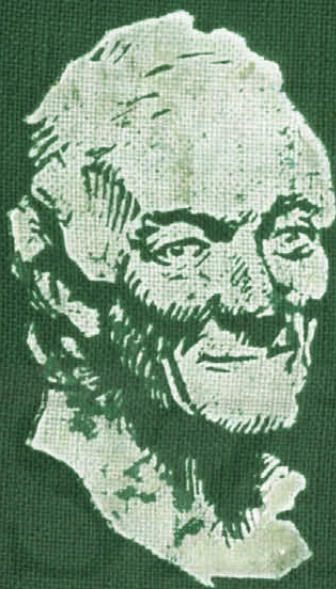


610334



**HEKLER:
AZ ÚJKOR MŰVÉSZETE**

HEKLER ANTAL

AZ ÚJKOR

MŰVÉSZETE

OSZK

Országos Széchényi Könyvtár

AZ ÚJKOR MŰVÉSZETE



ÍRTA: HEKLER ANTAL
egyetemi professzor

A MAGYAR KÖNYVBARÁTOK
KIADÁSA



KIR. M. EGYETEMI E.M.V. KÖNYVESBOLT
BUDAPEST IV, KOSSUTH LAJOS-UTCA 18



610334



~~010328~~

~~Art.~~



~~34.304~~

M. N. MUZEUM KÖNYVTÁRA
I. Nyomt. Návaján 1965
1033 ev. 628 sz.

TARTALOMJEGYZÉK

BAROKK ÉS ROKOKO MŰVÉSZET	Oldal
XVII. ÉS XVIII. SZÁZAD	7
I. Olaszország	19
II. Franciaország	70
III. Spanyolország	102
IV. Németalföld	124
V. Németország	154
VI. Anglia	176
A XIX. SZÁZAD MŰVÉSZETE	179
I. Klasszicizmus és romantika	180
II. Realizmus és impresszionizmus	197
III. Korunk művészeti törekvései	232
KÉPEK JEGYZÉKE	243
IRODALOM	246

A magyarországi emlékeket,
miután a magyar művészet
történetének sorozatunkban
külön kötetet szánunk, ebben
a kötetben csak röviden érintjük

A BAROKK ÉS ROKOKÓ MŰVÉSZET XVII. ÉS XVIII. SZÁZAD

A barokk szónak, mellyel az európai művészet és művelődéstörténetnek a renaissance és a klasszicizmus közé eső két századát (kb. 1580—1780) szoktuk megjelölni, az eredete és jelentése mindmáig vitás. A spanyol és olasz nyelvben a barrucca (ferdén gömbölyű gyöngy), illetve barocco kifejezés (kereskedelemben a tisztességtelen ügylet, filozófiában pedig a hibásan fölépített szillogizmus neve) régen meghonosodott, művészeti stílus megjelölésére azonban csak a XVIII. század közepétől a francia klaszszicistáknál találjuk. Milizia, az olasz klasszicizmus esztétikai zászlóvivője, már mai értelmében használja.

A barokk, régebbi értelmezéseinek megfelelőleg, mint stílusmegjelölés is lényegileg kétségtelenül kritikai állásfoglalást jelentett. Pozitív értékelés helyett benne csak a művészet elfajulását és elvadulását látták. Ez a lesújtó ítélet nemcsak a XIX. század közvéleményére volt elhatározó befolyással, hanem még a nagy lendülettel előretörő művészettörténettudomány vezérkari főnökének, Jakob Burckhardtnak az állásfoglalásán is erősen érezhető, aki a barokk építészetet, mint a renaissance formanyelvének elvadult dialektusát kárhoztatja, a szobrászat terén pedig elítéli az indulatok átfűtötte szertelen mozgalmasságot, melynek szomorú eredménye, hogy az architektonikus törvények tudata menthetetlenül elveszett (Cicerone 330, 562), Burckhardt s a megelőző

klasszicisták állásfoglalásának súlyos tévedése abban rejlik, hogy a klasszikus renaissance művészet mértékét alkalmazták egy lelki alapjaiban is megváltozott kor művészetére.

A barokk gyökeres átértékelését csak a XX. század hozta meg, de az átértékelési folyamat már a XIX. század utolsó tizedeiben megindult. Ez a korszak az, mikor a természettudományi világnézet összeomlása nyomán csalódott európai ember istenszomjúsága a lelkeket újra fogékonnyá tette a gotika s a barokk centrifugális feszültséggel tele, forrongó formavilága iránt. A szellemtörténeti igazodást vett művészettudomány pedig a manierizmus próbálkozásai mögött is megérezte új értékek és lelki energiák felsarjadását. A barokk stílustörekvésekben ma már nem a klasszikus művészet bomlási folyamatát, hanem új művészet ígéretes, halk rügybeborulását látjuk.

A felfogásnak ez átalakulása nyomán a barokk szó nemcsak pozitív tartalommal telt meg, hanem jelentése is tágabb és átfogóbb lett. A szellemtörténeti kutatás, mely a barokk stílus jegyeit a szellemi élet minden megnyilatkozásában felismerte, a barokk jelzőt annak egész területére kiterjesztette. Teljes joggal beszélhetünk barokk művészet mellett, barokk irodalomról, zenéről, barokk állami és társadalmi berendezkedésről, sőt barokk életformáról is.

Valamennyi mögött ott érezzük a valóságkutatásba belefáradt, új igazodást kereső ember nyugtalanságát és lelki feszültségét. A renaissance véges keretek között mozgó világmagyarázata a lét fenyegető nagy kérdéseivel szemben tehetetlennek bizonyult. A véges hatalomban csalódott ember újra lázas sóvárgással fürkészte a végtelen kegyelem útját s a tudás lelki hajótöröttjei mindenfelől a hit fedélzetén kerestek menedéket. Az erkölcsi tisztulás és újjászületés vágya idézte fel a nagy vallási mozgalmakat :

a reformációt s az ellenreformációt, melynek harcias szelleme a művészeteket is káprázatos erőfeszítésekre serkentette. Jellemző, hogy éppen Michelangelo volt az, aki Loyolai Ignác 1554-ben kelt körirata szerint díjtalanul ajánlkozott arra, hogy az új, győzelmes katolicizmus templomát fölépítse. Ebben az elhatározásban ráismerünk az agg titánra, kinek ember-sorsa és művészete élete alkonyán megtelt a világnézeti válságkorszak félelmes feszültségével (Utolsó ítélet), hogy aztán a megtért, hívó lélek márványba tördelt vallomásával (Rondanini Pietà) búcsúzzék az élettől.

A kor lelki diszpozíciójának megfelelőleg a barokk művészet arculata is komoly és gondterhes. A nyomasztó feszültséggel telt drámai tömegmozgás csak a XVIII. században enged fel s vezet a formáknak ahhoz a játékos, derűs feloldódásához, amit rokokónak nevezünk. Az 1520 körül már jelentkező barokk stílustörekvések, melyeknek anyagyökérszálaít Róma évezredes talaja táplálta, a festőiségre hajló északitáliai képzelet nyújtotta ösztönökkel megerősödve az északi országokra is hamarosan áttérjedtek. A XVII. században a barokk már európai stílusjelenség, melynek országonként eltérő arculatát a népegyéniségek eltérő lélekalkata magyarázza. A francia faj józan értelmessége mindvégig állást foglalt a barokk szertelenkedő, festői önkényével szemben. Az atektonizmusra hajló északi-germán fajok lelkében viszont az új stílus magvetése dús kalászbba szökkent. Rubens és Rembrandt föllépésével festészet terén észak került az élre.

Az új stílustörekvések első jelei, melyek eleinte alig észrevehetően bontották meg a renaissance formák kiegyensúlyozott, fegyelmezett rendjét, nem kerültek el az egykorú írók figyelmét, akik dicsérőleg emelik ki szeszélyes és szellemes eredetiségüket (*capriccioso, bizzarro, stravagante e bellissimo* vagy egyszerűen *nuovo*). Az elismerés elsősorban építészeti alkotások-

nak szól, mert ez a művészet volt az, melynek köréből Michelangelo lángelméjű kezdeményezései nyomán az új irány úttörő művészegyéniségei (Giacomo Barozzi da Vignola és Giacomo della Porta) kikerültek. Szobrászat és festészet terén ezzel szemben a XVI. század második felében, az egy Tintorettót kivéve, az elhatározó jelentőségű, nagy művészegyéniségek teljesen hiányzanak. A művészi termelés arányaiban azonban nem állott be változás. A nagyok nyomdokaiban járó kisebb mesterek egész serege fáradozott azon, hogy a mult formakincsét megőrizze és továbbfejlessze. Ezeknek a Bellori szóhasználatára nyomán manieristáknak bélyegzett művészeknek a megítélésében és értékelésében az utóbbi évtizedekben jelentős változás állott be. Amíg a régebbi művészettörténet a Michelangelot, Raffael és Correggiót követő manieristák alkotásaiban csak a nagy elődökhöz való alkalmazkodást s a friss természetszemlélet hiányát látta, addig az újabb, szellemtörténeti alapokon ki-szélesedett kutatás a XVI. század második felét, mely a filozófiában Giordano Brunót, az irodalomban Torquato Tassót, Cervantest és Shakespearet adta a világnak, a művészetek terén sem hajlandó meddő korszaknak minősíteni, mert kétségtelen, hogy a barokk művészet előkészítésében a Michelangelo-iskola és Tintoretto mellett a bolognai és firenzei manieristáknak (Rosso, Pontormo, Bronzino, J. Zucchi) s a kimagaslóbb Correggio-követőknek (Frederico Barocci és Parmeggianino) is nagy szerep jutott.

Jellemző, hogy a XVI. század második felének íróinál, kiknek esztétikai meggyőződését az egykorú művészet alkotásai sugalmazták, a barokk művészet alaptulajdonságai már mint esztétikai követelmények szerepelnek.

A barokk a renaissance-szal ellentétben nem a passzív, nyugalmas létezés, hanem a drámai cselekvés, alakulás művészete. A XVII. századi Művészeletrajzok szerzője, Bellori is erre veti a hangsúlyt, mikor a

festészet feladata gyanánt a cselekvés ábrázolását jelöli meg. A létnek ez a drámai átértelmezése az, amit Lomazzo 1575-ben megjelent Trattatójában Raffael történeti festészete legnagyobb érdeként ünnepel. Az égen-földön átörvénylő cselekvés szenvedélye, a drámaiság, mely Daniele da Volterra (A betlehemi gyermekek megöletése, Róma, Ss. Trinità de' Monti) vagy Tintoretto (Utolsó Ítélet, Velence, S. Maria dell'Orto) képeit átjárja, ebben a korszakban a szobortalapzat-alakokat is hatalmába ejti. A művészi képzelet tektonikus kötöttségükből kiragadva cselekvésre serkenti őket, ami által a magasabban elhelyezett főalakokkal fokozott, valószínű kapcsolatba kerülnek (Pietro Tacca: Medici Ferdinánd szobra Livornóban). A drámaisággal együttjár a külső és belső mozgalmasság. Mindkét követelmény nagy súllyal szerepel Lomazzo fejtegetéseiben, aki a motot a művészet lelkének és életének nevezi (*lo spirito e la vita dell'arte*) s aki az indulat testi tükröződésének, vagyis a moto ábrázolásának munkájában egész könyvet szentel. A mozdulat legmegfelelőbb kifejezése Lomazzo tanítása szerint nem a síkba higgadt, nyugodt menetű egyenes, hanem a kígyó- vagy lángnyelv módjára szüntelen kanyargó, térben hullámzó görbe *L*(*inea serpentina*.) Ennek a követelménynek az alkalmazása a szobrászatban szükségszerűleg az egy nézetre szánt, reliefszerű alak-kifejtés elvének feladásával a több nézetre kiértelt, térben szétáradó szoborhoz vezetett, melynek körvonalai nem rajzolódnak meg élesen a síkban, hanem puhán hajladozva térben hullámzanak. (Alessandro Vittoria: *Venus*, Rotterdam.) A szobor nem a befejezett, lezárt mozdulatot, hanem annak menetét, alakulását szemlélteti. A mozgás folyamatosságát éreztetik az egymásra utaló nézetek, melyek mindegyike már magában foglalja a következő, szomszédos nézet ígéretét s ilyenformán a szemléltöt helybenmarasztás helyett a szobor körüljárására ösztönzi.

(Tranzitorikus szemlélet, l. alább.) A több nézetre szánt szobor, melynek esztétikai értékelését Benevenuto Cellini *Due Trattati*-jában Lomazzóval csaknem egyidejűleg (1568) adja, genetikailag összefügg az agyagban való elgondolással. A tömbhöz kötött, képzeletet fegyelmező márványmunkával ellentétben ugyanis az agyag térben szabadon szétágazó alakförlépítésre csábít.

A lét drámai átértelmezését a barokk művészet az építészet elvont formavilágára is átvitte. Az épülethomlokzatok nem síkba feszülve merednek a magasba, hanem merész ívelésekkel hajladoznak, mintha nem is kemény kőből építették, hanem puha agyagból mintázták volna őket. (Borromini: *S. Carlo alle quattro fontane*, Roma.) A moto az épülettet is hatalmába ejti, melynek egymásra torló tömegei megtelnek fenyegető feszültséggel. Az építészeti tagokat nem a nyugodt, békés illeszkedés, hanem a drámai küzdelem szelleme hatja át. A tektonikus erők nem pihennek, hanem állandó harcban állanak. A drámai felfogás térhódítása a pillérrendek alkalmazásmódján is érezhető, melyek a *S. Pietro* hátsó oldalán (Michelangelo) úgy hatnak, mintha a faltömegből nehéz küzdelem árán kelnének életre. Ugyanezt a drámai létrekelést érezzük a barokk szökőkutakon (Fontana Trevi s Bernini *Négyfolyókútja* a Piazza Navonán, Rómában), hol a művészi koncepcióba vont formátlan valóság (sziklák) a létdimenziók drámai áthidalása útján fokozatosan tisztul elvont művészi formává. (Átmenet a sziklatömbök s a zúgó víztömeg nyers valóságából a szobrászatba, majd pedig az építészetbe). A föltépett, árnyékvölgyekkel átjárt, hullámozó épülethomlokzat leghatásosabban a ferde oldalnézetekben bontakozik ki. Éppen ezért a barokk kor nagy építészeti gyakran már az épület elhelyezésével gondoskodtak a tiszta homlok nézet kikapcsolásáról. (L. a szűk utca torkolatában álló *S. Carlo alle quattro fontane* templomot Rómában. 7. kép.)

A barokk művészet, melyben a Lomazzo által követelt indulatrajz olyan nagy szerepet játszik, s mely a lélekmozgalmak ábrázolását a brutális vad-ságtól az érzéki és érzékfölötti önkívület határáig kiterjesztette, a lelkiállapotrajzban sem az állandóságot, hanem a változást, az átalakulást kereste. Ez magyarázza meg, hogy oly szívesen ábrázolt az akarat ellenőrzése alól kisiklott lelkiállapotokat, midőn extatikus érzések és vágyak a testet teljesen hatalmukba ejtik. A renaissance-szal, mint a tiszta öntudat művészetével szemben a barokk a tiszta öntudat állapotát szinte kerülte. Az elmondottak alapján az is érthető, hogy a barokk, mint a drámai létrekelés művészete a mithikus átváltozások (metamorfózisok) szobrászi ábrázolását is megkísérelte (Bernini : Apollo és Daphne, Róma, Villa Borghese, 13. kép), egészen úgy, mint a rokontörekvésekkel áthevített hellenisztikus művészet. (A kilombosodó Daphne szobra Alexandriában.)

A XVI. század folyamán a fény és árnyék s a színek is megtelnek drámai élettél és mozgalmassággal. A fény- és színjelenségeknek ez a dramatizálása a kompozíciók törvényszerű rendjének a feloldódásával karöltve a változó véletlent iktatja jogaiba, ami a barokkot jellemző festői törekvések győzelmes térfoglalását jelenti. A színek mozgékonyására és változékonyságára való utalást már Lomazzónál is megtaláljuk. (*Far i cangianti*.)

Jellemző, hogy a bonyolult, csavarmenetes mozgással telített, térben szétágazó plasztikai elgondolás első hírnökei arra az időre esnek, mikor Tintoretto festményein a háttér áttörésével határtalan távlatokat nyitott meg s a végtelen sóvárgással eltelt művészi képzelet a templomok mennyezetét égi dimenziókba szárnyaló látomásokkal népesítette be, hol éppen az értelmi ellenőrzés lehetetlensége kelti föl a szemlélőben a természetfölötti, a csoda érzését. Így látjuk ezt Tintoretto : Krisztus mennybemenetelén (Velece,

Scuola di S. Rocco), hol az angyalszárnyak diagonálisan elágazó vonalainak viharverésében Krisztus fel-törő alakja testi méreteinek felfokozása ellenére is el-veszti a földi mértékhez való igazodás minden lehető-ségét. (1. kép.) A felhőtömegek fölött örvénylő vízió szinte elnyomja az alul feltáruló földi tájakat, melyek-ben az apostolok emberi törpesége ismét nem távlati törvényeken, hanem a tapasztalást meghaladó szel-lemi szuggesztív erején nyugszik. Ami a csodákban irracionális, megfoghatatlan, annak az érzékeltetésére ez a korszak egészen más eszközökkel rendelkezik, mint a naturalisztikus szemlélettel telített renaissance. A XVI. század második felének esztétikai hitvallása már nem a természet mindenhatóságán nyugszik. Vincenzo Danti tanítása szerint a tökéletes szépség, melyet a természetben hiába keresünk, csak a mi lelkünkben születik (*si crea nella mente nostra la perfetta forma intenzionale*), Lomazzo pedig azt köve-teli a művészettől, hogy a természet hibáit javítsa ki. E kor esztétikai meggyőződése tehát jogaiba iktatta a látomást ugyanakkor, amikor a vizionarius kép-zelet nemcsak Loyolai Ignác írásaiban és Szt. Teréz látomásaiban, hanem Tintoretto és Greco fölzaklatott, csodavarástól terhes képzeletében is első elhatározó diadalait ülte. A karcsú, megnyúlt alakok ebben a földi törvényekkel szemben felelőtlen világban el-vesztik súlyukat és testi szilárdságukat, mint kísértet-tek mozognak és imbolyognak s ugyanekkor a világítás is valami kísérteties, irreális jelleget kap. (Tintoretto : Utolsó vacsorája a velencei S. Giorgio Maggioreban.) A renaissance objektív szépségeszményét tehát már a XVI. század második felében a szubjektív szépség-eszmény szorította ki. Mindezek a jelek világosan mutatják, hogy a XVI. század második fele az emberi-ség szellemtörténetében egy új spiritualizmus szárny-bontását jelenti. Csak így, ebben a beállításban érthető meg az a küszködő, „indokolatlan“ mozgalmasság, mellyel a manierizmus képei megteltek. A feszülő

(1. kép.)

TINTORETTO:
KRISZTUS
MENNYBE-
MENETELE,
VELENCE
SCUOLA
DI S. ROCCO.



Az agg Tintoretto, 1575-ben vállalkozott a Scuola di San Rocco felső nagytermének kifestésére. A feladatot teljesen sajátkezűleg oldotta meg. A gazdag fajfaragással borított mennyezet mezőibe illeszkedő képek tárgyválasztását a barátok rábízták. Azok a merészen elcsavart és elhajlított alakok, melyekkel a mester utolsó korszakában képeit benépesíti, nem gyökereznek valószerű szemléletben. Mozdulataik a szellemi kifejezést szolgálják. A mester a valósággal szemben érzett felelősség helyébe a látomás jogait iktatta. Így kap, a régebbi, földi szemléletben gyökerező ábrázolásokkal szemben, víziószerű értelmet Krisztus mennybemenetele. Ebben a csodákkal terhes világban, hol a valóság értékét veszítve alámerül, ragyogó, gazdag színeknek nincsen helyük.

Tintoretto éppen ezért élte utolsó korszakában a kolorisztikus hatásokkal teljesen szakított.

nyugtalanság, mely a művészek alkotó képzeletét átfűti, nem a természet nagy könyvének lapjairól való, hanem annak a lelki átigazodásnak a jele, mely a lét teljes átértékeléséhez vezetett s melynek egekbe csapódó, istenkereső hevülete az agg Michelangelót is pogány hite feladására kényszerítette. Ez a belső átalakulás magyarázza meg a gótikus elemeket Michelangelo aggkori műveiben.

A szubjektivizmus térfoglalásának a legmeglepőbb eredménye, hogy a képek szerkezetükkel a nézőhöz igazodnak, mintegy szubjektiválódnak. Így látjuk ezt azokon a kupolafreskókon, melyeken a festett architektúra — tekintettel a hosszahajón át közeledő szemlélőre — a kupola szerkezeti igazságát semmibe véve ferde tengellyel fúródik a mélybe. A barokk, Correggio s a velenceiek, főként Paolo Veronese nyomdokait követve, a szubjektív igazság meggyőző látszatként való érvényesítése érdekében az objektív igazság meghódításában szerzett minden tudását felhasználja. A perspektíva most nem az objektív igazság, hanem a megejtő, szubjektív látszat eszköze.

A barokk, melynek képzelete tüzeiben a földi lét határai szétmorzsolódtak, a nagy méretek, a nagy dimenziók, a nagy tervek és nagy akarások művészete. Építészet, szobrászat és festészet hatalmas méreteikkel akarják a szemlélőt lenyűgözni. A kolossalitás lassanként a szépség nélkülözhetetlen kelléke lesz. Megbízók és művészek agyában gigantikus tervek fogannak, melyek megvalósítása óriás szellemi és anyagi erőforrásokat igényel. A városrendezés és városépítés, mely eddig csak elméletileg foglalkoztatta a lelkeket, a pápák ösztönzése nyomán eddig nem hallott arányokban és lázas gyorsasággal indul meg. A városképet, melyen mint ütőerek hatalmas útvonalak száguldanak át, egyetlen irányító akarat határozza meg. Az arányok és távolságok megnövekedésével természetesen az élet üteme is meggyorsult.

A messze célnak iramodó barokk-útvonal a járó-kelőt sietésre készteti. Megállásra, részszépségekben való elmerülésre nem jut idő. Éppen ezért a barokk-városképből minden csak átfutó, tranzitorikus szemléletre van szánva, ellentétben a renaissance-városképpel, melyben a kanyargó, szűk útvonalak mentén álló paloták beható, hosszas szemléletét Leon Battista Alberti kifejezetten megkívánja. A XVII. és XVIII. század az átfutó élménynek szánt hatalmas alkalmi építkezések (*Theatrum Sacrum*, diadalkapuk) virágkora, melyekben az időtlen építészet órák és percek igényeihez volt kénytelen alkalmazkodni.

