 31, 116,
151—152, 156, 159, 167, 177.

Eyck (Hubert van) 5, 6, 8, 20.

— (Jan van) 5—7, 8, 20.

F

Fahlerantz 175.

Falat (Julian) 178.

Ferenczy 193.

Feszty Árpád 176.

Feti (Domenico) 65.

Fiesole (Fra Angelico da) 8, 9.

Fouquières (Jacob) 39.

Fourment (Helene) 40.

Fragonard 168.

Français (Louis) 184.

Franceschi (Piero degli) 5.

Francisque (= François Millet)
76—77.

Fromentin (Eugène) 110, 126,
143, 165, 174, 178.

Fyt (Jan) 54.

G

Gainsborough 167, 169.
 Gauermann 175.
 Gelée (Claude), i. *Claude Lor-*
rain.
 Gessner 168.
 Ghiberti (Lorenzo) 8.
 Ghirlandajo 28.
 Ghisolfi G. 67.
 Gian-Bellini 10.
 Gijzels (Pieter) 39.
 Giorgione 23—25, 43, 63.
 Giotto 3, 8.
 Glatz 193.
 Glauber (Jan) 108.
 Goijen (Jan van) 31, 117, 120—
 124, 127, 143, 144, 152, 167.
 Goya y Lucientes (Francisco)
 189.
 Gozzoli (Benozzo) 9.
 Graham 196.
 Griffier (Jan) 117.
 Grimaldi (Giovan-Francesco)
 64.
 Grimmer (Jacob) 26.
 Grünewald (Mathias) 17.
 Grünwald 193.
 Guardi 168.
 Guercino 63.
 Guillomet 167, 174, 178.
 Gundelfinger 176.
 Gurlitt 185.
 Györök Leó Gy. 178.

H

Haarlem (Cornelis van) 98.
 Hackaert (Jan) 109, 116.
 Hackert P. 168.
 Hals (Frans) 117, 118.

Harrison 191.
 Hány Gyula 178.
 Henry 196.
 Heusch (Willem de) 103.
 — (Jacob de) 103.
 Heyde (Jan van der) 117, 146.
 Hildebrand 178.
 Hitchcock 191.
 Hobbema (Meindert) 31, 127,
 162—165.
 Hoch (Pieter de) 147.
 Hofmann 197.
 Holzer 175.
 Hondecoeter (Melchior) 118,
 139.
 Hoogstraeten (Samuel van) 117.
 Hook 190.
 Hörmann 191.
 Huet (Paul) 167, 174, 181.
 Huijsmans (Cornelis) 95—96,
 167.
 Hunt (Holman) 195.
 Hunter 190.

I

Innes (George) 186.
 Isabey (Louis Gabriel Eugène)
 174.
 Israels 190.
 Iwanow 177.

J

Jacquemart 190.
 Jankovics 177.
 Jaque (Charles) 183.
 Jegher (Christoph) 48.
 Jodes (Pieter de) 48.
 Johansen 185.
 Jongkind 186.

K

- Kabel (Adriaen van der) 122.
 Kacziányi Ödön 197.
 Katona Nándor 193, 197.
 Kaufmann (Angelika) 170.
 — (Hermann) 177.
 Keleti Gusztáv 175.
 Kézdi Kovács László 188.
 Klinger 197.
 Koch 167, 170, 172.
 Koninck (Philips de) 137.
 Kooghe (Abraham de) 109.
 Krämer 178.
 Kyhn 184.

L

- La Berge (Charles-Auguste de)
 181.
 Laer (Pieter van) 99, 104.
 La Hyre (Laurent) 90.
 Larsson 177.
 Lastman (Pieter) 98, 127, 128.
 Lauri (Filippo) 80, 86.
 Leibl 192.
 Leighton 171.
 Lemaire (Jean) 76.
 Lessing (Karl Friedrich) 174,
 175.
 Libay 178.
 Liebermann 192.
 Lier (Adolf) 185.
 Ligeti Antal 172.
 Lin (Herman van) 109.
 Lingelbach (Johann) 109, 111,
 148, 150, 156.
 Lionardo da Vinci 13—15,
 17—19, 21, 23.
 Lippi (Fra Filippo) 9.
 — (Filippino) 13.

- Lisse (Dirk van der) 101.
 Loir (idősb Nicolas) 77.
 Loos 177.
 Lorch (Melchior) 117.
 Lorenzetti (Ambrogio) 4.
 Luini (Bernardini) 23.
 Lundgren 178.