Miként a barokk városképből, úgy a barokk művészi alkotásokon általában az egység egészen új értelmet kapott. A renaissance-ban, hol a részek mindenkor egymáshoz mérhetők, hol „az állandó arányok törvénye” uralkodott, a szépség a mellérendelt részek harmóniáján nyugodott. A barokk ezzel szemben a részeket megfosztja önállóságuktól s az egésznek alárendelve megadásra kényszeríti. A szépség nem harmónia többé, hanem erő és küzdelem, melynek eredménye az egész diadalmas, megbonthatatlan egysége.

Ez egység érdekében a barokk fantázia a valóság és látszat s az egyes művészetek közötti határokat ledönti. A való építészet formavilága a stukkplasztika játékos futamaitól kísérve észrevétlenül olvad át az égbe nyíló kupola festett architektúrájába, a festett égbolton úszó felhőgomolyok pedig a kereten átsapva sodródnak belé a szilárd valóságba. Ilyenformán Ég és Föld határai elmosódnak s a megfoghatatlan látomás elhitető erővel árad át a földi szférákba. Az egységnek ebben a kozmikus értelmezésében tisztán tükröződik a barokk korszak végtelenszomjas érzésvilága. Az illuzionisztikus törekvés az építészet világába is bemerészkedett, mikor Bernini a vatikáni Scala Regiában, Borromini pedig a Palazzo Spada udvarán a perspektivikus látszatot valóraváltva a

méreték tekintetében a szemlélőt csalódásba ejtették. A barokkot egész bátran nevezhetnők a tisztázatlan határkérdések művészetének. Benne nemcsak valóság és látszat, hanem az egyes művészetek sem válnak el egymástól éles határokkal, sőt a legmerészebb szerepcserére hajlandók. Bernini különös érdemként emeli ki, hogy XIV. Lajos lovasszobrán sikerült neki a szobrászatot és festészetet bizonyos mértékig egye-síteni s a márványt viasz módjára hajlékonyá tenni. A barokk templomok belsejében építészet, szobrászat és festészet elválaszthatatlan egységgé forranak össze.

A barokk valóság és művészet határait is szívesen tisztázatlanul hagyja. Az épülethomlokzatok kihajló szárnyaikkal, alááradó lépcsőikkel, előretolt csápjaikkal belenyúlnak a valóságba s annak egy darabját magukhoz ölelve a környezetet alkalmazkodásra kény-szerítik. A barokk-kertek egész útvonalhálózatát, mint középponti energiaforrás, a villa határozza meg. Az egymásbaolvasztás illúziójának fölkeltesére a barokk olykor a formátlanságot is művészi elvé avatja. Giulio Romano a Palazzo del Té (Mantua) Gigaszok szobájában párkány helyett beomlással fenyegető nyers sziklatömböket alkalmazott. Bernini pedig a falképek kompozíciójáról szólva az egyes alakokat az alakatlan tömegnek alárendeli. Ugyanez a felfogás vezette a szökőkútról vallott naturalisztikus felfogásában, midőn azt kívánja, hogy a víz plasztikai-lag ábrázolt természeti lényekből törjön elő s vad hegyipatak módjára, faragatlan sziklákon hömpölyög-jön alá. Viszont önmaga érezte, hogy a St. Cloud számára tervezett naturalisztikus vízesés a francia ízléssel ellenkezik.

A nyugalmas derűt árasztó renaissance-művészet-tel ellentétben a barokk telve van izgalommal és nyugtalansággal. A lassú, de tartós hatású renaiss-ance-szal szemben a barokk hirtelen megkapja és elkápráztatja az embert. Formavilága telve van fel-oldásra váró feszültségekkel. A benyomás tiszta át-

tekinthetőségét a barokk szinte elvileg kerüli. A belső tér, melyet a renaissance egyenletesen világított át, a fény és árnyék drámai ellentéte révén most elveszti áttekinthetőségét s határai is elmosódnak.

A már Michelangelónál jelentkező művészi önérzet és öntudat a XVII. században szinte csalhatalansággá erősödik. Ez az önbizalom magyarázza meg a multtal szemben tanusított közönyt és kíméletlenséget, ami még az antik művészettel szemben is érvényesül, melynek rajongó csodálatát már a XVI. század második felében elfogulatlan, higgadt szemlélet váltotta fel. A legnagyobbyszerű antik emlékek (pl. Septizonium) egymásután estek áldozatul a pápák építő szenvedélyének. „Az antik emlékek hovatovább csak megvetés és gúny tárgyai lesznek. Nagy a száma azoknak, akik nem sokra becsülik őket“, — panaszozza Scamozzi 1615-ben.

A barokk a pápai és fejedelmi udvarok művészete. Ott érezzük mögötte az államfők korlátlan erőforrások fölött rendelkező mindenható akaratát, mely a tervóriások útjából minden akadályt eltávolít s még a vad természetre is fegyelmet parancsol. (Kertek.) Ez a mindenható, fejedelmi akarat az, mely Róma és Páris városképet mindmáig meghatározta s mely Versaillesban járva egész lenyűgöző nagyszerűségében bontakozik ki előttünk.

I. Olaszország.

A) Építészet. A korábban már félénken jelentkező barokk stílustörekvések beteljesedését a jezsuiták római temploma, a Gesù hozta meg, melynek építését Giacomo Barozzi Vignola (1507—1573) 1568-ban kezdette meg. A homlokzat Giacomo della Porta (1541—1604) új tervei szerint csak Vignola halála után (1575—1584) készült el. A Gesùban, mely messze jövőre kiható, kánoni jelentőségre tett szert, Vignola szakított a renaissance centrális építészeti eszményé-

vel. (2. kép.) Visszatért a középkori hosszhajós templom-típushoz s azt nagyszerű téregységgé érelve megtöltötte drámai feszültséggel és lendülettel. Az elgondolás merész újszerűsége már az alaprajzban kibontakozik. A templom egyetlen, tovaáradó hajóból áll, melybe kétoldalt kápolnák nyílnak. A hajó oly rövid, hogy a belépő azonnal a mögötte kitaruló, hatalmas kupola vonzó körébe kerül. A fokozatosan megnyíló kupola, mely mindent magába szív, úgyszólván szemünk láttára nő magasba. Nem befejezett létezésnek, hanem drámai létrekelésnek va-



(2. kép.) GIACOMO BAROZZI VIGNOLA: AZ IL GESÙ TEMPLOM BELSEJE, RÓMA. Az oldalkápolnákkal kísért, szélesen tovaáradó középhajó mély-ségi sodrát az óriás pillérrendek fölött elrohanó, széles párkányszalag s a hatalmas kupola magasságából optikai mágnesként becsapódó fény-kéce ellenállhatatlan erőre fokozza. A renaissance-épületek derűt és békét árasztó egyensúlyozottságával szemben ez a zajgó pátosszal és nagy nekifeszülésekkel telített tér felkavarja a lelket.

S éppen a lelkeknek ez a felrázása az, amire az ellenreformáció villamos légkörében keletkezett barokk művészet törekedett.

gyunk tehát tanui. A kupola hangsúlyát a világítás ellentéte csak fokozza. Az oldalkápolnák teljes sötét-ségével s a hosszhajó enyhe félhomályával szemben a kupolatér teljes fényben ragyog. A világítás-nak ez a drámai ellentéte az oldalkápolnákat meg-fosztja önálló jelentőségüktől. A hosszhajó falát óriás pillérpárok tagolják, melyek között félkörűen ívelőd-nek a tágas kápolnanyílások. Az eleven felület-hullámzást a boltívek fölött kiszögellő kis erkélyek erősítik. A kettős pillérekre hatalmas attika nehe-zedik, melynek párkányai mint acélsín-párok törnek a mélybe. Fölöttük dongaboltozat ívelődik, mely minden megszakítás nélkül, egységesen öleli át a teret. A szakaszokra tagozódás ellenkeznék a barokk fel-fogással. A térhatás nagysága és egységessége érde-kében Michelangelo nyomdokait követve Vignola is óriás méreteket alkalmazott. Az emberi mértékhez alkalmazkodó renaissance épületet az ember betölti, barokk templomba lépve azonban az az érzésünk van, hogy a tér elnyeli és lenyűgözi az embert. A méretek fokozása az építészeti erők küzdelmének a komoly-ságát is hatásosan növeli. A kolossalitással párosult drámai feszültség, mely a korai barokk építész-et alkotásait eltölti, súlyos, sokszor nyomasztó komoly-ság érzését idézi fel bennünk. Változást csak a XVII. század második fele hozott, mikor a falfelület forrongó feszültsége fölenged s a falhoz forrasztott pillérek szerepét újra a mozgalmas, könnyedebb oszlopok vették át.

A Gesù azonban nemcsak belső elgondolásával, hanem homlokzatmegoldásával is ösztönt és irányt adott a jövő fejlődésnek. (3. kép.) Jellemző a barokk építészetre, hogy a homlokzatra pazarolja minden gazdagságát, a többi nézetet ellenben teljesen el-hanyagolja. A renaissance sokféle homlokzatmegoldás-sal kísérletezett, a barokk azonnal érett homlokzat-típussal lep meg, melynek alkotó elemeit már az Antonio da Sangallónak tulajdonított római S. Spirito



(3. kép.) GIACOMO DELLA PORTA.: AZ IL GESÙ TEMPLOM HOMLOKZATA, RÓMA, 1573. A közép felé fokozatosan előretolódó s plasztikai erőben és tömörségben ütemesen meggyarapodó homlokzat, — a barokk építészetnek ez az első nagy erőpróbája, — telve van drámai feszültséggel és mozgalmassággal. A renaissance-építészet derűsen kiegyensúlyozott formavilágával ellentétben, itt a hívástudat nyomasztó komolysággal nehezedik az építészeti tagokra.

in Sassián megtaláljuk. Barokká azonban ezt a homlokzattípust a Vignola-féle Gesù-terv nyújtotta előkészítés után csak Giacomo della Porta merész alkotó szelleme tette. A döntő jelentőségű újítás abban állott, hogy a szubordináció elvét a merőleges

és vízszintes tagolásban egyaránt diadalra segítette. Amíg a régebbi kísérleteken — Vignola tervét is beleértve — az oldalszárnyak s a felső emelet életképes, önálló egységekként hatottak, addig a Giacomo della Porta nyújtotta megoldáson az egész homlokzat zárt egységet alkot, melyen belül a részek önálló léteigényüket elvesztették. A szubordináció elvét szolgálja a homlokzat közép felé egyre erősödő felületmozgása és meggazdagodása. Az ajtókkal, fülkékkal és ablakokkal tagolt középső résszel szemben az oldalszárnyak pillérközei csupaszon maradtak. A legerőteljesebb középhangsúlyt azonban a hatalmas, kettős keretbe foglalt, emeletmagasságú kapuzat képviseli, melynek mélyében szinte eltörpülve húzódik meg az emberi méretekre szabott tulajdonképeni bejárat. A barokk építészet azáltal, hogy óriás pillérek alkalmazásával emberfölötti méreteket parancsol a szemlélőre, a nagyság érzését kelti fel bennünk. Az épületplasztika is a kapuzatban kap a legnagyobb erőre, hol a bejáratot pillérek közé foglalt oszlopok keretezik. Innen kezdve az épülettest kétoldalt fokozatosan visszahúzódik. Mint súlyos korona nehezedik a kettős kapukeretre a merészen egymásba ágyazott kettős oromzat, mely az alsó emelet kettős pillérrendje fölött végighúzódó hatalmas attika egész szélességét átjárja. Az öt pillérköz szélességű alsó emelettel szemben a felső emelet három pillérközre csökkent. Az így támadt két szögletet súlyosan alágördülő voluták hidalják át. Az egész homlokzaton küzdelmes, problématerhes létezés képe tárul elénk. A felfokozott és megkettőzött építészeti erők a súlyos faltömegbe fojtva csak nehezen és nagy küzdelem árán teljesíthetik hivatásukat. A drámai létezésnek ezzel a tömör feszültségével és mozgalmasságával szemben még Vignola terve is a derűs életérzés és laza, előkelő könnyedség benyomását kelti. A teremtmény akaratnak és formaezéknek az a megváltozása, amit a Gesù megállapíthattunk, az egész barokk művészetre kiható

jelentőségű. A benne képviselt építészeti gondolat az ellenreformációval Itálián kívül is elterjedt. Rómában pedig az új templomok, melyek a XVI. század végén s a XVII. század elején épültek, mind tőle függenek. (S. Susanna, S. Andrea della Valle, S. Ignazio.) A megindult lázas építkezés a tehetségek egész sorát vonzza Rómába, kik közül Giacomo della Porta mellett főként Carlo Maderna, Martino Lunghi s Domenico és Giovanni Fontana válnak ki. A legönállóbb s a jövő fejlődés szempontjából legjelentősebb közöttük Carlo Maderna, kit már első művén, a S. Susanna homlokzatán (1603) a barokk következő stíluskorszakának, az érett barokknak (kb. 1630—1730) úttörőjeként ismerünk meg. A Gesù szélesen elterpeszkedő homlokzatával szemben a S. Susanna homlokzata karcsún és könnyedén szökik a magasba. A nyomasztó drámai tömörséget festői mozgalmasság váltotta fel, aminek felidézésében az alsó emelet oszlopainak a közép felé lépcsőzetesen erősödő plasztikája s a mindkét emelet oszlop-, illetve pillérközeiben szorongó ajtó-, ablak- és fülkenyílások a legfontosabb tényezők. A homlokzat meggazdagodásával a merőleges irány hangsúlya is fokozódott. Az oszlopok és pillérek könnyedebben, gátlás nélkül teljesítik hivatásukat s lendülnek a magasba. A vízszintesek uralma megtört. Ennek az átalakulásnak megfelelőleg a sarokvoluták vonalmenete is megváltozik. A Gesù nehézkesen és szélesen alágördülő volutáival ellentétben a S. Susannán a voluták meredeken felágaskodva feszülnek neki a felső emeletnek. Az oromzat ferde párkányát koszorúzó áttört erkély motívuma a szomszédos, szárnyak gyanánt ható épületeken megismétlődik, ami által a templom büszke elszigeteltségét feladva, bekapcsolódik a környezetbe. Érdekes és merész kezdeményezés, mellyel Maderna nagy és új lehetőségek kapuit tárta ki.

A S. Susannán már erősödő merőleges irány később a S. Andrea della Valle templom homlokzatán

(a templom építését 1594-ban Olivieri kezdte meg, majd Maderna folytatta ; a homlokzat, mely 1665-ben épült, Carlo Rainaldi műve) elhatározó diadalt aratott. (4. kép.) A mindkét emeletet egységesen átjáró s a



(4. kép.) OLIVIERI ÉS MADERNA : S. ANDREA DELLA VALLE, RÓMA.
*A Rainaldi által 1665-ben épített homlokzaton a mindkét emeletet átjáró
 oszloprendek s a fokozatosan előreáradó, fülkékkel felborzolt
 falfelület jellemző tünete az érett barokk-stílusnak,
 mely formavilágát nem terheli meg mázsás
 gondokkal, hanem mámoros pazar-
 lással kergeti a magusba.*

közép felé mindjobban előnyomuló oszloppárok ellen-
 állhatatlan erővel és lendülettel törnek a magusba.
 A benyomás festői nyugtalanságát a föltépett és fel-
 borzolt falfelületek s a merészen tördelt párkányok
 csak fokozzák. A renaissance homlokzatok vonalakban
 rajzolódnak meg előttünk, a San Andrea della Valle
 homlokzatát ellenben csak foltokban látjuk.

Carlo Madernát, aki már a S. Susanna homlokzatán képességeinek fényes bizonyosságát adta, V. Pál pápa (1605) a S. Pietro hosszahajójának és homlokzatának fölépítésére szóló megbízással egészen rendkívüli feladat elé állította. A nagy ígéretekkel terhes homlokzat s a hosszahajó közé előkészítés és átmenet gyanánt Maderna félig nyitott előcsarnokot iktatott. Az alaprajzi elrendezésben a háromhajós rendszerrel visszatért a bazilikális beosztáshoz, azonban az oldalhajókat a kupolapillérek szélességére méretezte s így azok a középhajónak alárendelve, rendkívül mély, egymásba nyíló kápolnáknak hatnak. Végeredményben tehát Maderna mégis a Gesühöz igazodott. A mindössze három járomra terjedő hosszahajóval tulajdonképpen a kupola nyugati mellékterét nyújtotta meg és fejlesztette tovább. E szükségszerű igazodásnak az lett a következménye, hogy a hosszahajó a hatalmas kupolához viszonyítva kicsinynek hat. A Maderna-féle hosszahajó nincsen a Michelangelo által teremtetett nagyszerű kupola mértékére szabva. Ebben rejlik a bírálók által gyakran hangsúlyozott „szerencsétlensége“. A San Pietro térre nyíló homlokzat egészen rendkívüli szélességét (5. kép) az magyarázza meg, hogy a mesternek vele a hosszahajón messze túldagadó templomtest egész szélességét el kellett takarnia. A közép felé egyre jobban kiduzzadó, egyenlőtlen ütemben felsorakozó óriáspillér- és oszloprend, melyre széles, súlyos attika nehezedik, a kulisszaszerű homlokzat elterpeszkedő tömegével szemben úgyszólván tehetetlennek bizonyul. Maderna jól érezte a nyomasztó szélességben rejlő veszedelmet s kiküszöbölésére a homlokzat két sarkára egy-egy tornyot tervezett, melyek azonban sohasem épültek fel. Optikai eszközökre, miket a kolonnádok tervezője, Bernini később a kedvezőbb látszat érdekében igénybe vett, Maderna még nem gondolt.

A barokk építészet fénykora a XVII. századra esik (az érett barokk kora kb. 1630—1730), melyet

a két irányító lángelme után bátran nevezhetnénk Bernini (Lorenzo, 1598—1680) és Borromini (Francesco 1599—1667) századának. Nyomukban a kiváló tehetségek egész pleiádja (Carlo Rainaldi 1611—1691, Pietro da Cortona 1596—1669, Alessandro Galilei 1691—1737 stb.) fáradozott azon, hogy a stílus kifejező erejét egyre gazdagabb és bonyolultabb hangszereléssel fokozza.

A barokk építészet térfelfogására jellemző, hogy a passzív, egy középponthoz igazodó térformákkal, a négyzettel és körrel szemben az aktív térformákat,



(5. kép.) A SZENT PÉTER-TÉR RÓMÁBAN. Az eredetileg három szakaszra tervezett térből csak a templom előtti négyszögű s a Bernini kolonnádái által övezett ovális térszakasz (Piazza retta és Piazza obliqua) valósult meg. Maderna templomhomlokzatának érvényesülése érdekében az előtte elterülő négyszögű tér talapzatszerűen, lejtősen emelkedik, a teret kétoldalt keretező épületszárnyak pedig ferdén elhajlanak, nehogy a tárlati benyomásban szorító karjaikkal a homlokzat szélességi dimenzióinak szabad érvényesülését veszélyeztessék. Az emberfölötti méretekkkel és távolságokkal gondolkozó barokk-korra jellemző, hogy a Szent Péter-teret később Carlo Fontana tervei szerint egész városrész lebontása árán össze akarták kapcsolni a Tiberissel és az Angyalvárral.

a téglányt s az oválist kedveli, melyeknek határozott iránya és sodra van. Ezzel együttjárt, miként a Gesù és a S. Pietro példáján láttuk, a centrális építészeti gondolat feladása a hosszahajós templom javára. Az ovális térforma, mellyel a XVI. század második felének építészetében csak elvétve és alárendelt szerepben találkozunk, a XVII. században uralkodó szerepre érett meg. A keresztbe fektetett ovális térforma legtisztább példáját a Bernini alkotta római S. Andrea al Quirinale templom (1678) szolgáltatja, melynek közepén kis oszlopos előcsarnokkal ellátott homlokzata kétoldalt csápmódjára kinyúló szárnyfalakkal öleli magához a templom előtti térség egy darabját. (6. kép.) Építészeti és való térnek ez az összekapcsolása és egymásba árasztása ugyancsak tipikus jegye az érett barokk kor művészi törekvéseinek. Borromini a San Carlo alle quattro fontaneben (1640, homlokzat 1667) a szűk, ovális kupolateret változó alakú fülkékkel bővítette ki s ezáltal hullámzó elevenséggel töltötte meg. Az ovális térforma a városépítészetben is szóhoz jutott, aminek legnagyobb szerű példáját, a San Pietro teret átölelő hatalmas oszlopcsarnokokkal Bernini teremtetete meg. (5. kép.)

A barokk építészet tér és plasztikai képzetét jellemző szubordinációra való törekvés a XVII. században még jobban erősödik. Az egyeduralomra törő középtér a melléktereket a válaszfalak felhasításával magába árasztja s így feltétlen megadásra kényszeríti. Az egymásba karoló s egymásba forrasztott tércsoportok tele vannak hullámzó elevenséggel. A renaissance statikai felfogásával ellentétben a barokk térfelfogásnak dinamikai jellege van. Ez a térfelfogás természetesen a keretező épületplasztikára is kihat. A falak is megmozdulnak s puhán, szeszélyesen hajladozva követik a bonyolult belső tér menetét. A keretnek ez a megtelepítéseket tartogató, izgató mozgalmassága a térfelfogást természetesen megnehezítette. A tisztán áttekinthető téregységekkel és



(6. kép.) BERNINI: SAN ANDREA AL QUIRINALE, RÓMA, 1678. *A már Vignola által kezdeményezett (S. Andrea in via Flaminia, S. Anna dei Palafrenieri) ovális alaprajzú barokk templómépítészetnek egyik nevezetes példája. A kétoldalt előreáradó falszárnyakkal kísért, óriáspillérekkel keretezett, komor homlokzatnak oszlopos előcsarnokkal való fellazítása rendkívül szerencsés művészi gondolat volt, mert így az egymagában száraz és rideg keret megtelt festői élelenséggel.*

tér csoportokkal dolgozó renaissance-szal ellentétben a barokk-mesterek még a látszólag egész egyszerű térformákat is merész zökkenésekkel és kulisszaszerűen előretolt oszlopokkal leplezték el a szemlélő elől (l. pl. Rainaldi: S. Maria in Campitelli, Róma, 1665—1667) s ezzel a tájékozódást izgató, feszültséggel tele, festői nézetek érdekében megnehezítették.

A barokk építészek térbeli elgondolásának bonyolult merészségét a legtanulságosabban Borromini remeke, a római S. Ivo templom (egyetemi templom, jelenleg olvasóterem, 1642—1660) s a merész, elképzelésekben gazdag Guarini turini S. Lorenzója (az 1634-ben megkezdett építést Guarini 1666-ban

vette át, a befejezés azonban halála utánra maradt (1687) világítják meg. A S. Ivo alaprajzi magja két egymást átjáró, egyenlőszárú háromszögből alkotott hatszög (hexagramm). Az egyik háromszög csúcsai félkörívű kápolnákká mélyednek, a másik háromszög hármás ritmusú sarkaiban viszont a tágas fülkével és erkéllyel áttört fal ellentétes íveléssel hajlik be a térbe. A nagy fülkét s a félkörívű kápolnákat kétoldalt egy-egy óriáspillérek közé szorított kisebb fülszerű kiséri. Aki a kupolával fedett középtérben tájékozódást keres, meglepetve és megzavarodva fogja észrevenni, hogy az egymással szemben ugyanazon a tengelyen fekvő tércsoportok nem azonosak, ami további keresésre ösztönöz s nem hagy nyugodni mindaddig, míg a tércsoportok ritmikus ismétlődésének törvényszerűségét föl nem ismertük. A barokk építészet tehát, amint látjuk, még a centrális épületeknél is minden oldalról felvillanó ingerekkel mozgásra, tranzitorikus szemléletre kényszeríti a belépőt. Még bonyolultabb a turini S. Lorenzo térmegoldása, melyben a lényegében négyzetalakú főter belékaroló, ovális kórushoz van hozzáferrasztva. A négyzet oldalaiba és sarkaiba vájt, eltérő alakú fülkék, melyek körül a faltömeg merész rengésekkel hullámzik és árad előre s melyeket oszlopokon nyugvó, ellentétes íveléssel egymásba karoló faltömegek kapcsolnak össze, — a térbenyomást rendkívül bonyolulttá teszik. A keretező falfelület bizonytalanul hullámzó nyugtalansága következtében a barokk építészeti teret nem zárt és befejezett egységnek, hanem a végtelen világtér kihasított részének érezzük.

A belső tér kiképzésében megfigyelt új stílus-törekvések természetesen a templomhomlokzatok képét is gyökeresen átalakították. A legmeglepőbb és legmerészebb megoldásokat Borromini és Pietro da Cortona (1596—1669) nyújtották, az előbbi a San Carlo alle quattro fontane (1667), az utóbbi a S. Maria della Pace (1655) homlokzatával. Az érett barokkot

általában az épülettést egyre erősebb fellazítására való törekvés jellemzi, amit már a XVII. század első felében épült Ss. Vincenzo ed Anastasio templom homlokzatán megfigyelhetünk, melynek tervezője, az ifjabb Martino Lunghi (1605—1657) a tömör fal-felületet rétegesen felsorakoztatott, szabadon álló



(7. kép.) BORROMINI: SAN CARLO ALLE QUATTRO FONTANE, RÓMA. Abban a korban, mely a művészet főfeladatát a cselekvés ábrázolásában látta, természetesen az építéset is megtelt drámai mozgalmassággal. Ennek a törekvésnek legmerészebb megvalósulása a San Carlo árnyék-völgyekkel föltépett, hajladozva ívelődő homlokzata, mely szűk utcatorokba helyezve, a festői ferde nézetet kényszeríti rá a szemlélőre.

oszlopokkal leplezte el. Ez a homlokzat egyben kitűnő példa arra is, hogy az egymásba forrasztott és egymásba áradó plasztikai elemek örökké vajudó, feszültséggel tele mozgalmassága minő fontos tényezője az összbenyomás részuralmat nem tűrő egységének. Különösen merész a felső emelet bonyolult záró akkordja, hol a magasba emelkedés szent hevületével tele pajzstartó angyalok csoportja az egymásba ágyazott oromzatok vízszintes párkányait átszakítva ékelődik az oszlopok közé. Az épülettest fellazítása terén Borromini még sokkal tovább ment, amennyiben a S. Carlo alle quattro fontane homlokzatát hullámbzásba hozva és felhasítva a hivatástudattal telt, merőleges falfelületet teljesen kiküszöbölte. (7. kép.) Mindkét emelet merészen ívelt, erkélykoronázta attikáját fülkébe süllyesztett oszlopok tartják, melyek között a földszinti előreáradó kapuszakasztól eltekintve a föltépett mezők ívelten besüppednek. Az emeleti középhangsúlyt a homorú mezőbe ágyazott, őrtonyszerű fülkés ablakkeret adja meg. Hasonló elvek szerint épült a S. Maria della Pace homlokzata, melyen Pietro da Cortona a félkörívben kihajló, oszlopesarnokkal ellátott hajót beleforrasztotta a homorúan ívelődő felső emeletbe. (8. kép.) Talán nem lesz fölösleges ebben a kapcsolatban utalni arra, hogy a homlokzatoknak s általában az épülettestnek rokon eszközökkel való fellazítására már a törekvéseiben egyébként is rokon római császárkor (Kr. u. II—III. század) építészetében találunk példákat. (Az El Chasne-i Isis-templom Arábiában s a baalbeki kerek-templom.) Ez a magyarázata annak, hogy a művészet-tudomány újabban a barokkot, mint stílusmegjelölést e korszak számára is igénybe vette. Ilyen értelemben szólhatunk hellenisztikus-római barokk művészetről.

A templomhomlokzatok eleven formagazdagságával szemben a kor megváltozott igényeihez belső beosztásban és méretben egyaránt alkalmazkodó paloták külseje főként a barokk első szakában komor és rideg



(8. kép.) PIETRO DA CORTONA : S. MARIA DELLA PACE, RÓMA. Ez a templom-homlokzat, melynek homorú szárnyai és előreáradó középrésze ellentétes íveléssel vannak egymásba forrasztva s melyen az egyes épületrészek kalisszaszerűen egymás mögé tolva, részben eltakarják egymást, telve van izgató, festői mozgalmassággal és feszültséggel, mely a közvetlen környezetet is igazodásra készíti. Mindezek a jegyek tipikus stílus-sajátságai az érett barokk építészetnek.

egyszerűségével lepi meg a szemlélőt. A római palota-építés első klasszikus példáját Antonio da Sangallo saját lakóházával, a Palazzo Sacchettiivel teremtette

meg (1543—1564). Az épület, mely tektonikus tagolások nélkül kopár falakkal mered a magasba, első-sorban tömegével hat. Az emeletek nem egyenrangú, koordinált egységekként sorakoznak egymás fölé, hanem a középső emelet, melynek ablaksorát fent szabadon lebegő, mezzaninszerű kis nyílások kísérik, a többit messze túlszárnyalja. Ez az emelet foglalta magában a hatalmas dísztermeket, melyek a barokk palotaépítészetben a mindennapi életigényeket szolgáló helyiségeket erősen háttérbe szorították. A barokk életformához a fényűzésben és reprezentációban tet-szelgő öntudat elválaszthatatlanul hozzátartozik. A Palazzo Sacchetti egyenlő ablaktávolságaitól eltérő-leg később a mind szélesebben elterpeszkedő paloták ablakai középfelé egyre sűrűsödő rendben zárkoznak egymáshoz. (Ammanati: Pal. Ruspoli; Giacomo della Porta: Pal. Chigi, Róma.) A római paloták mogorva zárkózottságával szemben az északitáliai paloták ünnepi díszben, lazán kitáruló homlokzattal fogadják az érkezőt. A Palladiót (Pal. Chiericati, Velence) követő Baldassare Longhena (1604—1682) a velencei Palazzo Pesaro homlokzatát (1679 után) ívhajlásokkal teljesen felbontotta. A formák festői feloldódását a rengő vízfelületben való tükröződés az álomkép varázsával ruházza fel.

Az épülettést fellazulásának első nyomát Rómában, a Palazzo Barberinin látjuk (9. kép), melynek építését Borromini közreműködésével Maderna kezdte meg (1624), halála után pedig Bernini folytatta és fejezte be. A palota előreugró két szárnya közötti középrész földszintjén árkádok futnak végig. Az élesen elválasztott emeletek közötti kapcsolatot oválisan kanyargó csigalépcsőkkel teremtték meg. Az épület-tömbnek a Palazzo Barberinin meginduló fellazítása azonban Rómában a kivételek közé tartozik. Bernini többi palotáin nyoma sincs. A Palazzo di Montecitorio rideg zárkózottsággal terjeszti ki szárnyait, a Palazzo Odescalchin pedig a középrizalit két felső emeletét

óriáspillérek fogják össze. A klasszikus irányt képviselő Berninivel szemben az ideges, búskomorsággal vívódó Borromini a lázadó, szubjektív önkény mestere. A Collegio di propaganda fide oldalsó homlokzatán (1660) is ilyennek mutatkozik. Az egész épületmagasságon átfutó pilléróriások közé merészen tördeelt, fülkévé mélyedő, keretbe foglalt ablakokat ékelt, melyek az egész falfelületet izgalmas, szorongó eleven-séggel töltik meg. A Borromini hagyományait követő, ívelten hajladozó palotahomlokzat legérdekesebb példája a turini Palazzo Carignano, melyet Guarini 1680 körül épített. Az egyenes szárnyak közötti, kettős



(9. kép.) PALAZZO BARBERINI, RÓMA. Az építkezés Maderna tervei szerint, a fiatal Borromini vezetésével, 1624-ben indult meg. Maderna halála után (1629) az építkezés folytatását Berninire bízták, aki az eredeti elgondoláson több változtatást eszközölt. A palotát francia ösztönök hatása alatt két előreugró szárnyal bővítette, a bal épületszárnyba helyezett ovális csigalépcső tervezett pendantja helyett pedig a hatalmas vestibulum mélyén nagy lépcsőt épített, mely két ágra szakadva, négyszeres töréssel visz föl a magasba.



(10. kép.) BARTOLOMEO BIANCO: A GENUAI EGYETEM UDVARA A LÉPCSŐHÁZZAL, (1623-tól épült), mely az udvar mélyén két szárnyra szakadva vezet a magasba. A felső emelet nyitott árkádjain át festői tárlatok nyílnak a szabad természetbe.

Országos Széchényi Könyvtár

íveléssel tovaáradó épületrész középhangsúlyát a középső ívhajlásba süllyesztett, duzzadó, nyitott fülke képviseli.

A fényűzésre és pompára hajló, megnövekedett életigények az udvarok és lépcsőházak szerepét is kibővítették. A minden oldalról zárt renaissance-palotaudvarral szemben a barokk-palotaudvarok az egyik oldalon áttört árkádkeretet kapnak, melyen át festői tárlatok nyílnak. (Jellemző példa az id. Orazio Lunghi építette római Palazzo Borghese udvara, 1590.) A kép még gazdagabb és festőibb lett azáltal, hogy olykor a többágra szakadó monumentális lépcsőt hozzáferrasztották az árkádokhoz. (Bartolomeo Bianco: A genuai egyetem udvara, 1623.) (10. kép.) A nagy, festői tárlatoknak ez a keresése is mutatja,

mennyire a nagy dimenziók művészete a barokk, mely mögött érezzük a XVII. század nyugtalan emberének lihegő végtelenszomjúságát. Ezek az



(11. kép.) FILIPPO JUVARA: A TURINI PALAZZO MADAMA LÉPCSŐHÁZA. 1718. Egyik legnagyobbszerű példája a térben ünnepi pompával szétáradó, festői nézetekben gazdag barokk lépcsőházaknak, melyek pompásan kísérik és fejezik ki a megnövekedett emberi önérték merész szárnyalását. Juvara (1685—1735) nevét az egyházi építészet terén a turini Superga (1717—1731) tette halhatatlanná.

alkotások voltak azok, melyek a színházi díszlet-tervező Bibienáknak merész architektúra-fantáziáihoz az ösztönt adták. Meglepő és izgató távlatokkal dolgoztak a barokk-építészek akkor is, ha a térben merészen szétáradó lépcsőházat az épület belsejébe hozták, hol pompázón ünnepélyes szárnyai a palota egész magasságát átjárják. (Juvara : a turini Palazzo Madama lépcsőháza (11. kép) 1718 és G. Petondi : a génuai Palazzo Balbi lépcsőháza, 1750.)

A nagy távlatok érdekében a nagy barokk-építészek a perspektivikus látszat valóságba átültetésével elért optikai megtévesztést is igénybe vették. A két legmerészebb kísérlet a Palazzo Spada Borromini alkotta oszlopcsarnoka és Bernini Scala Regiája a Vatikánban (1663—1666), hol az oszloptávolságok fokozatos szűkítésével s a lépcsőszélesség fokozatos csökkentésével sikerült a szemlélőt a valódi mélység felől megtéveszteni. Az erőszakos, méretcsökkentő beavatkozás következtében a valóság nem váltja be a perspektivikus látszatban rejlő ígéretet. A lépcső valódi mélysége pedig messze a várakozáson alul maradt.

A barokk építészet a perspektivikus látszatban rejlő torzítások ellen is fölvette a harcot. A két legnagyobbyszerű példát a nagy méretek és nagy távolságok városa, Róma szolgáltatja, mely a művészeket a méretek lehető fokozására kötelezte. Az első példa a Michelangelo elgondolása szerint felépült Piazza del Campidoglio, melynek a való méreteket meghaladó hatását a mester az oldalsó épületek szárnyainak elhajlásával biztosította. A második a Piazza di S. Pietro, melyen Bernini a templom előtti négyszögű térszakasz távlati rövidülése és összeszűkülése ellen nemcsak az oldalszárnyak legyezőszerű széthajlásával, hanem a tér szintjének fokozatos emelésével is védekezett. (5. kép.) A barokk képzelet dimenziószomjúságára jellemző, hogy a már magában is hatalmas, eredetileg három szakaszosra (1. Piazza retta, a templom

előtti rész; 2. Piazza obliqua, melyet a Bernini-féle kolonnádok ölelnek át; 3. az ismét négyszögű Piazza Rusticucci, mely azonban nem épült ki) tervezett Szt. Péter teret később széles útvonal nyitásával, az Angyalvárral és a Tiberissel akarták összekapcsolni. (Carlo Fontana tervei szerint.)

Általában a barokk korszak az, mikor a városépítés és városrendezés, amivel a renaissance csak elméletileg foglalkozott, gyakorlati problémává lett. Az érdeklődés az egyes épületekről a városkép egészére tolódott. A becsvágyó pápák egész sora fáradozik a merész, méreteikben lenyűgöző elgondolások megvalósításán. A lázas ütemű munka, mely a multtal és a természettel, ha útjába állott, egyaránt kíméletlenül leszámolt, hatalmas útvonalakat vágott a város testén keresztül, melyek számára monumentális záróakkordról az építészeti fantázia gondoskodott. A Via Venti Settembret Michelangelo Porta Piája zárja le, a S. Maria Maggiore-nak: a Via quattro fontanera néző chorusát Rainaldi 1670-ben pompás homlokzattá fejlesztette, a várost egész hosszában átszelő három főútvonal: a Via del Babuino, a Corso és a Via di Ripetta pedig sugárrendszerben összefutva egyenesen nekivezetnek a Porta del Popolo-nak, melynek a Piazza del Popolo felőli oldalát Bernini 1656-ban látta el gazdagabb homlokzattal. Róma, melynek városképe barokk jellegét a modern Itália önértéktől duzzadó építkezései dacára megőrizte, ebben a korban lett azzá, aminek Goethe mondotta: „az óriás dimenziók városává, melyben úgy érezzük, mintha a sors tanácstermében volnánk”. (1786 november 7-ről kelt följegyzés az Italienische Reise-ben.)

A nagyságnak az a szelleme, amit a városépítészeti alkotásokon észleltünk, a barokk kerteket is átjárja, melyeket Vincenzo Giustiniani szerint „con animo grande”, nagy lélekkel kell tervezni. A barokk kertművészet nagy újítása, hogy a természete-

tet architektonikus létre szervezte. A kertet, mely a renaissance-ban kisebb egységekre szakadozott, most egész hosszában nyírott fatömegekkel szegélyezett útvonalak szelik át. Amíg régebben kert és villa külön életet élve illeszkedtek egymás mellé, addig most a kert azáltal, hogy egész úthálózata a villához igazodik, elválaszthatatlanul összeforrott az épülettel, melynek a város felé tekintő oldala rendesen komoran és egyszerűen mered a magasba, kerti homlokzata viszont derűsen előkelő formagazdagsággal lep meg. (Főpéldák: a Nanni Lippi tervei szerint épült Villa Medici, Vasanzio Villa Borgheseje Rómában s Borromini Villa Falconierije Frascati-ban.) Míg a renaissance kert hozzásimult, alkalmazkodott a természetadta talajviszonyokhoz, addig a barokk mesterséges terraszok teremtésével a természetet is a maga akarata szerint formálta át. (Például a Villa d'Este Tivoliban, építette Pirro Ligorio 1549.) A barokk kerteknek a víz is fontos éltető eleme, mely a szökőkutak peremén nagy tömegben aláhullva vagy a vízesések mesterséges szikláin tajtékzón aláhömpölyögve zúgásával betölti az egész kertet. Erről a komor kísérő zenéről a városok sem mondtak le, hol a tereken szökőkutak muzsikálnak, útlezárások gyanánt pedig diadalívszerű architektúrává fejlesztett Fontánák ontják és gyűjtik szünet nélkül a patakokban aláomló vizet. (Főpéldák: Salvi Fontana Trevija s a Maderna és Giovanni Fontana alkotta Acqua Felice 1612.) A szökőkutak másik csoportját Bernini tisztára természeti motívumokból szőtt Fontánái és Fontanatervei alkotják. A legmegkapóbb példa a Piazza Barberinin elhelyezett Fontana del Tritone, (12. kép), melyen a delfinek tartotta két hatalmas kagylóhéj s a rajta nyargalva ülő, kagylóba fújó triton elválaszthatatlan egységbe forrottak össze. A természetközelséggel telt plasztikai koncepción átszűrődő hangulat, amit a renaissance-fontánákon hiába keresünk, világosan mutatja a



(12. kép.) BERNINI: TRITONKÚT, RÓMA, PIAZZA BARBERINI, 1640.
A valóság elemeiből szőtt plasztikai koncepció lenyűgöző egysége mögött az organikus lényeket teremtő természeti erők logikáját érezzük. Ez a triton valóban a tenger gyermeke, ki otthonosan mozog a hullámok, kagylók és delfinek világában. Az a kissé romantikus ízű naturalizmus, mely a Tritonkutat jellemzi, annak a Bernininé a lelkében fogant, aki a romantikus természetközelségnek a színpadi dekorációkban is tág teret nyitott.

barokk fantázia valóságszomjúsága mögött rejlő romantikus hajlandóságot.

B) Szobrászat. Az olasz barokk szobrászatot tulajdonképpen egy név képviseli: Lorenzo Bernini (1598—1680). Akik megelőzték, azok csak történeti szálláscsinálói a XVII. századi szobrászat generalissimusának, akik pedig utána következtek, csak az

ő nyomdokait taposták szélesebbre. A Giovanni da Bologna (1524—1608) vezérletével felvonuló manieristák értelmi alapon való problémakeresésével ellentétben Bernini őserőtől duzzadó lángelme, aki a plasztikai művészetet új honfoglalásra vezérelte s ezzel a következő nemzedékek sorsát meghatározta. Nincsen olyan ága vagy műfaja a szobrászatnak, melyben működésével irányt ne jelölt volna. Művészetével a testi és lelki mozgalmasság dimenzióit meglepő módon kitágította. A manieristák lelki mag nélküli formalizmusával szakított. Alakjaiban nagy érzések és indulatok égnek, melyek között az önkívületbe hamvadó vallási rajongás is helyet kapott. (Szt. Teréz oltár, Róma, S. Maria della Vittoria.) (15. kép.)

Bernini nemcsak a lelki mozgalmak, hanem a testi mozgások ábrázolásában is kereste a tranzitorikus, pillanatnyi helyzeteket és motívumokat. A probléma mesteri megoldását látjuk az Apollo által üldözött, babérfává változó Daphnét ábrázoló szoborcsoporton (13. kép) (1622, Róma, Galleria Borghese). A síkba kiterítve tovalebegő alakokat átjáró diagonális lendület a mozdulatok kecses könnyedségét hatásosan fokozza. Tárgyban és felfogásban az ellentétes pólust képviseli a másik, csaknem egyidejűleg (1623) keletkezett szoborcsoport, mely Proserpina elrablását ábrázolja s úgy hat az előbbi mellett, mint költészet mellett a darabos próza. Benne a mester az antik mithoszi tárgyat kíméletlen érzéki őserővel és vad szenvedéllyel töltötte meg. Pluton felbőszült, elszánt lendületével szemben éles ellentét a karjait széttáró Proserpina tehetetlen vergődése, kinek esengő tekintete és panaszos ajka hiába keresi a szabadulást. A tárgyban rejlő drámai ellentét diagonálisan egymásnak ütköző, szétáradó mozdulatokban tör utat. A térben hullámozó körvonalak elvesztették élességüket és határozottságukat, ami által a csoport feladva zárt létezését beléolvad a környező atmo-

szférába. A plasztikai koncepciónak ezt a merész reformját csak a festői szemléletre hajló XVII. század hajthatta végre, mely kozmikus felfogásával mindenütt az összefüggéseket, az egységet kereste. Bernini már ezeken a fiataalkori műveken tanuságot tett mesteri márványkezeléséről, mely képessé tette arra, hogy a hideg követ a rugalmas húsfelület sugárzó, meleg érzékiségével itassa át. A felület-hatások virtuóz kiaknázásáról a ruhás alakokon



(13. kép.) BERNINI: APOLLO ÉS DAPHNE, RÓMA, GALERIA BORGHESE.
A szoborcsoport az Apollo által üldözött Daphne babérfává való átváltozását ábrázolja. Maga a merész tárgyválasztás jellemző a tranzitorikus mozgásokat és állapotokat kedvelő barokk művészetre. A két alak torzítottságának röpké, lebegő könnyedségét a mester a diagonális tengely erőteljes hangsúlyával s a testtagok átütően megfelelő elrendezésével (chiasmus a görög chi betű után) biztosította.

sem mondott le, melyek plasztikai elgondolásában egyre nagyobb teret foglaltak el. A szövet, mely hol lobogó lendülettel (Szt. Longinus, Róma, Szt. Pétertemplom), hol örvénylő pátosszal (Angyal, Róma, S. Andrea della Fratte), hol pedig bágyadtan verdeső szárnyakkal (Szt. Teréz, Róma, S. Maria della Vittoria) (15. kép.) övezi és lepi el az alakokat, vésője alatt a jellemzés és lélekrajz eszköze lett.