M

- Maas (Dirk) 108.
 Mabuse 98.
 Manet (Edouard) 189—190, 192.
 Mannheimer 193.
 Mantegna (Andrea) 10.
 Mantovano (Camillo) 22.
 Marc-Antonio 21.
 Marées 197.
 Marilhat 174, 178.
 Marino (Gian-Battista) 70.
 Markó Károly (id.) 167, 171—
 172.
 — -család 172.
 Masaccio 8.
 Masolino da Panicale 8.
 Maturino 22.
 Max (Gabriel) 188.
 Mayer (Felix) 94.
 Mazo (Juan Bautista del) 68—
 69.
 Mednyánszky László br. 188,
 193, 197.
 Meer (Jan van der — van Haar-
 lem) 153.
 Megan (Renier) 96, 98.
 Meiren (Jan Baptist van der)
 54.
 Melbye 184.
 Memling (Hans) 8.
 Ménard 177.

Mendlik 193, 198.
 Mengs (Rafael) 170.
 Mesdag 190.
 Mészöly Géza 187.
 Meunier 190.
 Meyering (Albrecht) 93.
 Michel (Émile) 118, 129, 140.
 — (Georges) 167, 181.
 — (Angelo) 20—21.
 Miel (Jan) 80, 99, 104.
 Mihalik 193.
 Millais (Sir John Everett) 188.
 Millet (François) 76—77; 184.
 Molenaer (Jan Miense) 122.
 Molijn (id. Pieter) 109—110.
 — (ifj. Pieter) 109—110.
 Moll 175.
 Mommers (Hendrik) 109.
 Momper (Jodocus de) 35.
 Monet (Claude) 190, 192.
 Monticelli 196.
 Moor H. 190.
 Morgenstern 167, 185.
 Moucheron (Frederick de) 105,
 116.
 Mulier, lásd ifj. P. *Molijn*.
 Müller (Victor) 175.
 — (William) 171.
 Munkácsi Mihály 186—187.
 Murillo 30, 69.

N

Nadler Róbert 178.
 Neer (Aert van der) 31, 125—
 127, 129, 167.
 Nieulandt (Willem van) 98—99.
 Niss 185.
 Nittis (G. de) 190.
 Normann (Adelsteen) 177.

O

Olgyai 193.
 Orizzonte (= J. Fr. van Bloemen) 96—97.
 Orley (Bernaert van) 18.
 Orrente (Pedro) 68.
 Ostade (Adriaen van) 156.
 — (Isaac van) 120.
 Overbeck 172.

P

Paál László 186—187.
 Paczka 193.
 Pállik Béla 188.
 Palm 177.
 Pasini (Alberto) 178.
 Paterson 196.
 Patinir (Joachim de) 18—19.
 Paulsen 185.
 Payer 177.
 Peeters (Bonaventura) 54, 55.
 — (Jan) 55.
 Perino del Vaga 22.
 Perugino (Pietro) 11.
 Petit (Leonce) 184.
 Pettenkofen 185, 188.
 Piglhein 178.
 Pijnacker (Adam) 104.
 Pinturicchio 11.
 Piombo (Sebastiano del) 26.
 Pissarro 190.
 Poelemburgh (Cornelis van)
 99—101.
 Poll 193.
 Pontius (Paulus) 48.
 Porcellis (Jan) 118—119,
 152.
 Potter (Paulus) 31, 140—145,
 167.

- Poussin (Nicolas) 31, 43, 57,
66, 67, 69—81, 89, 91, 108,
166, 167, 169.
— (Gaspard Dughet) 31, 74—
76, 96, 97, 161, 172.
Poynter 171.
Preller (Friedrich) 167, 171.
Primaticcio 90.
Proudhon (Pierre Paul) 174.
Puvis de Chavanne (Pierre
Cécile) 190, 194.