Bernini működése a síremlék történetében is új korszakot nyit. VIII. Orbán (1628—1647) és VII. Sándor pápa síremlékén (1671—1678) szakítva a hagyománnyal a rétegesen egymás mögött sorakozó alakokat mély fülkébe helyezte. (Mindkettő a római Szt. Péter templomban.) A két síremlék szerkezeti felépítése lényegileg ugyanaz, a drámaiság és festői-ség terén azonban VII. Sándor síremléke jelentős továbbfejlődést mutat. (14. kép.) Az Orbán síremléken a jobbját áldón kitérő pápa a fülke mélyén magas talapzaton trónol. A talapzat alján álló szarkofágot két oldalt Caritas és Justitia alakjai övezik. Mögötte csontváz bukik fel, mely a felírást tábla megerősítésével foglalatoskodik. (Tranzitorikus, pillanatnyi helyzet!) A szín és anyagpompá, melynek már itt tanui vagyunk, VII. Sándor síremlékén kábító gazdagsággá fokozódott. A szarkofág helyét ez esetben ajtónyílás foglalja el. A festőin ráborított jaspislepel alól csontváz bukkan elő. Fent a magasban előreívelődő talapzaton térdel imába merülve a pápa. Körülötte az erények száma négyre szaporodott. Kettő közülök a fülke mélyéből tekint elő, kettő pedig az előtér lépcsőjén állva mozdulatban és érzésben hozzákapcsolódik a magasban térdelő főalakhoz. Az eltérő létdimenzióhoz tartozó alakok közötti drámai kapcsolatnak ez a megteremtése, ami Bernini síremlékén a festői összbenyomásban zavartalanul felszívódik, lett megindítója annak a végzetes folyamatnak, mely a modern szobrászatban a naturalisztikus felfogás elvadulásához, a meg-



(14. kép.) LORENZO BERNINI: VII. SÁNDOR PÁPA SÍREMLÉKE, RÓMA, SZT. PÉTER-TEMPLOM. *A falhoz simuló renaissance síremlékekkel szemben Bernini alkotása a keretül szolgáló hatalmas fülke egész mélységét átjárja. A mozgalmas talapzatalakok s az ajtókeretre omló drapéria révén az összenyomás megtelik festői elevenességgel, amít a felhasznált köanyagok égő színpompája csak fokoz.*

bokrosodott talapzatalakokhoz vezetett. Az első lépést ez irányban Pietro Tacca a Medici Ferdinand szobor (Livorno) lázadón felriadt talapzatalakjaival már

Bernini előtt megtette. A renaissance falhoz simuló síremlékeivel szemben, melyek szigorún elzárkóznak a környező valóságtól, Bernini síremlékei kitárt kelyhükkel belékapcsolódnak a környezetbe s megtelnek az atmoszféra meleg remegésével.

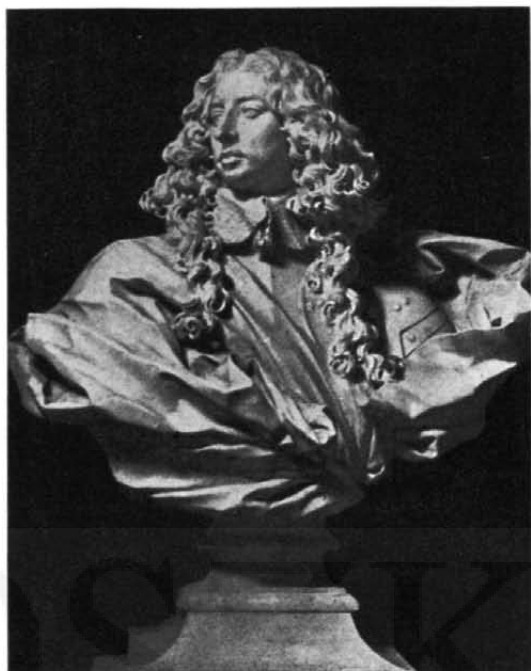
Szobrászatnak ezt a való környezetbe való beolvastását Bernini olykor még illuzionisztikus eszközökkel is fokozta. Így látjuk ezt a S. Maria della Vittoria templom Szt. Teréz oltárán (1646), (15. kép.) hol a sötét keretbe foglalt, színpadi kép gyanánt ható csoportot a láthatatlan forrásból aláömlő fény



(15. kép.) LORENZO BERNINI: SZT. TERÉZ, RÓMA, S. MARIA DELLA VITTORIA. A művész a színes architektonikus keretbe foglalt csoport lebegő helyzetével s a beáradó plasztikus fénykévével igyekezett bennünk a látomásszerűség varázsát felkelteni. A fehér márvány bódítón érzéki felületehatását az érdeken hagyott felhők ellentétével fokozta.

segítségével s azáltal, hogy a kápolna két oldal falán mint nézőket a Cornaro-család erkélykorlát mögül kihajló tagjait faragta márványba, a remegő érzéki életvalóság varázsával ruházta fel. Kétségtelen, hogy Bernini Szt. Terézén, aki az angyal nyila által képviselt isteni szeretet tüzeiben fölperzselt öntudattal, ájultan hanyatlik felhőkerevetére, — a vallási önkívület erősen érzéki színezetet kapott, de éppen a fájón édes kábulatnak ez a testet is hatalmába ejtő kettőssége az, aminek rajzában Bernini utólérhetetlennek bizonyult. S a barokk kor vallásos érzése a lángelméjű mesternek ezt a merész, szubjektív interpretációját ellenmondás nélkül elfogadta. A mai templomi művészetben azonban aligha találhatna helyet.

A merész lendülettel elkapott kifejezés hallatlan elevensége s a felfogás vesékbe markoló mélysége azok a tulajdonságok, melyek a Bernini-alkotta portrékat oly megragadó emberi dokumentumokká teszik. Az ő portréművészetét is, mint a kor minden alkotását drámai mozgalmasság járja át. Nem a nyugodt, tétlen, hanem a mozgékony, tevékeny embert örökítette meg. E cél érdekében saját kijelentése szerint megkívánta, hogy a modell ne üljön nyugodtan, hanem járkáljon és beszéljen, hogy így aktivitás közben jellemét jobban megfigyelhesse. Így készült Scipio Borghese kardinális mellképe (Róma, Galleria Borghese), melyen a jóízű kifejezés kicsattanó, pillanatnyi elevenségében a Franz Hals portrék rokonára ismerünk. Bernini azonban nemcsak a derűs életkedv, hanem a rajongó vallásos áhítat (Fonseca orvos mellképe, Róma, S. Lorenzo in Lucina) s a szertelenül csapongó fejedelmi öntudat (XIV. Lajos mellképe, Versailles) biztos interpretatorának is bizonyult, bárha tagadhatatlan, hogy a pathosz ábrázolásában itt-ott, főként XIV. Lajos mellképénél virtuóz külsőségekre ragadtatta magát. (L. I. Ferenc, modenai herceg mellképét, 16. kép.)



(16. kép.) BERNINI: I. FERENC MODENAI HERCEG MELLKÉPE, MODENA, GALERIA ESTENSE. Ez a festői szellemben fogant mellkép, melyen még a lobogó ruha is pózolni látszik, hűn örökitette meg XIV. Lajos korának szertelen önértetre és hamis pátoszra hajló embertípusát.

Bernini, aki mint építész Borromini szubjektivizmusával szemben a klasszikus irányt képviselte, ha dekoratív feladatok megoldásáról volt szó, csapongó képzeletét teljesen szabadjára eresztette. Így látjuk ezt a Szt. Péter-templom kórusában felállított Kathedra Petrin, melyen a felhők előtt lebegő trónus s az aranyglóriában ujjongva kavargó égi karok hirdetik az Egyház hatalmát és dicsőségét s mely minden tektonizmust megtagadó, zsibongó, festői nyugtalanságával megindítója lett annak a fejlődésnek, mely Andrea Pozzo (1642—1709) agya-

fúrt és káprázatosan gazdag, eszközökben nem válogatós dekoratív összművészetéhez vezetett.

Bernini mindenható és mindent elsodró lángelméje mellett mint önálló tehetség egyedül Alessandro Algardi (1602—1654) jöhet tekintetbe, kinek XI. Leo síremléke (Róma, Szt. Péter templom) Bernini festői és drámai művészetével szemben a meghiggadt, nehézkes klasszicizmust képviseli. Arképei is józanabb természetszemléletről tanuskodnak. A Bernini portrék pillanatnyi elevensége hiányzik róluk. (Zachia kardinális mellképe, Berlin, Frigyes császár Múzeum.) Egyéniségében és művészetében nagyobb lendületet hiába keresünk. Attila és Leo pápa találkozását ábrázoló reliefjén (Róma, Szt. Péter templom 1650) a csodát minden mozgalmasság ellenére sem tudta élményerővel felruházni. (17. kép.) Attila hősi pátozzsal telt mozzdulatát, a pápa gondosan kiszámított taglejtését s a magasból alázúduló apostolok handabandázását gyökértelen póznak érezzük. A dombozmű mélyből előreáradó, hullámozó nyugtalansága jellemző példája a barokk kor dinamikai és festői hatásokat kereső reliefkezelésének.

C) Festészet. Hogy az 1520-tól körülbelül 1590-ig terjedő időszak, mely az európai ember szellem-történetében olyan mélyen szántó átalakulásokat hozott, a művészettörténetben is külön stíluskorszakot (manierismus vagy protobarokk) jelent, azt a legjobban a festészet fejlődésén érezzük. A minden oldalról áramló, forrongó új törekvések tüzeiben a mult eszményei gyorsan elhamvadtak. Megváltozott a gondolat, megváltozott az érzés, megváltozott az ember. A Cortegiano-eszményt, a kimért előkelő séggel mozgó udvaroncokat és világfiakat szentek, vallási rajongók, aszkéták és inkuizitortípusok váltják fel. Aki Raffael Castiglione portréját vagy önarcképét Greco Nino de Guevara képmásával vagy Tintoretto nagyszerű önarcképével összeveti, annak az ember és korszellem jelzett átalakulása feledhetetlen élmény-



(17. kép.) ALESSANDRO ALGARDI: ATILA ÉS LEO PÁPA, RÓMA, SZT. PÉTER-TEMPLOM. A tárlati hatásokat kereső, festői dombormű telve van áradó mozgalmassággal. A pápát és Attilát magába foglaló alsó szakaszt az égi jelenésre utaló taglejtések sem mentik meg a szétszakadástól. A kompozícióból nemcsak a szuggesztív egység, a goethei „Ganzheit” hiányzik, hanem a drámai szenvedélyt is mesterkéltnek érezzük.



ként csapódik lelkébe. A Castiglione arckép (1515, Paris, Louvre) előkelőn kimért testtartásán harmonikus nyugalom ömlik el. Kevéssé érdekes vonásain bágyadt egykedvűség tükröződik. Milyen félelmes igézet lakozik ezzel szemben Guevara inquizitor sötét pápaszem mögül ránk villanó tekintetében! Az átszellemült arc szigorú aszkétavonásai mögött érezzük a lelket, melyet kiégett vágyak és kétségek kérgessé tettek, a lemondás és önfegyelem kínja pedig keménnyé és kegyetlenné edzett (kb. 1595 New-York, Havemeyer-gyűjtemény). A megrázón komoly aszkétakifejezést Tintoretto nagyszerű aggkori arcképén is megtaláljuk (kb. 1590 Paris, Louvre), melyen a sötét szemgödörből előtörő tekintet szinte démoni hatalommá lett. A szigorú frontális beállítás s a testiségét úgyszólván elvesztett mellkép tartózkodó kezelése feledteti velünk az ábrázolt földközelségét, aki, mintha szellemvilágból tekintene le ránk!

Az 1600-as évektől kezdve az aszkétahangulat köde eltűnt a világról. Az ember újra belékapcsolódik a földi valóságba. Ujjongó érzéki életöröm harsonázik mindenfelé, mely még a vallási képzeletet is hatalmába ejti. Az egyre erősödő racionalizmus a földöntúli látomásokat is életképes érzéki valóság köntösébe öltözteti. A vallással együtt világias szint kap a tudomány is, mely pantheisztikus hevülettel fog neki az exakt természetkutatásnak. Ez átalakulás nyomán persze megváltoztak az életformák s megváltozott maga az ember. Ennek igazolására elég egy pillantás Rubens 1635 körül keletkezett önarcképére (Bécs, Kunsthistorisches Museum), aki hatásos külsőségekkel alátámasztott előkelősége tudatában fölényes pillantással tekint ki a képből. Ennek a férfiúnak minden lépését az életművész meleg érzékisége és mozgékony szelleme irányítja, mely nem tépelődő monológokra, hanem ötletes beszélgetésre van be rendezve.

A világiasság és földközelség szellemének sorsdöntő térfoglalását s vele az egyre újabb tartalékokat harcavető manierizmus vonalának végérvényes felgöngyölését a bergamói Michelangelo da Caravaggio és a bolognai Annibale Carracci föllépése jelzik, akik ugyanezekben az években kapják Rómában első nagyarányú megbízásaikat. A 90-es évek második felében készül el Caravaggio a Capella Contarelli freskóciklusával (Róma, S. Luigi dei Francesi), Carracci pedig a Galeria Farnese (Róma, Palazzo Farnese) mennyezetfestményeivel. (19. kép.) A Farnese-freskókon, melyekben Odoardo Farnese bíbornok rendeletére a szerelem diadalát „égen, földön és vizen” kellett színekben a mennyezetre varázsolni, már maga a tárgyválasztás is jelzi a változott időket. A Capella Contarelli képein viszont hagyományos bibliai tárgyak sértőn valószínű ábrázolása idézte fel a kortársak megdöbbenet csodálatát és felzúdulását.

Michelangelo Merisi da Caravaggio (1565—1609), aki művészete merészen forradalmi naturalizmusával kortársait éppen úgy megbotránkoztatta, mint véresen erőszakos, kalandos életével, történeti jelentőségben a barokk kor legnagyobb mestereit is felülmúlta. Újításainak termékenyítő erejét egész Európa művészete megérezte. Az önismeret és magáratalálás útja a XVII. század legjobbjai: Rubens, Rembrandt és Velazquez számára is a Caravaggio-problémákon át vezetett. Művészete tárgykörben az egész látható világot fel akarta ölelni. Saját kijelentése szerint a kis virágokat ép oly odaadással és gonddal festette meg, mint az emberi alakokat. Ennek bizonyossága fiatalkori gyümölcsöskosarat ábrázoló csendélete a milanói Ambrosianában, mellyel alapvetője lett annak a műfajnak, mely Itáliában gyökértelen maradt, az északi művészetben azonban annál nagyobb népszerűsége tett szert. Élesen figyelő és kutató szeme az embert nemcsak történeti és bibliai nagyításban, hanem az élet mindennapi helyzeteiben



(18. kép.) CARAVAGGIO : SÍRBATÉTEL, RÓMA, Vatikáni képtár. 1602/1604. A mesternek ezen az alkotásán, melynek nagy népszerűségét a másolatok száma bizonyítja, a részletező valóságosság (kőlap, előtérű növények s Nikodemus lábszára) szónokias pátosszal egyesül. Krisztus testének heroikus szépsége s a két karját kitérő, síró nő túláradó érzelmessége a római iskola, főként Guido Reni hatását tükrözteti. A kompozíció monumentális zárt-ságát a kontúrt áttépő taglejtések veszélyeztetik.

is fölkereste. Velencei ösztönök nyomán keletkezett félalakos életképei (A jósnő, Paris, Louvre ; A hamis játékosok, Paris, Rothschild-gyűjtemény ; A lantos, Turin) szinte balladai tömörséggel és jellemerővel éreztetik az ábrázolt helyzet pillanatnyi drámai feszültségét.

Fékezhetetlen valóságsozmjúsága a dekoratív szempontoknak még vallásos tárgyú képeken sem tett

engedményeket. Ez magyarázza meg, hogy a megbízók a megrendelt képeket nem egyszer borzadva utasították vissza (így pl. a jelenleg a Louvreban őrzött, Mária halálát ábrázoló festményt), az írók pedig művészetét szörnyűségesnek és állatiasnak minősítették. (Baldinucci: *fantastico e bestiale*; Scanelli: *unico mostro di naturalezza*.) A felfogásnak és beállításnak minden hagyománnyal dacoló újszerűsége a Capella Contarelli képein is megbotránkoztatva az egyházi köröket. A Máté apostol meghívását ábrázoló képen az érdeklődést elsősorban az asztal körül ülő katonák és pénzváltók csoportja köti le. A kép szellemi magja, a jobbját nemes fölényvel előrenyújtó Krisztus ezzel szemben hangsúlyát veszítve egészen oldalra került. Vallásos tárgynak ez az életképszerű megfogalmazása époly meglepő, mint a szerkezeti erővel felruházott világítás, mely oldalról bevágódva a sötét helyiségbe a kép egyes részeit éles mintázással emeli ki. Caravaggio már fiatal éveitől kezdve a világítás problematikusa volt, de az a fényhomály, mely képeit átjárja s melyet a naturalisztikus szemlélet „pincevilágítás” névvel látott el, nem a valóságban, hanem a művészi alkotó képzeletben gyökerezik, mely azt nem a formák festői feloldódása, hanem a plasztikai hangsúly és koncentráció érdekében használta.

Képein a hagyományos szépségeszménynek ép úgy hadat üzent, mint a renaissance tektonikus és statikai képszerkesztésének. A merőleges középtengelyre fölépített, szimmetrikus, statikai kompozíciót a dinamikai kompozícióval cserélte fel, melybe az egymást keresztező és átjáró diagonálisok lendületet és drámai feszültséget visznek. A képszerkesztésnek ezek az elvi alapjai az egész barokk korra érvényesek maradtak. Caravaggio művészetében a vértanujelene-tek (Szt. Péter vértanúsága, Róma, S. Maria del Popolo) s a Madonnaképek (Madonna di Loreto, Roma, S. Agostino; 1604/5; Madonna del Pala-

frenieri, Róma, Galeria Borghese 1604/5; Rózsafüzéres Madonna, Bécs, Kunsthistorisches Museum 1607) nyújtják a legjellemzőbb példákat, melyeken a pompásan megfigyelt néptípusok adják meg a vallásos képnek a világi ízt s a meleg földközelséget.

Ha régebben, római éveiben még olykor helyet adott is képein a nagy taglejtésekben felsikoltó, szónokias pátosznak (Sírbatétel, Róma, Vatikán (18. kép) melyet Rubens átfogalmazva lemásolt), úgy élte utolsó éveiben Nápolyban festett képein a fény élesen mintázó erejét elvesztette, az alakokat a sötétség



(19. kép.) GALERIA FARNESE, PALAZZO FARNESE, RÓMA. Az Annibale Carracci vezetésével készült mennyezetfestmények rendszeréhez (1596—1604) kétségtelenül a Sixtus kápolna adta az ösztönt. Az építészeti szerkezet tisztaságát azonban itt az egymásra torlódó motívumok gazdagsága megzavarta. A nyüzsgő elevenségben a szem csak nehezen tud tájékozódni. A szemlélő úgy érzi, mintha a művész által tartogatott meglepetések forrása sohasem apadna el. Az élmény tehát telve van izgalmas feszültséggel, ami hozzátartozik a barokk művelőzet lélektanához.

magába nyeli, ami a festői törekvések megerősödését jelenti. (Az irtalmasság hét cselekedete, Nápoly, Monte della Misericordia) Caravaggio e késői művei úgy hatnak, mint Rembrandt-ígéreték távoli fényvillanásai.

Az olasz barokk festészet másik nagy alapvetője a bolognai Annibale Carracci (1560—1609). Bárha föllépését nem kísérte is forradalmi zaj, jelentőségét a kortársak mégis azonnal felismerték, római diadalai után pedig a legnagyobb festőnek mondták, akit még Raffael is megirigyelhetne. Már 1588-ban keletkezett Mária mennybemenetelét ábrázoló képén a manierizmussal szakítva tisztára barokk megoldást nyújtott. (Drezda, Képtár.) A sodródva magasba szálló Mária mozdulatának diagonális lendülete az egész kompozíciót magával ragadja. Reátapad az apostolok tekintete, kik a döbbenet, csodálkozás és extatikus hit taglejtéseivel kísérik a csodát. A tárgy renaissance-fogalmazásától eltérőleg a kép nem oszlik két szakaszra, hanem ég és föld egységes hevülettel olvadnak egymásba. A drámai egységre való törekvés tehát nemcsak az építészetben és szobrászatban, hanem a barokk festészetben is győzelmesen érvényesült.

Annibale Carracci két fivérével Agostinoval és Lodovicoval 1588 táján közös műhelyt nyitott s megalapították az első művészeti Akadémiát (Accademia degli incamminati = a helyes útra tereltek Akadémiája), melyben a tanítványok rendszeres kiképzésére nagy gondot fordítottak. A mult klasszikus nagy mestereinek tanulmányozása mellett az élő modell után való festés is nagy szerepet játszott s elméleti kérdések is bizonyára szóba kerültek. Annibale 1595-ben Odoardo Farnese kardinális hívására elhagyta Bolognát s Rómába költözött, hol kilenc esztendő leforgása alatt (1596—1604) elkészítette élete főművét és legnagyobb dicsőségét a Galeria Farnese mennyezetképeit. (19. kép.) Mintakép gyanánt bizonynyal a Sixtus-kápolna



(20. kép.) GUIDO RENI: AURORA, RÓMA, PALAZZO ROSPIGLIOSI. A fríz-szerűen kibontakozó, az alsó nézet dimenziószomjúságát még nem ismerő kompozíció az antik mintaképeket játszi könnyedséggel magába-forrasztó, érzelmes pátoosszal telített klasszicizmusnak egyik legnépszerűbb terméke, mely a mult század vége cicerone-ízlésének különösen megfelelt. A mai embertől ellenben az égre törő szinpadí érzelmesség és hamis lendület meglehetősen távol áll. (Az Aurora szekere körül táncot lejtő nőalakok mintaképeit megtaláljuk a Louvreban levő, ú. n. borghesei táncosnők reliejfjén.)

lebegett a mester szeme előtt, anélkül azonban, hogy alkotó képzelete merész röptének ezzel szárnyát szegte volna. A két mennyezet egybevetése a renaissance és barokk ellentétének legnagyobbyszerű iskolapéldája. Michelangelo alkotásán a képhatás tiszta áttekinthetőségét erőteljes építészeti keretbe foglalt kisebb és nagyobb mezők szabályos váltakozása biztosítja. Carracci mennyezetfestményén ellenben az egymásra tolódó képmezők zsúfolt gazdagsága a szemléltő állandó bizonytalanságban tartja. A mester a legkülönbözőbb motívumokat halmozta tolható kulisszák gyanánt egymásra, a sarkokon pedig váratlanul rést nyitva kitekintést nyújtott a felhős végtelenbe. Az a szinte áttekinthetetlen, nyüzsgő elevenség s az a feloldásra váró feszültség, mely az egész mennyezetet eltölti, adja meg a Galeria Farnesenek a barokk stílusjellegét.

Az önálló, heroikus tájkép kezdeményezése is Annibale Carracci nevéhez fűződik. A Carracci iskola hagyományait a tanítványok egész sora fejleszti tovább, akik közül főként Guido Reni (1575—1642) és Guercino (1590—1666) válnak ki. Guido Reni hírnevét és népszerűségét leginkább a római Palazzo Rospigliosi mennyezetére festett Aurorájának (1609) köszöni. (20. kép.) A mester, aki fiatalkori képein elbeszélő művészetének eleven és valószerű lendületével s erőteljes színezésével lep meg (Szt. András vértanúsága, Róma, S. Gregorio), ezzel az alkotásával már áthajlik abba a klasszicizmusba, mely később teljesen hatalmába ejti s melynek vértelen üressége és édeskés érzelmessége a mai ember lelkétől annyira távol esik. Guido Reni Aurorájának klasszicisztikus jellege különösen akkor lesz szembeszökővé, ha Guercinonak a Casino Ludovisi mennyezetére festett hasonló tárgyú freskójával (21. kép) (1621—1623?) vetjük össze. Guido Reni, kinek mennyezetképén a Helios szekerét kimért tánc lépésben kísérő nőalakok sokkal közelebb állanak Raffaelhez, mint a természet-hez, a ritmikailag gondosan kiegyensúlyozott menetet síkban terítette ki, mintha nem is alulról való szemléletre volna szánva. Minő más megoldást nyújtott Guercino, kinek műve Guido Reni elavult álláspontjának cáfolata lehetne. Messze magasságokba nyíló festett architektúra keretében, látomásszerűleg robajlik el előttünk az égbolton a merész alsó nézetben ábrázolt Aurora és kísérete. A napfoltokban úszó csoport tele van életörömmel és meleg érzékiséggel. A két oldalt megnyíló virágzó tájkép s a rövid oldal alján félkörívű fülkében szunnyadó, titkokkal terhes Éjszaka csoportja Guercino képzelete költői erejének értékes bizonyosságai. Mennyivel több életközelség van ezekben a látomásokban, mint Guido Reni számításra alapuló, vértelen csoportjában! (Guercino rajzművészetének egy remekét a 22. képen mutatjuk be.)

A Correggióra támaszkodva meginduló barokk illúzionisztikus kupolafestésnek az alapvetője, Giovanni Lafranco (1582—1647) is bolognai származású. Kupolafreskóin (S. Andrea della Valle, Róma ; Capella, di S. Gennaro a nápolyi dómban ; az előbbi 1621—1625, az utóbbi 1641), mint méhek a kaptárban nyüzsögnek az alakok s mozgó függönyként takarják el az ég végtelenjét. A barokk fantáziatípus határokat nem ismerő dimenziószomjúságának a lángelméjű sokoldalúsággal megáldott Pietro da Cortona (Pietro Berrettini da Cortona 1596—1669) az első képviselője, ki a Palazzo Barberini nagytermének dekorációjával az illúzionisztikus mennyezetfestést Rómában elhatározó diadalra vitte. A freskók, melyek egy-egy szövedék gyanánt fonják át az egész hatalmas



(21. kép.) GUERCINO : AURORA, RÓMA, CASINO LUDOVISI, 1621—1623.
 Az illuzionisztikus mennyezetfestésnek, hol égbenyúló festett
 architektúrák között merész alsó nézetben ábrázolt
 látomások robajlanak tova, egyik költői
 részletekben leggazdagabb példája.

mennyezetet, tartalmilag is teljesen egységesek. Egyetlen tárgyuk: a Barberini-házból származó VIII. Orbán pápa dicsőítése. Az ünneplés azonban nem annyira az egyház fejének, mint inkább a politikus-



(22. kép.) GUERCINO: NŐI AKT, RAJZ, LONDON, BRITISH MUSEUM. Jellemző példája az olasz barokk korszak rajzművészetének. Még élnek ugyan benne a mult formai kultúrájának nagy hagyományai, de a vonal régi határozottságát s élességét elvesztette. Puhán, imbolygó bizonytalansággal, árnyéksatornákba süppedve siklik tova. Az alakot szigorú és éles elszigetelés helyett feloldja s belékapcsolja a környező atmoszférikus valóságba, melynek árnyéktónusai betörve megbontják, eltorlaszolják a körvonalak menetét s a formák egy részét magukba nyelik. A rajz a klasszikus művészet tiszta vonalkultúrájával és plasztikai elgondolásával ellentétben puha, festői tónushatásra törekszik.

nak, költőnek és természettudósnak szól. Minő jellemző tünete ez a kor megváltozott, világias szellemének! A zsibongó gazdagsággal feltáruló látomás felhőgomolyokban fészkelő csoportjai ellenállhatatlan lendülettel csapódnak át a baldacchinszerű, festett architektúra keretein. A tektonikus kereteknek ez a semmibevevése és felmorzsolódása, a látomás világának ez a határt nem ismerő szerteáradása hű kifejezője a barokk kozmikus világfelfogásának, mely aztán legvégletesebb fogalmazását Andrea Pozzo (1642—1709) káprázatos, való építészetből fejlesztett architektúrafantáziáiban kapta meg, hol Ég és Föld, valóság és látszat mámoros hevülettel olvadnak egymásba. (23. kép.) (Róma, S. Ignazio, 1680 körül.) Pozzo, kinek képzeletét északi véralkata is hajtotta a festői szertelenség felé (Trientben született), művészetével és tanításaival az egész középeurópai barokk mennyezetfestés sorsát meghatározta.

A Pietro da Cortona és követői által képviselt illúzionisztikus mennyezetfestésnek azonban a klasszikus hagyományokhoz mindenkor szívósan ragaszkodó Rómában ellenzéke is támadt, melynek a francia Nicolas Poussin és Andrea Sacchi (1599—1661) voltak a vezérei. Sacchi, kinek finom festői hatásokat kereső művészetében az új racionalizmus (Descartes!) józan, higgadt természetszemlélete jutott szóhoz, tanítványa, az eklektikus hajlandóságú Carlo Maratta (1625—1713) révén tulajdonképpen már a klasszicizmus útépitője lett.

A minden tehetséget felszívó, de saját erejében megfogyatkozott Róma mellett a XVII. század folyamán a vidéki gócpontokban keletkezett helyi iskolák egyre nagyobb jelentőségre tettek szert. Ezek az iskolák, főként Nápoly s a felsőitáliai városok dús rajokban ontották a problémakereső és problémafejlesztő érdekes tehetségeket, akik között azonban nem akadt egy sem, aki egyetemes érvenyt szerezve lángelméjű biztonsággal tudta volna a festészet

továbbfejlődésének útját megjelölni. A XVIII. században (Settecento ; XVII. század = Seicento) azután Velence ragadta magához a vezetést s Tiepolo egész Európára kiható művészetében derűsen pompázó rokokó-akkorddal zárta le az olasz barokk festészet fejlődését.

A nápolyi iskola tagjai közül, kik az élet mozgalmas eleveenségének szuggesztív ábrázolása érdekében a színeket impresszionisztikus könnyedséggel, keveretlen foltokban rakták fel (foltfestés = macchia), elsősorban a nyughatatlan, féktelen becsvágytól fűtött Salvator Rosa (1615—1673) emelkedik ki, aki fel-fellobbanó zsenialitásának bámulatos sokoldalúságával kápráztatta el a kortársakat. De lényegileg újat, tulajdonképpen csupán a csataképfestés terén alkotott, hol a tomboló, füst és porfelhőtakarta küzdelem összbenyomását igyekezett visszaadni. Kolorisztikus törekvésektől átjárt tájképei is tele vannak a romantikus lélek izgalmával és nyugtalanságával. (Jó példa a bécsi Művészettört. Múzeumban.) Nagyméretű feladatok káprázatosan ügyes és gyors, de felszínes megoldása révén kapta szárnyára a hír Salvator Rosa ifjabb kortársát, Luca Giordanot (1632—1705), akit még a spanyol udvar is elárasztott megbízásokkal. (Kortársai a gyorsfestő „fa presto“ gúnynévvel illették.)

A Seicento stílustörekvései Nápoly mellett főként Észak-Itáliában találtak termékeny talajra; a renaissance-stílus megteremtője, Toszkána viszont érthető módon nem vett részt a fejlődésben. Velence már a XVII. század első felében érezte vonzó erejét. Az érett barokk festészet megalapítói, a modernek: Bernardo Strozzi (24. kép.) (1581—1644, több képe a Szépművészeti Múzeumban), Domenico Feti (1589—1624, két képe a Szépművészeti Múzeumban) és az oldenburgi Jan Lys (1590—1629, két pompás képe a Szépművészeti Múzeumban) éltük vége felé Velencében telepedtek le, hol a fényittas atmoszféra hatása alatt művészetük fellazult s derűsen könnyeddé



(23. kép.) ANDREA POZZO : A RÓMAI S. IGNAZIO-TEMPLOM MENNYEZET-
KÉPE. (FRESKÓ.) Az égi dimenziókba szárnyaló, örvénylő látomásokkal
terhes barokk fantáziatípusnak Pozzo a legnagyobb képviselője, kinek
merész építészeti álmai a délnémet és osztrák egyházi építészetre
nagy befolyást gyakoroltak. Ennek az iránynak a tényleg-
lása ellen emeli fel szavát a klasszicista Milizia,
mikor Pozzo építészeti műveinek a tanul-
mányozását a fiatal építészek
romlásának mondja.



(24. kép.) BERNARDO STROZZI: A SZAKÁCSNŐ, GENUA, PALAZZO ROSSO. Mesterünk, aki fiatal éveiben még a manierizmus képfölépítését követte, 1625-től kezdődőleg az elszánt naturalizmus hitvallója lett. Ez átalakulás mögött ott érezzük Rubens hatalmas egyéniségét, aki Genua egész barokk festészete számára irányt szabott. Képünkhöz is németalföldi csendélet és életképfestők adták az ösztönt. Ami Strozzi elsősorban érdekelte, az nem annyira maga a tárgy, mint inkább az ábrázolt jelenségek festői varázsa. A barátságosan kitekintő szakácsnő vonásainak zárt, szilárd formavilága még távol áll a mester későbbi velencei korszakának festői feloldást kereső szemléletétől, mellyel együtt színezése is jelentős átalakuláson ment át.

lett. A legjelentősebb közöttük kétségtelenül Domenico Feti, ki mielőtt Velencébe költözött volna, csaknem tíz éven át Mantuában mint udvari festő működött. Élte utolsó éveiből valók azok a pompás, bibliai példabeszédek ábrázoló, kisméretű életképek, melyek legtöbbjét a drezdai képtár őrzi. A szőlőhegyi munkásokról szóló példabeszéd is Feti képzeletében mindennapi, derűs melegséggel átjárt életképpé lett. (25. kép.) A korabarokk tömör képszerkesztésétől

eltérőleg az alakok most lazán és levegősen, napfényrel elöntött magas fal előtt foglalnak helyet. A derűs, minden élesebb akkordot kerülő színezés s a finom ecsetkezelés hatásosan támogatják a formák fényben való feloldódását s pompásan éreztetik a helyzetkép pillanatnyi jellegét. Feti képeinek derűs, világias szellemével szemben a bolognai Giuseppe Maria Crespi (1665—1747), aki lobogón nyugtalan,



(25. kép.) DOMENICO FETI: MUNKÁSOK A SZŐLŐHEGYEN, DREZDA. Mesterünk a korai barokk tömött képszerkesztésével szakított s alakjait lazán csoportosítva, levegős, napfényes háttér elé állította. Az impreszionisztikus, könnyed ecsetkezelés a szín- és fényjelenségek szüntelenül változó játékát pompásan juttatja kifejezésre. Feti, bárha idegen ösztönöket bőségesen értékesített is művészetében, festőtehetségének merész és ötletesen könnyed szárnyalásával mégis az egész olasz barokk festészet jövője számára új utakat nyitott.

feltos színezése és merészen gyors ecsetkezelésére a nápolyi iskola törekvéseivel mutat rokonságot, a vallásos érzület szószólója lett. A nyugodt képszerkezet, az alakok mozdulatának bensősége s a meleg aranybarna félhomály, mely őket eltakarja, hét szentséget ábrázoló képsorozatot (Drezda) a kor legmegragadóbb művészi megnyilatkozásává avatja. A vallásos érzés szinte kisérteties hevülettel ég a genuai Alessandro Magnasco (1667—1749) főként a szerzetesélet köréből vett képein, melyeknek kioltott színei és idegesen nyugtalan ecsetkezelése mögött szertelenségekre hajló, vizionárius képzelet morajlását érezzük. Művészetének két kiváló példáját (Kínvallatás és Szerzetesek lakomája) a Szépművészeti Múzeum őrzi.

Velence számára, mely mindig hajlott a derűs, könnyed és játékos életszemléletre, hol a barokk nehéz tömegeket mozgó szenvedélye ennek következtében sosem lett otthonos, sorsszerű rendelés volt, hogy 1700 körül, mikor a rokokoszellem európa-szerte megkezdte tündértáncát, az olasz festészet fejlődésének az élére álljon. Sebastiano Ricci (1659—1734) és Giovanni Battista Piazzetta (1683—1754) előkészítése után Giovanni Battista Tiepolo (1696—1770) világokat átfogó, pompázva szárnyaló művészete hozta meg a lángelméjű beteljesedést. A sötét színekben vájkáló XVII. század hagyományaival már Sebastiano Ricci szakított. Tiepolo azután az égre kacagó életöröm derűs színrendszerét bámulatos idegérzékenységgel és megfontoltsággal fejlesztette tovább. A hihetetlen finom tónusátmenetek (sárgás-fehér-homokbarna-szürke) kihívón merész színellentétekkel (hattyúfehér, citromsárga, lazacvörös, égő kék és halvány rózsaszín) váltakoznak, olyan ötletes gazdagságban, hogy szó nem tudja követni őket. Ebben a fényittas színzuhatagban a testek úgy-szólván súlyukat veszítik. Oltárképein és hatalmas mennyezetfestményein (26. kép) (Velence, Scatzi.

Gesuati templom 1738/9, Palazzo Labia, Rezzonico 1758, Würzburg 1751—53, Madridi kastély 1762) mintha színpadi csodák és mennyei káprázatok



(26. kép.) TIEPOLO: MENNYEZETFESTMÉNY, VELENCE, SA. MARIA DEGLI SCALZI. 1743—1745. *Pietro da Cortona tömöttén alááradó vízióival ellentétben Tiepolo lazán s a rokokó játékos könnyedségével szórta rá alakjait a fényes égboltra. Ezzel az átalakulással együtt a színrendszer is megváltozott: a jelenésszerűség benyomását világos, álomszerűen puha szintakaró fokozza.*

nyílnának meg előttünk. A fehér-pihés felhők között nyíló végtelen égbolton az Úr ragyogó sárgás párázatba süpped, lejjebb pedig a testté szilárdult égi karok, mint ujjongó pillangók röpdösnek vagy könnyelműn kalimpáló lábakkal zuhannak a mélybe. Az izgatott, játékosan szökdelő vonalmenet általában jellemző sajátsága a rokoko festészetnek, mely a barokk dinamikai feszültséggel tele diagonális képtengelyével szakítva a kompozíciót is villám módjára cikkázó vonalakra építette föl. Ezt a cikkázó vonalmenetet érezzük a Szépművészeti Múzeumunkban őrzött, Compostélai sz. Jakobot ábrázoló, eredetileg az aranjúezi kolostor számára készült oltárképén, mely ragyogó példája a mester érett művészetének. Miként ez a kép is mutatja, Tiepolo művészetében a csillogó, ötletes, játék mellett (Palazzo Labia) megfér a rajongással tele, mély vallásos áhitat. Mindkettő hozzátartozik a rokoko szellemi arculatához, jusson eszünkbe ugyanis, hogy Voltaire fölényesen sziporkázó szellemessége és Bach fenségesen komoly zenéje egyaránt ennek a kornak a termékei.

A rokoko szellem- és érzésvilága azonban nemcsak a Tiepolo művészete által képviselt makrokosmosban, hanem a mikrokosmosban, a Canaletto (Antonio Canale 1697—1768) s a Guardi-testvérek (Giovanni Antonio 1696—1760; Francesco 1712—1793) által vászonra vetett bájos élet- és városképek sugárzó derűjében is világosan tükröződik. A velencei városkép mesevarázsát s a lagunák fölött úszó párázat meleg remegését senki ecsettel úgy ki nem fejezte, mint Francesco Guardi. (27. kép.) (Több képe a Szépművészeti Múzeumban.) A rokoko világszemlélet mámoros nyugtalansága az éles ecsetvonások merész ide-oda szökellésében is érezteti hatását.

Guardi művészete a rokoko hattyúdala volt, s egyben végszava annak a vezető-szerepnek, melyet



(27. kép.) FRANCESCO GUARDI: SZIGET A LAGUNÁN, TORINO, GUALINO-GYŰJTEMÉNY. *Velencének, az örök változás városának, hol a valóság a víztükörben látszattá mállik szerte, a rengő tükörkép viszont a parton szilárd valósággá merevedik, hol a meleg párázattal tele, remegő atmoszféra mindent puha, színes ködbe von, Francesco Guardi volt az első igazi festő-költője.*

Velence sorsszerű rendelésből a XVIII. századi festészet történetében magára vállalt. Az a mélyreható, mindent felforgató válság, mely Európát a francia forradalom véres tanulságaiba kergette, természetesen a szellemi élet egész területén s így a művészetben is éreztette a XVIII. század harmadik negyedében hatását. A rokoko játékos érzelmi romantikáját és felbontott, szabadon csapongó formavilágát az éles határokat kereső, rendszerező értelem uralma váltotta fel, mely a művészi teremtés lényegét újra az értelmileg elsajátítható, szabályokon nyugvó tudásban látta. Ez magyarázza meg az 1750 körül gyors egymásutánban keletkezett művészeti akadémiák alapítását, melyek működésükkel csak újabb áramfejlesztő telepei lettek az 1780 táján már döntő győzelmeket arató új európai stílusnak, a klasszicizmusnak.

II. Franciaország.

Európa szellemi élete fejlődésének és sokszerű gazdagságának a változó világnézet- és világszemlélet-típusok mellett van még egy másik, nagyfontosságú, állandó történeti tényezője : az egyes fajok és népek lélekalkata. Ez a lelkiiség vagy összhangban áll a kor általános törekvéseivel vagy ellentétes vele. Az első eset, a történetdinamikai és nemzetstatikai hajlamoknak szerencsés találkozása és egybeesése az az időpont, mikor egy-egy nemzet sorsszerű rendelésből történeti szerepre hivatva képességei csodás kibontakoztatásával a fejlődés élére lendül s azzá lesz, aminek egy középkori krónikás a XII. században Franciaországot mondotta : *domina multarum nationum*, az európai szellemi kultúra vezére. És valóban joggal mondhatta, mert ez a korszak volt az, mikor a *grâce* és *raison* nemzete az építészeti logika csodáinak, a nagyszerű gotikus katedrálisoknak a megteremtésével egész Európa tanítója és irányítója lett.

A XVI. század utolsó tizedei viszont éppen ellentétes képet mutatnak. A pozitivista renaissance világszemlélet bukása nyomán feltámadó új transzcendentalizmus, mely középkori elődétől eltérőleg nem szédítőn merész logikai konstrukciókon, hanem érzelmi vulkánokon nyugodott, a francia értelem számára mindvégig érthetetlen és idegen maradt. A kor törekvéseinek s a faj ősi hajlamainak ez az inkongruenciája teszi érthetővé, hogy Franciaország ebben a korszakban Európa szellemi életében nem az élen halad, hanem a maga útjait járja. Áll ez természetesen a művészetekre is, aminek legbeszédesebb bizonyossága, hogy a francia művészeti kritika kezdettől fogva élesen szembefordult az Itáliában gyökerező új barokk stílus túlzásaival, melynek szertelenségeit, forrongó nyugtalanságát és nehézkes, komoly pátozást az értelem jogán szinte fölényes-

kedve kárhoztatta. Ugyanez az érzület vezette az alkotó művészeket is, akik még a barokk fénykorában is hívek maradtak öröklött klasszicisztikus meggyőződésükhöz. Megváltozott a helyzet a XVII. század vége felé, mikor a racionalizmus megerősödésével a francia szellem újra irányító hatalomként kapcsolódott belé az európai fejlődésbe s a királyokról elnevezett francia művészeti stílusok is európai érvényre és jelentőségre tettek szert. Ez a korszak az, mikor nemcsak az európai diplomácia, hanem az európai művészet formanyelvét is a *raison* és *grâce* nemzete szabta meg. A Louis XV és Louis XVI motivumai még a török temetők síremlékeinek ornamentikájába is belopóztak.

A) **Építészet.** Hogy a francia szellem parancsnoki hídján legfőbb irányító hatalomként a barokk korszakban is az értelem állott, azt a művészi alkotások nyújtotta tanulságon kívül a hitvallásszerő nyilatkozatok egész sora bizonyítja. *Aimez donc la raison!* (Szeressétek az értelmet!) adta ki a jelszót Boileau, ki a költészet legfontosabb kellékének a józan ész (bon sens) tartotta. Festőkortársa Le Brun pedig egy akadémiai ülésen kijelentette, hogy a festészetnek az értelemhez kell szólnia. Ugyancsak az értelem jogán kívánta Descartes *Discours de la méthode* című értekezésében mértanilag szabályos városok építését. A kívánságot Richelieu kardinális becsvágya váltotta valóra, aki XIII. Lajos engedélyével Jacques Lemercier tervei szerint Poitouban szabályos négyszögű háztömbökből álló várost emeltetett (1631—1642). Jellemző, hogy míg az olasz barokk mesterei a teremtés lázában tartózkodtak minden elmélettől és történeti kritikától, addig a francia építészeknél a gyakorlat mindenkor elméleti alapvetésen nyugodott, mellyel igyekeztek a művészet értelmi alapjait s számíttással megközelíthető és ellenőrizhető törvényszerűségeit földeríteni. Az építészetelméletek, melyek hovatovább egy sajátosan francia klasszicisztikus

stílus esztétikai vezérkönyvévé lettek, már a XVI. század második felében megindultak. (Jean Bullant *Règle générale d'architecture* 1564; Delorme: *Le premier tome de l'architecture* 1567; Jacques Androuet Du Cerceau: *Les plus excellents batiments de France* 1576—1579). A sort a XVII. században François Blondel (*Cours d'architecture* 1675—1683) és Claude Perrault (*Ordonnance des cinq espèces de Colonnes selon la Méthode des Anciens* 1683) zárják le. Blondel Port S. Denisjének (1673) Borromini San Carlo homlokzatával (1638—1640) való összevetése különösen alkalmas arra, hogy éles világításban mutassa be az olasz és francia alkotó képzelet közötti különbséget. Blondel kapuján, mely tiszta matematika, a számító értelem ült diadalt; Borromini a számok helyébe az érzést iktatta; a San Carlo homlokzat forrongó formavilágában a számító értelem mérőnja tehetetlenül fennakad. Blondel kapuja józan és hideg mint minden elmélet, Borromini alkotása meleg és megkapó, mint maga az élet. A francia akadémikus szellem, mely szabálytalanságot és szubjektív önkényt nem tűrt, Borromini művészetét csak elvadulásnak minősíthette. (Roland Fréart de Chambray: *Parallèle de l'Architecture antique avec la moderne*, 1650.)