R

- Rafael 19, 21, 70.
Raffaelli 190.
Raffalt 175.
Rembrandt van Rijn 23, 31,
51, 79, 91, 104, 117, 127—
138, 161, 167, 174.
Reni (Guido) 63.
Rethel (Alfred) 175.
Reverdino 23.
Ribera (Juseppe de) 66.
Richmond 171.
Richter (David) 93.
— (Ludwig) 185.
Rivière (Briton) 171.
Robert (Hubert) 169.
Romanelli (Giovan-Francesco)
65.
Romero 69.
Romijn (Willem) 108.
Roos (Joh. Heinr.) 92—93, 98.
— (Philipp Peter) 93.
Rosa di Tivoli. L. *Roos* (Ph. P.).
Rosa (Salvatore) 31, 65—67,
74, 93, 98, 110.
Rosselli (Cosimo) 12.
Rossetti D. G. 195.

- Rottmann (Carl) 167, 171.
Rousseau (Théodore) 182—184.
Rubens (Pieter Pauwel) 31,
37—51, 54, 56, 76, 91, 94,
129, 161, 168.
Ruijsdael (Isaac) 123.
— (Jacob) 31, 117, 123, 127,
153—164, 167, 177, 183,
186.
— (Salomon van) 31, 122—125,
144, 153.
Ruskin (John) 180.
Ruthart (Karl) 93.

S

- Sachtleven (Herman) 117.
— (Cornelis) 117.
Saenredam (Pieter Jansz)
147.
Sarto (Andrea del) 22.
Savery (Roeland) 39, 151.
Schäffer 175.
Schampheleer 186.
Scheltius 48.
Schiafone (Andrea) 26.
Schijndel (J. van) 109.
Schindler 175.
Schirmer 175.
Schischkin 186.
Schleich 185.
Schnaase (Karl) 167.
Schönfeldt (Joh. Heinr.) 92.
Schwind (Moritz) 175.
Scorel 98.
Segantini (Giovanni) 191—192.
Seghers (Hercules) 137.
Selleny (Joseph) 178.
Sesto (Cesare da) 23.
Seurat 190.

Siberechts (Jan) 54—56, 168.
 Siemiradski 177.
 Signorelli (Luca) 10, 11.
 Sinding 191.
 Skovgaard 184.
 Snaijers (Pieter) 49, 68.
 Snijders (Frans) 42, 48.
 Soolmacker (Jan Frans) 96.
 Spányi Béla 187.
 Spitzweg 185.
 Standaert (= P. van Bloemen) 97.
 Steinfeld 175.
 Stilheid. L. H. van *Lin.*
 Strudwick 195.
 Stschedrin 171, 177.
 Swanenburgh (Jacob van) 127,
 128.
 Swanevelt (Herman van) 103,
 116.
 Szikszay 193.
 Szinyei Merse Pál 192.
 Szlányi 193.

T

Tahy 198.
 Tassi (Agostino) 64, 78.
 Telepy Károly 172, 178.
 Teniers (David) 31, 51—54, 122.
 Thaulow 191.
 Thoma 197.
 Tintoretto 26.
 Tiziano 24—26, 34, 41, 63, 70.
 Tölgyessy Arthur 188.
 Tornai 178.
 Torregiani B. 67.
 Troyon (Constant) 167, 183.
 Trübner 192.
 Tull Ödön 193.
 Tura (Cosimo) 10.
 Turner (William) 167, 179, 180.

U

Ucello (Paolo) 5.
 Uden (Lucas van) 49.
 Udine (Giovanni da) 22.
 Uijtenbroeck (Mozes van) 100—
 101.
 Ujváry 193.

V

Valenciennes (Henri) 169.
 Valkenborch (Lucas van) 26,
 27, 120.
 Vanvitelli (Gasparo) 109.
 Vargha Pál 171.
 Velazquez (Diego) 31, 49, 67—
 68, 83.
 Velde (Adriaen van de) 31, 109,
 144—146, 149, 150, 156, 168.
 — (Esaias van de) 120, 144.
 — (Willem van de) 31, 144,
 148, 149.
 Venne (Adriaen van de) 120.
 Verhaecht (Tobias) 41.
 Vermeer (Jan — van Delft) 31,
 127, 147—148.
 Vernet (Joseph) 161, 167, 169,
 170, 172.
 Veronese (Paolo) 26, 28.
 Verrocchio 12.
 Verstraete 190.
 Vertangen (Daniel) 101, 116.
 Vinci (Lionardo da) 13—15,
 17—19, 21, 23.
 Vinckebooms (David) 39.
 Vlieger (Simon Jacobsz) 119,
 148, 149, 152.
 Vorstermans (Lucas) 48.
 Vosmaer 137.
 Vries (Roelof Jansz van) 153.
 Vroom (Cornelis Hendricks)
 118, 119.