Ez a kissé száraz, akadémikus szellem különösen a klasszikus oszloprendek több emeletes egymásrhalmozásával keletkezett templomhomlokzatokon érezteti hatását, melyek sorát időrendben Salamon Derosse (1562—1626) parisi S. Gervais temploma (1616—1621) nyitja meg. Jacques Lemercier (1585—1654) Sorbonne temploma (1635—53) homlokzatán a tömörség, a nehézkes arányok s a falhoz forrasztott földszinti oszlopok komoly hivatástudata olasz mintakép (S. Susanna) követésére vallanak. Jules Hardouin Mansart (1646—1708) Dome des Invalidesjén (1675—1706) ellenben a karcsú oszlopokkal fellazított, legyezőszerűen kiterített homlokzat kimért józan-

sága, arányainak rugalmas könnyedsége s a szerkezeti világosság francia szellemben gyökereznek. Mansart alkotóképességének az egyházi művészet terén a legragyogóbb bizonyága a versaillesi kastély kápolnája (1699—1710), mely alaprajzi elrendezésében és belső fölépítésében egyaránt új megoldást nyújtva külföldi udvari kápolnák számára is mintaképül szolgált. (Caserta, Würzburg.) A félkörívben záruló középhajót a földszinten pilléres árkádsor, az emeleten pedig laza oszlopkoszorú övezi, melynek széles nyílásai az udvar részére fenntartott, körülfutó erkélyt ötletes könnyedséggel kapcsolják hozzá a középtérhez. Az egész teret szertartásos előkelőség és ünnepi áhítat hangulata tölti be, aminek fölidezésében a tartózkodó színezés is nagy szerepet játszik. A két emeleten uralkodó sárgásfehér alapszín csak a boltozaton váltja fel harsogó szín- és aranypompa, mely ellentétével az alapszín esztétikai értékét csak fokozza.

Paris, mely már IV. Henrik idejében királyi székhellyé lett, ez időtől kezdve egyre erőbben vonzotta és feglköztatta a művészeket. A XVII. század folyamán fektették le a középkori városkép szétfeszítésével az újkori Paris alapjait. A klasszicisztikus építészeti alkotások szabad érvényesülése érdekében utcákat és tereket nyitottak. Egymás után épültek fel a Place Dauphine (a Pont Neuf és a Palais de Justice között) és a Place Royale (a mai Place des Vosges). A királyi palotával (Louvre) szemben a Szajna tulsó partján pedig mint monumentális kulissza tárta ki szárnyát a Collège des Quatre-Nations (a mai Palais de l'Institut).

A fejedelmi öntudat, mint az állami gondolat képviselője már IV. Henrik lovasszobrának a Pont Neuf-ön történt felállításával (1635) kivonult az utcára. Az államhatalom egész fenségével felruházott fejedelmi abszolutizmus politikai és művészeti valósággá azonban csak a *L'état c'est moi* jelmondat-

tal föllépő Napkirály, XIV. Lajos uralkodásával lett, aki versaillesi kastélyában a politikai abszolutizmus számára nagyszerű templomot emelt. Az ő uralkodása alatt lett az abszolutisztikus igények szolgálatában magasra lendült francia művészet újra európai nagyhatalommá.

A művészi munka megszervezésében és irányításában a király mindenható minisztere, Colbert vitte a vezető szerepet. A parisi és római művészeti Akadémiák alapítása az ő nevéhez fűződik, aki 1664 január 1-én a művészeti ügyek főfelügyelőjévé neveztetvén ki (Surintendant et ordonnateur général des bâtimens, arts, tapisseries et manufactures de France) bámulatos céltudatossággal és eréllyel fáradozott a mult klasszikus emlékeinek tanulságán naggyá és önállóvá edzett nemzeti művészet kialakításán. A parisi művészeti Akadémia élére a Louis XIV. stílusú belső dekoráció tulajdonképeni megteremtője Charles Le Brun (1619—1690) került, művészeti tanácsadóként pedig Colbert maga mellé Charles Perrault vette, aki fivére volt annak a Claude Perraultnak, kinek a Louvre keleti homlokzatára kiírt pályázaton Berninivel szemben aratott győzelme egyben a nemzeti szellem és művészet diadalát jelentette. (28. kép.) A Louvre építéstörténetének, mely 1546-al indult meg, a keleti homlokzat felépítése utolsó állomása volt. Az 1664-ben kiírt pályázatra beérkezett tervekre vonatkozólag Colbert a külföld legnagyobb tekintélyeinek, Pietro da Cortonának és Bernininek a véleményét is kikérte, akik persze kicsinylő lenézéssel nyilatkoztak. Ellenjavaslataikat viszont Parisban fogadták idegenkedéssel. Bernini világtekintélye lehetlenné tette, hogy benyújtott pályatervé fölött egyszerűen napirendre térjenek. A mester a király hívására 1665 június végén Parisba érkezett, azonban pályatervének sorsán személyes megjelenésének súlyával sem tudott változtatni. A terv elbukott s Bernini elutazása után maga XIV. Lajos döntött

egy újabb, szűkebb pályázat alkalmából Claude Perrault tervének elfogadása mellett. Bernini Louvre-tervének az volt a tragikuma, hogy a mester az olasz barokk palotastílus monumentális tömbformájával kísérletezett Parisban, hol a Tuileriákban a szárnyas épülettípus már elhatározó diadalt aratott s hol az olasz barokk lefojtott tömegmozgása, feszültsége és súlyos pátosza sohasem tudott gyökeret verni. Claude Perrault Louvre-homlokzata abban a francia értelemben fogant, melynek alaptulajdonságaiként Pascal a mértéktartást, s a hajlékonyságot jelölte meg. Így érthető, hogy benne már a kortársak „a francia szellem fölényének legmeggyőzőbb bizonyí-



(28. kép.) CLAUDE PERRAULT : A LOUVRE KELETI HOMLOKZATA, PARIS.
*Ez a szélesen eláradozó homlokzat, mely lazán s előkelő könnyedséggel
 teríti ki szárnyait s melyből minden forradalmi feszültség vagy
 drámai mozgalmasság hiányzik, jellemző terméke az
 értelmileg ellenőrizhető, kecsesen könnyed szép-
 ségre törekvő francia szellemnek.*

tékát látták“. (F. Blondel.) A két szárnyon pillérrendekbe foglalt rizalittal lezárt, hosszan elnyúló épülettestet a mester az emeleti nyitott oszlopsorral fellazította s ez által az egész homlokzaton uralkodó ritmust elevenné és könnyeddé tette. Az enyhén kiugró középrizalitot a lezáró vízszintes párkány vontatott egyhangúságát megszakító oromzat koronázza. A szárnyait tartózkodó, királyi előkelőséggel kitáró homlokzat hatásának a titka a méretek és arányok ritmikus törvényszerűségében rejlik. Perrault Louvre-homlokzatán az érzésviharoktól egyensúlyát féltő francia értelem művelt csodát. Csak természetes tehát, hogy számos követőre talált. (L. a Place de la Concorde házhomlokzatait, a S. Sulpice templom s a milánói Palazzo Rocca Saporiti homlokzatát.)

Az 1667-ben megindult építkezés 1679-ben elakadt, mert ez időtől kezdve minden erőforrást és figyelmet Versailles kötötte le, hol a király a szűknek bizonyult Louvre helyett hatalmas méretű fejedelmi székhelyet kívánt a maga számára létesíteni. Colbert ellenkezése hajótörést szenvedett a király elszántságán és kitartásán, kinek elhatározásához a legfőbb ösztönt Fouquet pénzügyminiszter Vaux-le-Vicomteban épült kastélya szolgáltatta, melyet Lebrun és Lenôtre közreműködésével Levau épített (1657—60). A tömegelosztásában és arányai-ban rendkívül nemes épület ívelten előrehajló középső rizalitja a kupola révén kapott erőteljesebb hangsúlyt. A kastély belsejében egy tengelyen sorakoznak az egymásba nyíló s így egy pillantással áttekinthető termek, melyek valamennyien a méreteivel is uralkodó szerepre hivatott, ovális díszteremhez igazodnak. A kerti homlokzat közepén lépcsők áradnak alá s a szegélyző kőkorlátok, mint szétnyíló csápok ölelik magukhoz a kert feléjük siető főútvonalát. Kastélynak és parknak az a szerkezeti összeforrasztása, amit Vaux-le-Vicomteban látunk, néhány évvel



(29. kép.) HARDOUIN MANSART: A VERSAILLESI KASTÉLY KERTI HOM-
LOKZATA. *A visszahúzódó szárnyak közötti középső épületszakasz merész
előretolódása, különösen ferde nézetben, a fenyegető egyhangú-
ságot megbontva, eleveniséget és aktivitást visz belé a
hatalmas, fejedelmi pompát és mindenható-
ságot sugárzó épülettömbbe.*

Országos Széchényi Könyvtár

később Versaillesben, melynek hatalmas parkját ugyancsak André Lenôtre (1613—1700) tervezte, a mindenható fejedelmi akarat tükörképe lett. A messze vadonból előtörő útvonalak kiegyenesedve mint feszülő acélszalagok rohannak minden irányból a kastély felé. A mindenre kiható vasfegyelem még az utak mentén sorakozó fákat is merev és feszes tisztelgésre kényszeríti. A fákat nyíró architektonikus kertművészet francia mesterének Lenôtrenek már az ókori Rómában akadt kongeniális elődje, Augustus barátjának, C. Matiusnak a személyében, aki elsősízből alkalmazott kertekben nyírott fasorokat. Augustus kora egyébként is közel állott törekvéseiben és szellemében XIV. Lajos korához.

Ez a két korszak a nemzeti abszolutizmus két legnagyobb szerű történeti példája. Művészet terén is mindkettőt erőteljes nemzeti törekvés vezérelte, az út a nemzeti művészethez azonban mindkét esetben a klasszicizmuson át vezetett, melynek hűvösen kimért és előkelő szelleme a római és francia faj lelki hajlamainak egyaránt megfelelt.

Lenôtre kerti munkálatai már javában folytak, mikor XIV. Lajos elhatározta, hogy a parkhoz tartozó régi vadászkastélyt kibővítetteti. Az építkezés a régi mag érintetlenül hagyásával Louis Levau (1612—1670) tervei szerint 1668-ban indult meg, kinek örökét Dorbay, majd pedig Hardouin Mansart vette át. Az ő vezetésével épültek meg (1678—89) az épületszárnyak, melyek az erőteljesen kiszögellő középső kastélytömbhöz forrasztva az ünnepi méltóságot és büszke öntudatot sugárzó kerti homlokzatot tagadhatatlanul kissé kulisszaszerűvé tették. (29. kép.) A szélesen elterpeszkedő épülettest plasztikai erejéből és tömeghatásából velük sokat veszített. Az sem volt szerencsés gondolat, hogy Mansart a középrizalit eredetileg nyitott, beszögellő erkélyét a Galerie des Glaces-szal beépítette, mert így a homlokzat uralkodó hangsúlyától megfosztva minden ünnepi nagyszerűsége mellett is egyhangúvá lett. Az olasz palotákkal ellentétben a francia mesterek a versaillesi kastélyon nagy szerepet juttattak az ablakoknak, melyek, ha alkonyatkor lángba borulva mint ezernyi tüzes szem tekintenek alá a parkra s beleremegnek a hatalmas vízmedencék ezüstös-kék tükrébe, feledhetetlen látványt nyújtanak. A kastély bejáratánál a követek lépcsője két szárnyra szakadva színes márványfalak között vezet föl az emeletre, hol a termék súlyos és pompázó belső dekorációjának Lebrun volt a lelke, aki a tükörfolyosó mennyezetére valóságos hőskölményeket festett a király dicsőítésére. A park díszítésében is ugyanez a gondolkör uralkodik. Minden a Napkirályt ünnepli, neki hódolnak a szobrok, neki

hozták el vizüket a francia folyók, melyek képviselői a vízmedencék partjaira heveredtek le. Versailles még mai elárvultságában is úgy hat a szemlélőre, mint a fejedelmi mindenhatóság és életöröm nagy zenekarra írt ünnepi szimfóniája.

Ugyanaz a szigorú architektonikus szellem, mely a kertre is fegyelmet parancsolt, fogadja a belépőt a kastély termeiben. A szigorú négyszögű alaprajzon fölépült Salle de Venusban (30. kép.) (1671 -81, Lebrun), hol a márvánnyal és bronzsal vétezett falakra élesen vezetett, súlyos párkányok nehezednek s az ajtók előtt vigyázzba merevedett oszlopok állanak díszőséget, az ellágyulást nem tűrő, feszes és hideg pompa



(30. kép.) VERSAILLESI KASTÉLY, SALLE DE VENUS. A XIV. Lajos korabeli belső dekoráció (Louis XIV.) egyik legjellemzőbb példája, melyben a színes márvánnyal borított falak nyomasztón feszes és hideg pompája lenyűgözi a szemlélőt.



(31. kép.) VERSAILLES, GALERIE DES GLACES. Lebrun művészi pályájának egyik legnagyobb diadala. A hosszan elnyúló folyosó azáltal, hogy az oldalfalak s a festményekkel borított boltozatos mennyezet minden zökkenő nélkül áradnak egymásba, továbbá azáltal, hogy a belső fal ívhajlásaiba illesztett tükrök a teret illuzionisztikusan feloldják és kitágítják, elvesztette minden feszültségét. Gyors tovaramlás helyett lassan árad előre. Nem keresztülsietésre, hanem lassú, ünnepi felsorakozásra, sétára ösztönöz.

láltára szinte elakad a lélekzetünk. Itt minden telve van a Napkirály hajthatatlan akaratával, itt mindenki az ő parancsait várja. (Louis XIV stílus.) Lebrun másik remekén a Galerie des Glaces-on ez a feszes, hideg pompa a falak felbontása által enyhült. (31. kép.) Az egyik oldalon az arkádokba illesztett hatalmas tükrök működnek mint térmegafonok, a másik oldalon pedig az árkádnnyílásokon át pompás kilátás nyílik a park zöldelő végtelenjére.

XIV. Lajos halálával mindenki föllélegzett (1715). A lelkeket eltöltő feszültség fölengedett s a megváltozott életformák számára a művészetnek megfelelő keretről kellett gondoskodni. Az új stílusban (Régence 1715—35), melynek egyik legszebb példája a Hôtel de Toulouse Galerie dorée-ja, a falak levetették szertartásos merevségüket. (32. kép) A mennyezet is vesztett súlyából s ennek megfelelőleg a támasztó, tömör oszlopok helyére előkelően könnyed pillérek kerültek. A terem architektonikus szerkezete lényegében a régi maradt, csak a feszesség engedett föl. Az élek helyét az alaprajzban is lágy ívhajlások váltották fel. Általában az egész díszítés könnyedebb és játékosabb lett. A finom, lapos reliefben tartott díszítő motívumok, melyek menetében azonban elevenen él még az architektonikus illeszkedés szelleme, helyenként a mennyezetre is fölmerészkedtek.

A Régence-szal megindult stílusfejlődés a XVIII. század harmadik és negyedik évtizedében, az érett rokokóban (az elnevezés a dekoratív felhasznált kagylómotívumból = rocaille származik; a franciák a rokokó helyett a Louis XV stílusmegjelölést használják) érte el Robert de Cotte (1735) előkészítése után leggazdagabb kivirágzását. Legjelesebb mesterei Aurèle Meissonier (1750) és Germain Boffrand (1667—1754), kinek remeke a párisi Hôtel de Soubise (ma: Archives Nationales) egyben a francia rokokó egyik legszebb példája. A „Louisquinze“ az építészeti keretek és tagolások teljes festői feloldását hozta magával. A kimért, ünnepi szertartásosságot felváltó fesztelembb életformának megfelelőleg a termek méretei csökkentek. Az alaprajzi elrendezésben a szigorú, merev négyszöget a lágyhajlású ovális váltotta fel. Az új, puhább, festői térfelfogással együtt az oldalfalak s a mennyezet határai elmosódtak. A körülfutó vízszintes párkány helyébe könnyedén hajladozó vonalak kerültek, de a szem még ezeknek a menetét is csak nehezen tudja követni, mert a kúszó, építészeti

tekintélyt nem ismerő indaszárak mindent behálóz-
nak, ellepnek. A rokokó ornamentikát általában
valami ötletes, kecses előkelőség jellemzi, mely még a



(32. kép.) HÔTEL DE TOULOUSE, GALERIE DORÉE, PARIS (ma Banque de France). XIV. Lajos nyomasztó uralmával szemben Orleánsi Fülöp régenssége a fölszabadulást és megkönnyebbülést jelentette. A szertartásosan merev életformákat játékosan csapongó életkedv váltotta fel. Ezzel együtt természetesen az élet építészeti keretei is átalakultak. A Louis XIV. termek feszes és hideg anyagpompája helyett a Régence játékos formapazarlásra hajló képzelete előkelő könnyedségre s a falakat elborító jégpáncél feloldására törekedett. Ennek a rokokóba hajló átmeneti stílusnak a Hôtel de Toulouse itt bemutatott Galerie doréeja a legszebb képviselője.

keretformákban sem tűri az egyenest s a természet motívumaiból (kagyló, rocaille) is édesen csilingelő vonalmelódiákat sző. A francia rokokó mögött legértettebb alakjában is mindig érezzük az értelem vezérletét. Hiányzik belőle az a belső tűz és feszültség, mely a német rokokó forrongva szétáradó, fantasztikusan gazdag és bonyolult, rendszert nem ismerő formavilágát megteremtette. (Tanulságos példák: a müncheni és a würzburgi királyi palotában.) A szertartásos keretekre ráunt emberekre a formátlanság újra varázserővel hatott. Rousseau megváltásként hirdette a természethez való visszatérés szent parancsát s ugyanekkor az életöröm lovagjai hölgyeikkel kimenekültek a szabad természetbe, hol kis, bizalmas kastélyokban meghúzódva (ilyen a Pompadour asszony számára Gabriel tervei szerint 1762—64 épült Kis Trianon Versaillesben) élvezték a mezei és pásztorélet szépségeit. (Marie Antoinette.)

A rokokó-mámor nem tarthatott soká. A kijózanodást jelentő új stílus, a Louis XVI már 1760-ban érett alakban áll előttünk. A termék belső díszítésében az értelem újra megragadja a kormánykereket (A kis Trianon szalonja) s nyomában a falak kiegyenesednek, az architektonikus tagolások újra szóhoz jutnak, az ornamentika pedig halkszavún és szerényen visszahúzódik. A formák és vonalak előkelő könnyedséggel követik a rendszerező értelem irányítását. A rokokó csengő-bongó színörömeinek ebben a környezetben nem lehetett maradása. A falak fehérre hűltek le, ami a benyomás álomszerű könnyedségét csak fokozza. A Louis XVI stílus, mely a francia dekoratív fantáziának kétségtelenül egyik legfrissebb és legkecsesebb hajtása, idővel elvesztette ötletes, rugalmas, előkelő könnyedségét, meddővé lett és megmerevedett. (Zopf.) A XVIII. század végén pedig átadta helyét annak a francia földön Empire névvel illetett klasszicizmusnak, melynek előhírnökeit Észak-Itália és Franciaország építészetében is megtaláljuk, (főpél-

dák: Vanvitelli casertai kastély 1752—74 és a J. G. Soufflot tervei szerint 1764—90 épült párisi S. Geneviève templom, a mai Panthéon) s amely mint európai stílusjelenség végérvényes leszámolást jelent a barokk törekvésekkel. Vele már a XIX. század kapuja előtt állunk.

B) Szobrászat. A XVII. és XVIII. századi francia művészet, melynek egyre erősebben festőiségre hajló szelleme Watteaut, Fragonardot és Chardint adta a világnak, a nemzeti kereteből kiemelkedő, egyetemes érvényű szobrásztehetségekkel — Puget-t és Houdont kivéve — adós maradt. A Napkirály udvarán kínálkozó, szellemileg is kötött, nagyarányú dekoratív feladatok a merész önállóságnak már eleve szárnyát szegték. Az akadémiai előírások s az udvar szertartásos levegője, mely még az antik istenekre is illetudást és fegyelmet parancsolt, a szenvedély tüzét már csírájában elfojtotta. A Lebrun és Colbert irányításával Versaillesben dolgozó szobrászoknál az antik mintaképekhez való kötelező alkalmazkodás nőies érzelmességgel vagy színpadias lendülettel egyesült. François Girardon (1628—1715) olykor panorámaszerűségtől sem idegenkedő szoborcsoportjainak festői naturalizmusával (Apolló és a Nymphák a versaillesi parkban; Richelieu síremléke a párisi Sorbonneban) ellentétben, Antoine Coysevox (1640—1720) szigorú tektonizmussal fölépített, részekre szakadó Mazarin-síremléke (Louvre) a rideg klasszicizmust képviseli.

A kimért, állandó értelmi ellenőrzés alatt álló udvari élet nem volt megfelelő keret arra, hogy benne a lázadó őserőt jelentő Pierre Puget (1622—94) érvényesülhessen. Lobbanékonysága és vad szenvedélye, mely saját szavai szerint a márványt is megremegtette (le marbre tremble devant moi), ebben a szertartásos világban nem lehetett otthonos. Vulkanikus lelkű, feszülő izomzatú, tátongó árnyékbárlangokkal föltépett márványóriásai (Krotoni Milon,

Louvre) minden akadémiai szabályt máglyahalálra ítélték. A mester bámulatos anatómiai tudását és virtuóz márványkezelését a versaillesi ízlésdiktátorok is kénytelenek voltak elismerni. Ez az elismerés azonban csak néhány kisebb megbízást eredményezett, aztán útjára engedték a neveletlen titánt, aki tehetségének legmegkapóbb bizonyosságát nem a királyi udvar szolgálatában, hanem a távol touloni városház kapujával (33. kép) (1655—57) s a Louvre-ban őrzött



(33. kép.) PIERRE PUGET: ATLASZ A TOULONI VÁROSHÁZA KAPUJÁRÓL, 1655—1657. Ez a pillértörzsből kiemelkedő, hatalmas testű alak, mely kétségbeesett, lázadó keserőséggel hordozza a rászakadó terhet, azoknak a vad szenvedélyekre hajló, neveletlen óriásoknak a nemzetségéből való, kikkel Puget alkotó képzelete szertartásos finomkodásra hajló kortársait megfélemlítette. Jellemző, hogy míg az antik és renaissance Kargatidák könnyedén, ellenmondás nélkül hordják a rájuk nehezedő párkány terhét, addig a barokk Atlaszok csak kellenül, dacos, lázadó keserőséggel teljesítik építészeti hivatásukat.

félelmesen nagyszerű Medúzafejjel szolgáltatta. Ez a kígyókkal övezett arc, melynek borzalmasan valószínű halálvonaglása mögött shakespearei fantázia sötétlik, késő utóda azoknak a középkori vízhányó szörnyetegeknek, melyek a katedrálisok magasságai-ból bámészkodnak alá a hiszékeny járókelőkre.