W

- Wahlberg 178.
 Waldmüller 185.
 Walker (Frederick) 188
 Wassiliew 186.
 Waterloo (Anton) 109.
 Watteau 168.
 Watts 195.
 Weenix (Jan Baptista) 108—
 109, 118.
 — (Jan) 118, 140.
 Werestschagin 177.
 Wet (Jacob de) 137—138.
 Weyden (Roger van der) 8.
 Whirter 196.
 Whistler 195—196.
 Wijck (Thomas) 99.
 Wijnants (Jan) 144, 150—151,
 154.
 Wildens (Jan) 49.
 Willaerts (Adam) 119.
 Wilson (Richard) 170, 180.
 Winkelmann (Johann Joachim)
 170.
 Witte (Jasper de) 96.
 Wohlgemuth 9.
 Worpsswede 186.
 Wouters (Frans) 49, 50.
 Wouwerman (Philips) 110—111,
 143, 150, 156.
 — (Pieter) 111, 116.
 Wyllie 190.

Z

- Zampieri (Domenico) 63.
 Zeman (Regnier) 119.
 Zemplényi 193.
 Zügel 192.
 Zurbaran 69.

A M. TUD. AKADÉMIA KÖNYVKIADÓ-
VÁLLALATÁBAN MEGJELENT ÉS MÉG
KAPHATÓ MUNKÁK JEGYZÉKE.

Korona

Aischylos tragédiái. Fordította Csengeri János. Egy arczképpel	5.—
*Badics Ferencz. Fáy András életrajza	3.—
*Bánóczy József. Révai Miklós élete és munkái	2.—
Bárczay Oszkár. A hadügy fejlődésének története. Két kötet	12.—
*Barthelémy-Saint Hilaire. A philosophia viszonya a természettudományokhoz és a valláshoz	3.—
*Bernát István. Észak-Amerika. Közgazdasági és társadalmi vázlatok. (Csak kötve.)	4.—
*Berryer válogatott törvényszéki beszédei. (Csak kötve)	4.—
Bodley John E. Courtenay. Franciaország. Két kötet	7.—
Bourdeau János. A jelenkori gondolkozás mesterei. (Stendhal — Taine — Renan — Herb. Spencer — Nietzsche — Tolsztoi — Ruskin — Victor Hugo.) A XIX. század eredményei. Fordította Fredericzy M. és Irmei Ferencz	5.—
*Boyesen Hjalmar Hjorth és Heinrich Gusztáv. Goethe Faustja. (Tanulmányok.)	3.—
Bryce J. A római szent birodalom. Fordította Balogh Ármin. Átnézte Marczali Henrik	5.—
Burckhardt Jakab. A renaissancekori műveltség Olaszországban. Két kötet	8.—
Carlyle Tamás. Hősökről. Gyémánt nyakláncz	6.—
*Carrara Ferencz. A büntetőjogtudomány programja. Két kötet (Csak kötve.)	3.60
*Cherbuliez Viktor. Művészet és természet	3.—
Croiset M. A görög eposz története. Két kötet	6.—
Dante. A paradicsom. Fordította Szász Károly	4.—