A Versaillesben elnyomott, de XV. Lajos idején (Louis XV, rokokó) új erőre kapott festői naturalizmusnak legmerészebb hajtása az a Nap lovainak itatását ábrázoló relief, mellyel Robert Le Lorrain (1666—1743) az egykori Palais de Rohan (Paris, ma Imprimerie Nationale) istállójának kapubejáratát koronázta (1740—43 körül). Ezen a kőbe faragott rapszodián, hol rusztikás falra kent felhők mögül buknak fel a kelő nap fénykévéjében nekitüzesedő, lobogó sörényű paripák, a szabadon csapongó festői fantázia minden építészeti és plasztikai törvényen keresztülgázolva elhatározó diadalt aratott. A francia Louis XV szobrászatnak Le Lorrain mellett Jean Baptiste Lemoyne (1704—78) a legkiemelkedőbb képviselője. Kis méretre szabott alakjainak (Baigneuse, angliai magángyűjtemény) (34. kép) festői, felbontott formavilága, imbolygón bizonytalan statikája s tipegőn kecses mozgalmassága mögött ugyanazt a rokokó-képzeletet érezzük, mely még a tektonikus formákat is játékos csendéletmotívumok fűszerével hintette be. (XV. Lajos csak metszetben fennmaradt bordeauxi lovasszobra talapzatán 1731—43.) Az életöröm melódiáit egyidejűleg a kisplasztika is átvette, hangszere azonban nem a komoly bronz, hanem a derűsebb, könnyedebb terrakotta és fayence, melyet aztán a század negyvenes éveiben teljesen háttérbe szorított az 1709-ben feltalált (a feltaláló Johann Friedrich Böttger) diadalmas porcellán. Az 1711-ben alapított meissenai gyárat 1745-ben Vincennes, majd pedig 1763-ban Sèvres követte hol a mintázóműhely élén az az Etienne Maurice Falconet (1716—91) állott, aki a lassanként klasz-

szicizmusba merevedő Edme Bouchardon (1698—1762; főművei: az évszakok bájos reliefképeivel díszített Fontaine de Grenelle s a forradalomban elpusztult XV. Lajos lovasszobra, mely a Place de la Concordeon állott) mellett a francia Louis XVI



(34. kép.)

I. B. LEMOYNE: BAIGNEUSE, ANG-LIA, MAGÁNGYÜJTEMÉNY.



(35. kép.)

FALCONET: BAIGNEUSE, 1757. PARIS, LOUVRE.

Lemoyné Fürdőző nőjének imbolgó, festői mozgalmasságával és játékosan derűs kacérságával szemben Falconet szobra a meghiggadást s a tisztult plasztikai szellemet képviseli. Benne a Louis XVI.

nemes mérséklete és formafegyelme üzent hatat a rokokó mindent bódító könnyelműségének.

szobrászat legkimagaslóbb képviselője. 1757-ben keletkezett Baigneuse-e (35. kép) Lemoyné hasonló tárgyú szobrával összevetve visszatérést jelent a rokokómámból a tiszta plasztikai stílushoz. A Louis XVI. egyik legjellegzetesebb remeke a sèvres-i modellnek készült Léda-csoport (1753), melyen a tengelygazdagság nemes, tartózkodó előkelőséggel és sugárzó kecses-séggel párosul s amely mögött világosan érezzük a

fölényes értelem vezérletét. Falconet, aki írásaiban élesen szembefordult mindenfajta antiquomaniával s a szobrászat hivatásaként az eleven, szenvedélyes természet ábrázolását jelölte meg, élte főművén, Nagy Péter szentpétervári lovasszobrán (36. kép) — a francia földtől távol — lerázta magáról a *raison* és *grâce* minden kötelékét. Sziklaóriás tetején merész lendülettel felágaskodó bronzlovasa a leáldozó barokk érzésvilág utolsó gigantikus tiltakozása az ellen a vértelen, bágyadt klasszicizmus ellen, mely néhány évvel korábban Bouchardon XV. Lajosával ejtette csodálatba a rokokó könnyelmű játékaiba belefáradt kortársakat. Teljesen érthető, hogy a szentpétervári Nagy Péter szobor mestere később sèvres-i műveire nem szívesen emlékezett vissza, melyek ehhez a monumentális feladathoz mérten csak gyermekjátéknak tűntek.

A XVII. és XVIII. század, mikor Európa szellemi vezérkarát a nagy egyéniségekben gazdag Franciaország adta, természetesen a francia portréművészetnek is virágkora volt. Ez az a műfaj, mely a kötelező külső hasonlóság révén lehetővé tette, hogy a művészek az udvari művészet fülledten szertartásos, dekoratív kötöttségének jármát lerázzák magukról. A meleg, remegő életközelség s a szellem szabad mozgása még a kisebb tehetségeknek is szárnyakat adott. Ezeknek köszönhető, hogy XIV. és XV. Lajos korának szellemi nagyjairól a megkapó életvalóságú arcképek egész sorozata maradt reánk, melyek a külső vonások szuggesztív erejével az ábrázoltak egész belső sorsának is részesévé tesznek. (Coysevox: Colbert és Lebrun mellképe; Lemoine: Malesherbes és Montesquieu arcképe; Pigalle: Diderot és Pajou: Buffon arcképe.) A francia portrészobrászat fénykora azonban a XVIII. század három utolsó évtizedére esik és Jean-Antoine Houdon (1741—1828) nevéhez fűződik, aki az emberi nagyságnak minden idők számára egyik legnagyobb szobrász-interpretatora.



(36. kép.) M. FALCONET : NAGY PÉTER LOVASSZOBRA, SZENTPÉTERVÁR, 1766—1778. *Falconet koncepciójának merész lendületét és tüzes eleven-ségét csak akkor méltányolhatjuk egész jelentőségében, ha Bouchardon néhány évvel korábban befejezett erőtlen, klasszicizmusba bágyadt lovasszobrával (XV. Lajos, 1748—1762) vetjük össze. Ebben a hatalmas, természetközelségben fogant ágaskodó lovas szoborban a leáldozó barokk-szellem utolsó izzását lobbant.*

Bárha önvallomása szerint művészete főcéljának a lehető teljes modellhűséget tekintette, arcképein a pusztá testi hasonlóságnál mégis sokkal többet adott. A természet egész bonyolult formarendszere mögött lángelméjű intuícióval érezte meg mindenkor a szel-

lemi rúgókat s a nagy összefüggéseket. Nincs oly apró részlet, mely vésője alatt szellemi jelentőséget ne kapott volna. Szintetikus képzelete a részletező hajlamokon egyre jobban diadalmaskodott. A Gluck-mellkép (Berlin, Kaiser Friedrich Museum) remegő, ideges nyugtalanságán még átüt a rokokószellem öröksége; a Molière és Voltaire arcképeken azonban a festői elevenséget monumentális egyszerűség és nyugalom váltotta fel. Bennük a mester a fizikai és pszichikai egyéniség nagyszerű koncentrációjával örökérvényű világtörténeti jellemképeket teremtett. (Molière mellképe 1778, Paris, Comédie Française; Voltaire bronzmellképe 1778—79, Paris, Louvre; Voltaire ülőszobra 1778—81, Paris, Comédie Française, 37. kép; Mirabeau márványmellképe 1800, Versailles.) Houdon, aki művészetében a női lélek finomabb rezdüléseinek is megértő tolmácsa volt (felesége arcképe 1787, Paris, Louvre), már kora ifjúságában a klasszicizmus apostolává szegődött. (Szt. Brunó szobra 1766, Róma, S. Maria degli Angeli.) (38. kép.) Ez a klasszicizmus azonban nem elméletileg érlelt meggyőződésből, hanem ízig-vérig szobrásztermészetéből fakadt, mely a festői látszatot hajszólo szobrászatot ismét komoly hivatástudatra ébresztette. A Szt. Brunó szobor, melyen a zárt monumentalitás tisztult valóságossággal párosul, a XVIII. század szobrászatának egyik legnagyobb fegyverténye, bárha hírben a másfél évtizeddel később készült Diana (Márványpéldány, Szt. Pétervár, Eremitage 1780; bronzpéldány 1790, Paris, Louvre) messze felülmulta. A karcsú istennőn, aki korcsolyázásszerű, könnyed lendülettel síklik tova, a mozdulat átgondolt világossága és szökellő ritmusa mellett a testformák érdes naturalizmusát idegenszerűnek érezzük. Ez az oka annak, hogy a teljes kiegyenlítetttség benyomásával a szobor adós marad. Houdon hosszúra nyúlt életének utolsó állomását a Richmond részére készült Washington-szobor jelzi (1787—92),



(37. kép.) 1. A. HOUDON: VOLTAIRE AGYAGMELLKÉPE, MÜNCHEN-GRÄFELFING, MAGÁNGYÜJTEMÉNY. *A Comedie Française* ülőszobrához készült tanulmány, melyen a szarkasztikus vonások pillanatnyi élelensége Voltaire egész fölényesen mozgékony szellemét magába szívta.



(38. kép.) JEAN-ANTOINE
HOUDON: SZT. BRUNO,
1766. RÓMA, S. MARIA
DEGLI ANGELI.

A lángelméjű mester első nagyszerű megnyilatkozása ez a szobor, mellyel korát messze megelőzte. A két karját keresztbe fonó, meghajtott fejjel magába-mélyedő szerzetes áhítatos, elszigetelt nyugalomával a szerkezeti igazság diadalát jelenti a későbarokk festői és drámai mozgalmasságával szemben, amint ezt éppen Houdon mesterének, Michelangelo Slodtznak 1740 körül készült Szt. Brunójával (Róma, S. Pietro) való egybevetés igazolja. Az antik művészi szellemnek Houdon Szt. Brunója igazabb örököse, mint Raphael Mengs vagy Canova antik istenei és mitológiai hősei.

melyen a hatalom szimbólumaival övezett hőst korszerű viseletben ábrázolta s ezzel a XIX. századi romantika törekvéseinek lett az úttörője. A mester fejlődésében a Washington-émlék mégis hanyatlást jelent. Régebbi alkotásainak lobogó életközelségét

és plasztikai erejét hűvös, bágyadt akademizmus váltotta fel.

C) **Festészet.** Azt a pompázón szertartásos, ridegen zárkózott és fölényes embertípust, mely XIV. Lajos udvarát benépesítette, a legteljesebben a Van Dyck hatása alatt álló Hyacinthe Rigaud (1659—1743) arcképei őrizték meg számukra. Nem csodálható, ha ez a magasabbrendű, férfiasságra törekvő nemzedék azt a Domenichino mellett nagyranőtt Nicolas Poussint (1594—1665) ünnepelte festőfejedelmének, aki nemcsak a történeti és mithológiai tárgyakat, hanem még a tájképet is a heroikus nagyság szellemével akarta megtölteni. A lelkesedő kortársak persze nem vették észre, hogy Poussin



(39. kép.) NICOLAS POUSSIN : RAJZ, PARIS, LOUVRE. Ez a rendkívül eleven és tónusgazdag rajz — a mester festményeivel egybevetve — világosan mutatja, hogy a klasszicisztikus meggyőződés értelmi hűtőmedencéjében Poussin koncepciói mennyit vesztek közvetlen melegségükből és eredeti frissességükből.

hőseinek a heroizmus a jórészt csak póz ; a klasszicizmus esztétikai kultúrájának jól nevelt, engedelmes gyermekei, kikben a titánok szilajságából és vadságából semmi sem maradt. Nem megváltó nagy tettek, hanem csendes, érzelmes szemlélődésre vannak teremtve. Poussin gondos mérlegeléssel fölépített kompozícióin a fölényes értelem a legnagyobb hatalom, mely a vázlatokban (39. kép) fel-fellobbanó merészség tűzfészkeit egymásután kioltotta. Sokkal több szuggesztív igazság rejlik a mester tájképeiben, melyek komoly, tektonikus nagyszerűsége mögött ott érezzük a természettörténet kozmikus erőinek fenséges színjátékát. Ez a nagyban és belső lényegben látott természet immár nemcsak hangulati kísérője a benne élő embernek, hanem a maga nagy lelkével minden staffage-alakot magába szív. A Carracci-iskola hatása alatt álló Poussin tájképeinek ódai erejével szemben fiatalabb kortársának, Claude Lorrain-nek (1600—1682) a tájképei telve vannak az álmodozó, békés természet csöndes lírai áhítatával. (40. kép.) Képeit, melyek hatásában a napszakok szerint változó világítás s a harmonikus színezés nagy szerepet játszik, rendszeren úgy szerkesztette meg, hogy a kétoldalt felsorakoztatott előtéri kulisszák között fényben feloldott, végtelen távlatok nyílnak.

Ezek után az előzmények után a történeti kereteket szinte szétmorzsolva tűnik fel és emelkedik időtlen magasságokba Franciaország legnagyobb festő-költője, a flamand származású Antoine Watteau (1684—1721), kinek egész művészete a nemesen tiszta, gyötrődő lélek borongó vágyódása a boldogság után. Ez a boldogságszomjúság sugallta neki a tiszta örömöknek azokat a színlátomásait, melyekben a szív és a zene viszik a főszerepet. A zeneiség s az összes képeken eláradó borongó hangulat az a kapocs, ami Watteaut egyfelől Giorgione-hoz, másfelől Mozart-hoz fűzi. A fiatal éveiben Teniers hatása alatt festett életképek után (Az utóvéd, Nantes, Múzeum) kép-



(40. kép.) CLAUDE LORRAIN: SÁBA KIRÁLYNŐJÉNEK BEHAJÓZÁSA, LONDON, NATIONAL GALLERY. 1643. A képen, mely Claude Lorraint művészetének delelőjén mutatja, a romantikus tárgy klasszicisztikus képszerkesztéssel és fényszomjas, friss természettalátással egyesül. A lebukó nap eget és földet elkápráztató fénycsodái, melyeket az északi (lotharingiai) mester vászonra varázsolt, joggal ejtették bámulatba a kortársakat s vonták magukra később Nietzsche boldogságsóvárgó tekintetét. Bámulatos szorgalomról tanuskodik, hogy Claude Lorrain összes képeiről vázlatokat készített s azokat Liber veritatis címen gyűjtötte össze. (Jelenleg Devonshire herceg tulajdonában.)

zelete egyre jobban eltávolodik a valóságtól s a boldogság álomlátója lesz. Ilyen álom és valóság csodás keveréke leghíresebb képe, a „L'embarquement pour Cythère“ (41. kép. Indulás Kythera-szigetére), melylyel 1717-ben fölvették a parisi Akadémia tagjai közé. (Ez a példány a Louvre-ban, egy második változat a berlini királyi kastélyban.) A szív zarándokai, kik egymásra találva önfeledt, kecses könnyedséggel kelnek útra a boldogság szigete felé, épp oly gyöker-

telenek a valóságban, mint az a meseillattal tele táj, amelyben járnak. S mégis ez a prófétai sejtelmekkel átszőtt látomás csak francia földön foganhatott, mely a következő évtizedekben a szív és „a nő kultuszának klasszikus hazája” lett. Watteau képzelete az életet az örömök tündérkertjévé varázsolta, hol otthonos a zene, a tánc, hol azonban a Pierok, ha ajkukon elhalt a dal, esetlen életükbe visszazuhanva dermedten eszmélnek rá hivatásuk egész tragikumára. (42. kép.) (Gilles, Paris, Louvre.) Az elgondolás költői



(41. kép.) ANTOINE WATTEAU: L'EMBARQUEMENT POUR CYTHÈRE. (INDULÁS KYTHERA SZIGETÉRE), PARIS, LOUVRE. *A képnek ez az első ihletesen könnyed fogalmazása az a példány, melyet a mester 1717-ben a párisi Akadémiának benyújtott. A részletesebben kidolgozott berlini példány ezzel az első vázlattal szemben keményen és szárazon hat. Ennek a képnek, mely valóság és álmvilág csodás szövedéke, művészi varázshoz a színek nagy mértékben járulnak hozzá. „Nincs még egy festő, ki a puha, lágy színeknek a napsugárban való elhalványodását és ragyogó kivirágzását így tudta volna megfesteni! Ez a világ, melyben a szerelem zárandokai a lemenő nap fényében elindulnak a szív gályája felé, tele van a boldogság színeinek derűs kacagásával.” (Goncourt-testvérek.)*

mélysége mellett Watteau művészetében a szín a második nagyhatalom. A korai képek káprázatos színgazdagságát később bágyadt, ezüstös tónusok váltják fel, melyek a helyi színek tüztét kioltják. (L'Indifférent, La Finette, Paris, Louvre.) Élte utolsó éveiben pedig, mikor alkotó képzelete újra



(42. kép.) ANTOINE WATTEAU: „GILLES” (BOHÓC), PARIS, LOUVRE.
Ez a monumentális nyugalomba merevedő alak szinte kiesik Watteau ideges elevenséggel tele, mozgalmas világából. Egészen szokatlan a ruha nagy, fehér felületének nagyvonalú, impresszionisztikus ecsetkezelése. A pár árnyékfolttal életrekellett gallér és kéz mintázásában nincsen semmi kicsinyesség. Kétségtelen, hogy Watteau művészetének ez az átalakulása Rubens-tanulmányokkal függ össze. Ezt a megállapítást a háttérből előbukkanó nő rubensi fiziognómiája is megerősíti.

leereszkedik a mindennapi valósághoz, (Gersain műkereskedő cégtáblája, Berlin, Kir. kastély) az anyagszerűségüket vesztett színek leheletszerűen tapadnak a sötét háttérre.

Watteau időtlen nagyságával szemben François Boucher (1703—70) művészete elválaszthatatlanul összeforrott a rokokóvilággal. Úgyesen kiaknázott népszerűségét főként a választott tárgyak érzeki fűszerének köszönte. Watteau lelkének mély költőisége és festői világszemlélete belőle hiányzott. Alakjai csak színpadi életet élnek. Képein a vezető szólamot nem a festői értékek, hanem a nyugtalanul cikkázó vonalak viszik. A szín, ami Watteaunál a lényeghez tartozott, Bouchernál csak járulék. „A tejbemártott rózsalevéltónus“ sikere után színproblémák többé nem érdekelték. Mindvégig kitartott mellette. (Venus születése, Stockholm, Nemzeti Múzeum ; A reggeli, Paris, Louvre.) (43. kép.)

Ha történeti hatásban nem is, de művészi jelentőségben Bouchert messze túlszárnyalja nagytehetségű tanítványa, a Louis XVI klasszikus mestere, Jean Honoré Fragonard (1732—1806). Az ő művészete is a nőt s a szív romantikáját ünnepli. Ha hiányzik is belőle a watteau-i mesehangulat tisztasága, sziporkázó ötletességével mégis a legkényesebb tárgyban is feledtetni tudta Boucher alkotásainak sokszor nagyon is érthető célzatú földközelségét. Festményein a természet s az ember elválaszthatatlan egységbe forrnak össze. A kacérlendülettel magasba röppenő hintázó nő mozdulatának a sodra és suhogása az egész környezeten átremeg (Escarpolette, London, Wallace Collection 1766); a hullámok között fürdőző lányok (Baigneuses, Paris, Louvre) sem odatévedt idegenek, hanem életritmusuk üteme ugyanaz, mint a körülöttük hajladozó sásé és bokroké. Fragonard festési modora, mely a hagyományos vonalértékek helyett töretlenül felrakott színfoltokkal dolgozik, előfutára lett a



(43. kép.) FRANÇOIS BOUCHER : A REGGELI, PARIS, LOUVRE. Az egymásba hajló térgörbék s a csillámló fény- és árnyékfoltok cikázó játéka adja meg a benyomásnak azt a festői egységét és sziporkázó elevenségét, mely mögött ugyanazt a derűs izgalmakra hajló rokokószellemet érezzük, mely a Hotel de Soubise belső dekorációját megteremtette.

XIX. századi impresszionizmusnak, de egyben hű örököse annak a többszázados művészi kultúrának, mely nem önkényesen kiszakított részekben, hanem az egészben látja az igazságot s mely a ritmikus képfölépítésről, a kompozícióról még a legmerészebb technikai újítás javára sem mond le.

Alkotó képzelete a legegyszerűbb, legminden napibb motívumot is költői és zenei varázssal ruházta fel, amint ezt festői és képszerkesztő művészetének

egyik legnagyobb remeke: A st. cloudi ünnepek (Les fêtes de St. Cloud, Paris, Banque de France) fényesen igazolja. Élte utolsó éveiben sokat foglalkozott arc- és életképfestéssel. Ha életképeiben hajlik is itt-ott a szentimentalizmusra, de az a hamis, hatásvadászó érzelmesség, mely Greuze képeit a mai ember számára oly elviselhetetlenné teszi, lényétől mindvégig idegen maradt. Mint Watteau, úgy Fragonard is nagy mestere volt a rajznak. Impresszionisztikus merészséggel, hirtelen odavetett vázlatain a festői foltokká feloldott formákban csak remegő vonalmaradványok emlékeztetnek a zárt, plasztikai létezés lehetőségére.