Dacey A. V. Bevezetés az angol alkotmányjogba. Fordította Tarnay János. Átnézte Kautz Gyula	6.—
Escott T. K. S. A mai Anglia. Fordította György Endre. A fordítást átnézte Huszár Imre. Három kötet	13.—
Faguet Emil. A XVIII. század. Irodalmi tanulmányok	6.—
Ferenczi Zoltán. Deák élete. Három kötet	12.—
*Földes Béla. Értekezések az angol és francia nemzetgazdaságtan köréből	2.—
Friedjung Henrik. Harcza német hegemoniáért. (1856—1860.) Három kötet. Az ötödik német kiadás után fordította Junius. Átnézte dr. Hoffmann Frigyes	15.—
*Gide Pál. A nők joga. Két kötet. (Csak kötve.)	7.60
*Gregorovius Ferdinánd. Hadrian császár. A görög-római világ Hadrian-korabeli rajza	4.—
Gyulai Pál. Kritikai dolgozatok. 1854—1861.	5.—
*Haraszti Gyula. A naturalista regényről. (Csak kötve.)	3.80
Haraszti Gyula. Corneille és kora. A francia szinklétészet fejlődése a középkortól Racineig	4.—
Homérosz Iliásza. Fordította Baksay Sándor	6.—
Huber Alfonz. Ausztria története. Három kötet	14.—
Hunfalvy Pál. Az oláhok története. Két kötet	12.—
Hüppe Siegfried. A lengyel alkotmány története	6.—
*Janet Paul. A politikai tudomány története az erkölcsantához való viszonyában. Három kötet	9.—
Jánosi Béla. Az aesthetika története. Három kötet	11.—
*Kállay Béni. A szerbek története. I. kötet. 1780—1815.	6.—
Kállay Béni. A szerb felkelés története 1807—1810. Hátrahagyott kézírataiból kiadta Thallóczy Lajos. Két kötet	10.—
Kidd Benjamin. Társadalmi evolutio. Angolból fordította Geöcze Sarolta. Átnézte Tarnai János	4.—
Krohn Gyula. A finn-ugor népek pogány istentisztelete. Finnből fordította és néhány eredeti résszel kiegészítette Bán Aladár. 31 képpel	5.—
*Lanciani Rudolf. A régi Róma	6.—
Laveleye Emil. A tulajdon és kezdetleges alakjai. Két kötet	6.—
*Lavergne Leonce. Az angol mezőgazdaság	1.—

Le Play. A munkásviszonyok reformja. Fordította és bevezette Geöcze Sarolta. A fordítást átnézte dr. Wildner Ödön	6.—
*Leroy-Beaulieu Pál. Pénzügytan. Négy kötet (Csak kötve)	14.40
Mahler Ede. Babylonia és Assyria. Számos illusztrációval	4.—
Mahler Ede. Ókori Egyiptom. 94 képpel	5.—
Marczali Henrik. Az 1790/1-iki országgyűlés. Két kötet	10.—
*Mayr György. A társadalmi élet törvényszerűsége. Statisztikai tanulmány	3.—
*Medveczky Frigyes. Társadalmi elméletek és eszmények.	3.—
Némethy Gejza. A római elegia	4.—
Némethy Gejza. Vergilius élete és művei	5.—
Pauler Gyula. A magyar nemzet története Szent Istvánig	6.—
Pauler Tivadar. Adalékok a hazai jogtudomány történetéhez	3.—
Radó Antal. Az olasz irodalom története. Két kötet	8.—
Raleigh Walter. Shakespeare. Angolból fordította dr. Czeke Marianne. Átnézte dr. Reichard Piroska. A függelékét összeállította Bayer József	5.—
*Rimbaud Alfréd. Oroszország története. Két kötet	6.—
*Ratzel Frigyes. A föld és az ember. Anthropológia, vagy a földrajz történeti alkalmazásának alapvonalai	3.—
*Ribbeck Ottó. A római költészet története. Három kötet	9.—
*Ribot Th. A lelki átöröklés	3.—
Ruskin. Velence kövei. Három kötet	20.—
*Sainte Beuve. Arczképek a francia újabbkori társadalomból	3.—
*Schuchardt Károly. Schliemann ásatásai Trója, Tiryns, Mykéne, Orchomenos és Ithakában. Számos melléklettel és szövegbeli ábrával	6.—
Southey Róbert. Nelson életrajza. Fordította és jegyzetekkel ellátta Reményi Antal. Több ábrával és egy térképpel	5.—
Thierry Amadé. A római birodalom képe Róma alapításától kezdve a nyugati császárság végéig	3.—
— — Aranyszájú Szent János és Eudoxia császárné. — A keresztyén társadalom keleten	3.—

	Korona
*Thierry Amadé. Szent Jeromos. A keresztyén társadalom nyugaton	3.—
Váczy János. Berzsenyi Dániel életrajza	3.—
Vámbéry Ármin. Nyugot kulturája Keleten	4.—
*Villemain. Pindár szelleme és a lantos költészet. A népek erkölcsi és vallási emelkedettségéhez való vonatkozásában	3.—
de Vogüé E. M. Az orosz regény. Francziából fordította Huszár Imre. Két kötet	10.—

Az árak füzve értendők. Egyes bekötés ára 1 korona.

A *-gal jelölt munkák készlete 2—3 példány.

Megrendelhetők a Magyar Tudom. Akadémia könyvkiadóhivatalában. Budapest, V. ker., Akadémia-utcza 2.



MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADEMIA

KÖNYVTÁRA 1928/19 17 N. SZ.