Watteau és Fragonard mellett a XVIII. századi francia festészet harmadik festőlángelméje Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699—1779), aki mint Boucher kortársa egészen új utakat tört. A rokokó mesterként, rízsporos világához, melyben élt, alig fölfedhető szálak fűzik csupán. Egyik leghíresebb festménye, az Asztali ima (44. kép) ugyanabban az esztendőben (1739) keletkezett, mint Boucher Reggelije. (43. kép.) (Mindkettő a parisi Louvre-ban.) De minő különbség a kettő között! Boucher ívelésekben gazdag képének pillanatnyi, előkelő mozgalmasságával szemben Chardin az egyszeri helyzetben az örök életigazság suggestióját érezttette. Boucher az életnek csak dekoratív felszínét, Chardin a lényegét és a mélységeit adta. Ennek megfelelőleg a Boucher alkotását átjáró fény és árnyéktánc Chardin-nél egységes, meglepetéseket kizáró világítással higadgt, a színek pedig fölszínes látszat helyett hozzáfórottak az életformák lényegéhez. Ez a mester az élet lényegét nem az idegfeszítő izgalmakban, a pillanatok röpke hullámverésében, hanem a csendes, nyugalmas létezésben kereste. A hangtalanságban is meghallotta a mindent eltöltő misztérium szavát. Ezért játszott tárgyválasztásában a csendélet s a minden irodalmi mellékíztől mentes, való-

szerű kispolgári életkép olyan nagy szerepet. Utolsó mesterműve, a Louvre-ban őrzött önarcképe a hiúságot nem ismerő aggastyán nagyszerű önvallomása, melyen hanyag reggeli pongyolában, hálósapkával tekint ki a képből azzal a jóságosan elnéző, de elszánt



(44. kép.) CHARDIN: ASZTALI IMA, PARIS, LOUVRE. Ugyanabban az ében (1739) keletkezett, mint Boucher Reggelije (43. kép). S a kettőt mégis világok választják el egymástól. Boucher alkotása minden ízében rokokó-termék, telve a keresett és felületes előkelőség bódító illatával. Chardin polgári életkeretekben fogant képe ellenben csupa egyszerűség és meleg bensőség. A színek és vonalak nyugtalan rajzása is megszűnt. A vonalak és színek az áhítat ünnepi, lassú ütemét vették át. A vezető szólamot az asztalterítő s a ruhák fehérje viszi, mely mintha a környezet minden színtónusát magába szívtá volna. Boucher festménye minden szálával saját korához tapad, Chardin ellenben prófétai ösztönnel már jelzi azt az átalakulást, mely mint új művészeti stílus, csak a század végén köszönt a világba. (Klasszicizmus.)

komolysággal, mely önmagában is ítélet volt korának az emberi életet bábjáték szintjére süllyesztő mesterkedéseivel szemben.

S ezzel az ítélettel nem állott egyedül. Az irodalom Voltaire-rel, Rousseau-val és az Encyklopedistákkal az élén már az ötvenes években hadat üzent a rokokó játékos könnyelműségének, Diderot pedig Boucher erkölcstelenségét ostorozta. A történeti szellem lassú ébredésében már érezzük annak a komoly, tettszomjas jövőnek a vajudását, melynek hőse immár nem a nő, hanem a férfi. Bonaparte-val ismét győzedelmeskedett az imperializmus, mely újra csodálattal tekintett az antik világ hőseire s termékeny talaja lett annak az új klasszicizmusnak, mely legelkessebb zászlótartóját Jacques Louis Davidban találta meg.

III. Spanyolország.

A középkorban s a renaissance idején idegen hatások között tétovázó spanyol művészet a XVI. századi manierizmus döntő jelentőségű előkészítő munkája után csak a XVII. században öltött határozott nemzeti jelleget. Ez a korszak az, amikor ez a forróvérű és forró képzeletű faj belétükrözte művészetébe hideg zárkózottság és rajongó önkívület (arckép — vallásos tárgy), látomások és valóság-szomjúság végletei között hanyódó, búskomorságra hajló lelkületének (*tristeza española*) egész színgazdagságát.

A) **Építészet.** A spanyol lélekalkatnak ezt az ellentétes kettősségét már az építészet alkotásain is felismerhetjük. A Juan de Herrera (1530—97) alkotta Escorial-kastély komoly, szófukar egyszerűségével és büszke zárkózottságával ellentétben a merész hangsúlyelosztással dolgozó Churriguerra-stílus (*Churriguerismus*, alapítója, José Churriguerra után 1650—1723) gótikus hagyományokkal átszőtt, főként kapuza-

tokra pazarolt ornamentikájának zibongó nyugtalan-sága és szédítő gazdagsága csak lázas képzeletben foganhatott. S jellemző, hogy a nyomasztó komolyság érzése, amit az Escorial forma-világának rideg egyszerűsége váltott ki, ennek a fülledten gazdag dekoratív pompának a láttára sem húzódik le a lelkünkről. (Legjellemzőbb példák: Pedro Ribera: Hospicio Provincial, Madrid; Hipólito Rovira: Marqués de dos Aguas háza, Valencia.) (45. kép) Ez a templombelsőben és oltárokon szinte szertefoszló ornamentális káprázat (Granada, a Cartuja sekrestyéje 1727—64; Santiago, Sta. Clara oltár), az európai emberre mindig idegenszerűleg hat s magyarázatát keresve emlékeztetnünk kell a spanyol-mór vérkeveredésre, melynek a faji fantázia-típus kialakulására is döntő befolyása volt.

B) Szobrászat. Az idegen mankóktól megszabadult XVII. és XVIII. századi spanyol szobrászat úgyszólván kizárólag a vallás szolgálatában állott, amin nem csodálkozhatunk, ha meggondoljuk, hogy Loyolai Szt. Ignác és Szt. Teréz föllépésével az egész nép vallásos képzelete már a XVI. század második felében minő hatalmas lendületet kapott. A művészek, kiknek lelkében ott égett a spanyol faj érzésvilágának fojtott fanatizmusa és bús rajongása, az egyház által is megkövetelt élményszuggesztió érdekében sokszor még a legnyersebb, szélsőséges valószerűségtől sem riadtak vissza. Legtöbbször fából faragott szobraikat nemcsak hogy élethűn színezték, hanem a szenvedés nyomán kicsordult vér és könnycseppek plasztikai és színértékéről sem mondtak le. A kísértő, kínos valóságillúzió veszedelmeit a nagy mesterek, mint Gregorio Hernandez (1576—1636) és Juan Martinez Montanez (1564—1649; főművei: 1. Szt. Bruno a cadixi székesegyházban, 2. Szeplőtelen fogantatás a szevillai székesegyházban; a Madonnaarc bánatos komolyságában édes testvére Murillo és Velazquez Madonnáinak) biztos ösztönnel kerülték el, a nagy-



(45. kép.) MARQUES DE DOS AGUAS HÁZÁNAK KAPUJA, VALENCIA
1750 körül. A túlterhelt dekoratív pompára hajló spanyol
barokk építéset jellemző példája.

tudású Francisco Zarcillo (1707—81) naturalisztikusan fölépített szoborcsoportjain azonban megfelelő térbeli elszigetelés híján a szobrászat csaknem a panorámák színvonalára süllyedt. (46. kép.) (Utolsó vacsora, Murcia, Jezsuitakolostor ; Krisztus az olajfák hegén, ugyanott.)

C) Festészet. A két uralkodó műfaj: a vallásos festészet és az arckép hatalmas föllendülését az egyház és az udvar hathatós szellemi és anyagi támogatásának köszönhette. A monumentális fal- és mennyezetfestés spanyol földön sohasem lett otthonos.



(46. kép.) FRANCESCO ZARCILLO: AZ UTOLSÓ VACSORA, MURCIA. Zarcillo a szélsőséges naturalizmus képviselője. Ebben a csoportjában is a művészi illúzió erősen átbillen a valóságillúzió területére. S ez nem megtévedés, hanem szándék. A mester a csoportnak ezzel a valóságközelségével ugyanis azt akarta elérni, hogy aki körüljárja, belékapcsolódva az ábrázolt pillanat drámai jensé-
gébe, maga is mintegy részesévé lehessen az
Utolsó vacsorának.

Ily feladatokra az udvar mindig idegen mestereket volt kénytelen igénybevenni. (Luca Giordano, Tiepolo.) A festészet Spanyolországban mindenkor az egyéniség művészete maradt, mely nagyarányú dekoratív feladatok keretében való alkalmazkodásra és megalkuvásra nem mutatott hajlandóságot. Az egyéniség értékelése magyarázza meg a portréművészet kimagasló szerepét és nagy elterjedtségét. Az emberábrázolásban azonban, — legyen az akár arckép,

akár történeti festmény, — a józan tárgyszerűségre törekvő mesterek minden heroikus felfokozástól tartózkodtak.

A spanyol nemzeti festészet tulajdonképeni alapvetője a krétai származású Greco (Domenico Theotokopuli 1548?—1614), aki mint Tizian tanítványa már fiatal éveiben bejárta Itáliát, 1577-től kezdve pedig Toledoban telepedett meg. Velencei és római benyomásokon edzett képzelete itt az új környezetben kapta meg azt a misztikus színezetet, művészete pedig azt a földi valósággal szemben felelőtlen látomásszerűséget, azt a spiritualisztikus feszültséget, ami a hozzá vezető megértés útját a materialisztikus és természettudományi világnézettípus embere számára végérvényesen eltorlaszolta. Így érthető, hogy Grecot, kinek művészetét még csak nem régen is az orvosi patológia körébe utalták, a XX. századnak úgyszólván újra kellett felfedeznie, mely felismerte benne prófétai képviselőjét annak a kutatásba belefáradt és csalódott, új utakat kereső, vele rokon kornak, mely elfordult a földi valóságtól s melynek transcendens vágyódása hitvallásszerű erővel tört fel az agg Michelangelo és Tintoretto kísértetiesen nagyszerű művészetéből.

Greco hírnevét kortársai körében az a toledoi Szt. Tamás templomban levő képe alapozta meg, mely Orgaz gróf csodálatos temetését ábrázolja (47. kép) s melyen törekvései már teljes érettségükben bontakoznak ki. A kép két szakaszra oszlik. Az alsót a temetés, a felsőt pedig a megdicsőült égi fogadtatása tölti be. De maga az alsó szakasz is két részt foglal magában: a gyászszertartást és a csodát. A gyászszertartást, melynek a papságon kívül toledói nemesekből álló vendégsereg is tanuja, holland mesterekre emlékeztető tárgyilagossággal ábrázolta a festő. A feketeruhás, fehér galléros férfikar vonásaiban keménység és fanatizmusra hajlamos komolyság tükröződik. Ebben a keretben a kép

előterében történik meg a csoda: két égi szent (Szt. Ágoston és Szt. István) leszállott a földre, hogy az Úr hű szolgájának földi maradványait a



(47. kép.) GRECO: ORGAZ GRÓF TEMETÉSE, TOLEDO, S. TOMÉ. 1586.
 Ez a kép is világosan mutatja, hogy Greco csodalátásra és lázálmokra hajló képzeletében látomás és valóság, Ég és Föld nem váltak el egymástól élesen. S az érdekes az, hogy a csodás elem ábrázolásának az elhíttető ereje nem kisebb, mint a csodálatos sirbatétel mögött felsorakozó spanyol előkelők, kiknek vonásait a mester portrészzerű hűséggel örökítette meg.

templomban örök nyugalomra helyezze. Mialatt lent a csodás temetés folyik, melyet csak a bal homlok-térben térdelő fiúcska vett észre, fent az égi magasságokban egymásra torlódó felhőkagylók fölött fogadja Krisztus és Mária a térdelő Orgaz gróf hódolatát. A képre, mely a régi, hagyományos, szigorún szimmetrikus képszerkesztést velencei színezéssel egyesíti, földi mértékek nehezen alkalmazhatók. A temetés színhelyének minden jelzése hiányzik, az időpontra vonatkozólag is csak a lobogó fáklyák nyujtanak útbaigazítást. Az előtéri csodát övező tömött embergyűrű pedig a tér alakját és terjedelmét hagyja tisztázatlanul. Még jobban növeli a bizonytalanságot, hogy az előtéri alakokat a képkeret alul elmetshi. A szem úgy érzi, mintha szilárd statika nélkül titkos erőktől hajtva merülnének fel. Felettük a csodakáprázattól terhes, végtelenbe nyíló égi régiók, melyek lobogón nyugtalan ritmusában nem földi, hanem kozmikus érzések és törvények lüktetését érezzük.

Az a vizionárius képzelet, mely már az Orgaz gróf temetésében objektív valóság helyett szubjektív lelki élményt adott, később Grecoban még jobban megerősödött, azonban a kifejezés hevétől korbácsolt, vonagló formák valószerűtlensége, a remegő és perzselő színek mélységes szimbolizmusa s az izgatottan fellobbanó és tovasuhanó fényfoltok misztériuma mögött mindenkor érezzük az érzés őszinteségét s a lélek sokszor szinte tragikus feszültségét, melyben a szenvedély néha extatikus vadságig fokozódott. (Az ötödik pecsét feltörése, Paris, Zuloaga-gyűjtemény.) Greco lelkének egyik legköltoőbb, regevarázssal tele színlátomását, a Krisztust az olajfák hegyén ábrázoló képét a budapesti Herzog-gyűjtemény őrzi. A háttér az éjszaka sötétje takarja, melyet csak a Jeruzsálem fölött felvillanó fény szakít át. Az előtérben alvó hatalmas apostolok testi plasztikáját dagadó zöld- és narancsszínű-köpenyek látják el szordinóval. Fent a dombtetőn a zöld pázsiton vörös

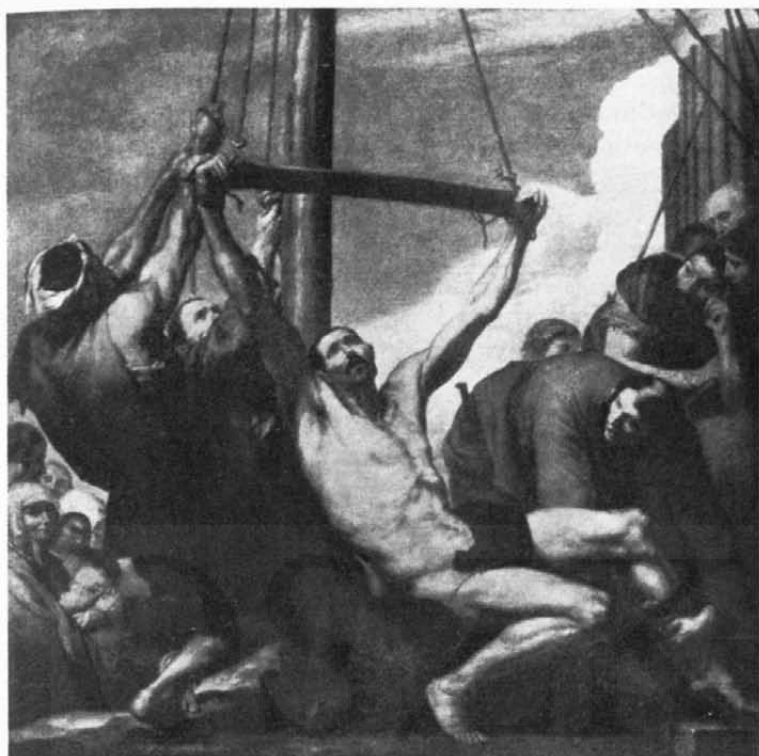
köpenyben térdelő Krisztus elé hófehér felhőcsónakon
pihekönnyűségű angyal ereszkedik alá, kinek alázatos
meghajlására az Üdvözítő elgyötört, megadó tag-



(48. kép.) GRECO: D. FERNANDO NINO DE GUEVARA FŐINKVIZITOR
ARCKÉPE, NEWYORK, HAVEMEYER-GYŰJTEMÉNY. *A testtartás s a
metsző pillantás elárulják, hogy ez az ünnepi diszöltönnyel méltóság-
tudatában fokozott, gyöngye test tele van belső tüzzel s az aszketikus ön-
fegyelem elszánt komolyságával. Éppoly jellemző példája ez az arckép
a belső feszültségekkel tele XVI. század második fele ember-
típusának, mint amilyen jellemzően képviseli Raffael
Castiglione portréja a Cinquecento fény-
korának emberét.*

lejtéssel válaszol. Aki a mi földi világunk arányai, statikája és távlati törvényei szerint szokott csak ítélni, az Greco izzó lélekben fogant látomásaival szemben tehetetlen és tanácstalan marad. Ezek olyan magasságok, ahol az értelem nem segít, hanem csupán a hit, ahol vitának nincs helye. Greco művészetében a portrénak is jelentős szerep jutott. E műfajban, hol maga a tárgykör józan megfigyelésre készítette, látomások helyett mesteri jellemképeket nyújtott, melyekből minden drámai feszültség hiányzik. A legtöbbnyire félalakban ábrázolt spanyol előkelők, akik vásznain sötét, tárgyaltalan háttérből merülnek föl, hidegen és merőn tekintenek ránk; vonásaikba nyomasztó komolyság fészkelte be magát. Legnagyobb szerű arcképe a karosszékén vérfagyasztó nyugalommal ülő Nino da Guevara kardinális, főinkvizitor képmása, kinek metsző pillantásában mintha sorsvillámok csatáznának. (48. kép.) (New-York, Havemeyer gyűjtemény; egy mellképalakú másodpéldány a budapesti Herzog-gyűjteményben. Grecót Szépművészeti Múzeumunkban két pompás festménye képviseli: a Bűnbánó Magdolna kb. 1580 és az Angyali Üdvözlés kb. 1600.)

Az álomlátó Grecoval szemben Giuseppe Ribera (1589—1652), aki élte legjavarészét a Caravaggio-igézzel tele Nápolyban töltötte, művészetében a vallásos hevületet kíméletlen valóságossággal egyesítette. (49. kép) Tárgykörének rendkívüli gazdagsága a legegységesebb spanyol festővé avatja, aki belső fejlődésében is nagy utat futott meg. A korai képek pillanatnyi drámai feszültségét, lobogó, nyugtalan fény- és árnyékellentéteit és sötét színezését (Szt. András vértanúsága, Budapest, Szépművészeti Múzeum) később ezüstös szürke színtónusokban tartott, nyugodtabb és költői hangulatú kompozíciók váltják fel. (Szt. Ágnes, Drezda, Képtár.) Utolsó alkotásában: a Dongalábú fiúban (Páris, Louvre) pedig mint a modern plain-air festés egyik úttörője



(49. kép.) JUSEPPE DE RIBERA: SZT. ANDRÁS VÉRTANUSÁGA, MADRID, PRADO. 1647. *A kegyetlen valóságosságnek ez a szélsőséges példája jellemző terméke a véres borzalmakat (bikaviadalok) kedvelő spanyol képzeletnek. Az elágazó átlókra fölépített képszerkezetbe fojtott színellentétek csak fokozzák a jelenet drámai erejét.*

búcsúzik az élettől. A fanatizmusra hajló spanyol lélek mély vallásosságának legnagyobb festő-képviselője a szevillai Francesco Zurbaran (1598—1664), kinek művészetében az áhítat bensősége józan valóságossággal és monumentális egyszerűséggel párosul. Képei telve vannak szent komolysággal. A mosolynak és derűnek Zurbaran művészetében nem jutott hely, innen van, hogy monumentalitását

néha sívárnak és nehézkesnek, komolyságát pedig nyomasztónak érezzük. Képszerkesztő fantáziájából a suggestív könnyedség hiányzik, innen van, hogy legmaradandóbb értékű képei azok, melyeken a hitélet egyes alakjait nagy plasztikai és jellemerővel elszigetelten ábrázolta. (50. kép.) (Főművei: a Szt. Bonaventura ciklus, Berlin, Drezda és Paris; az Apostolok sorozata, London, Straffordhouse, Sutherland herceg gyűjteménye; a budapesti Szépművészeti Múzeumban levő Szent családon erősen érezhető Murillo hatása.)

Zurbaran súlyos komolyságával ellentétben Bartolomé Esteban Murillo, (1618—82), akit hosszú



(50. kép.) FRANCISCO ZURBARAN: SZT. ANDRÁS, BUDAPEST, HERZOG-GYŰJTEMÉNY.

Az alak fény- és árnyékellentétekkel emelt erőteljes, szilárd plasztikája jól talál a könyv olvasásába merült arcon tükröződő áhitat halmikész komolyságához. Erre a fanatikus elszántságra utal a háttérben fölmeredő kereszt két ága.

időn át Spanyolország legnépszerűbb festőjeként ünnepeltek, a derűs optimizmus színeköltője telve puha könnyedséggel és lírai előkelőséggel. Ez tette



(51. kép.) MURILLO : KOCKÁZÓ FIÚK, MÜNCHEN, PINAKÖRTEK. Ezek a puha, ködös színtónusokba öltöztetett életképek, melyek a megfigyelés igazságát költői melegséggel egyesítik, Murillo művészetének még ma is legnépszerűbb képviselői.

a Madonnák és gyermekek festőjévé. E tárgyörökben aratta legnagyobb sikereit, itt érződik a legkárosabban a közönség igényeihez való alkalmaz-

kodás készsége, ami nem egyszer ismétlésekre ragadta. Művészetéből a monumentalitás és a természetmegfigyelés frissége hiányzik. Képzelete még a szevillai utcák porában játszódo gyermekeket is igyekezett szalonképessé tenni. (51. kép.) (Kockázó fiúk München, Pinakothek.) Még a legnyersebb valóság is Murillo palettáján átszűrve valami édeskés zamatot kapott. Színezése, mely éles fény- és árnyékellentétekkel indult, egyre könnyedebb, lazább és tarkább lett; élte vége felé pedig a puha, gőzölgő színek gondtalan alkotásait meleg rokokópárázatba vonták. Murillo édesbús, miszticizmusra hajló Madonnáit (Immaculata Conceptio, Madrid, Prado; Cigánymadonna, Róma, Galeria Nazionale), (52. kép) bájos, puttóizú gyermekeit (A gyermek-Krisztus inni ad a kis Ker. Szt. Jánosnak, Madrid, Prado) mindenki ismeri, ellenben kevesen tudnak portréművészetéről, pedig ez az a műfaj, melyben néha Velazquez magasságaiba emelkedett. (Férfiarckép, Horne-gyűjtemény, Monreale. Egy jellemzetes férfiarckép a budapesti Szépművészeti Múzeum páratlan gazdagságú Murillo sorozatában is szerepel.)

A legnagyobb és legegységesebb festőtehetséget a spanyol föld Diego de Silva y Velazquezben (1599—1660) adta a világnak, kinek irányító tanulságokban gazdag, századokra kiható művészete, a modern festőknek valóságos iskolája lett. A barokk pátosza s a spanyol lélek búskomorságra hajló vallásos rajongása (tristeza española) egyformán távol állott tőle. Annál fokozottabban volt meg azonban benne a valószerű hajlamban gyökerező éles és józan természetlátás istenadománya, mely az emberábrázolás egyik legnagyobb mesterévé avatta, kinek metsző pillantása a vesébe látott. Arcképein a szertartásos külső mögött is tisztán halljuk az egyéni élet vizeinek a zúgását. Az egyéni élettartalmak nagy fölfedezőjét alkotó munkájában bámulatos színeképelet támogatta, melynek segítségével hovatovább a legegyszerűbb



(52. kép.) BARTOLOMÉ ESTÉBAN MURILLO: CIGÁNYPADONNA, RÓMA, GALERIA NAZIONALE. *Jellemző példája Murillo édes borongással tele, kissé üres szépségeszményének s a boldogságpárázat meleg, puha színeibe burkolt, nagyobb mélységeket kerülő művészetének.*

életjelenségeket is színesodákká tudta varázsolni. Minden portré, ami Velazquez ecsetje alól kikerült, a jellemzés egy-egy remeke. Rajtuk keresztül az egyéni létezés egészen új dimenziói nyílnak meg előttünk. IV. Fülöp nemes, komoly előkelősége (Madrid, Prado), Marguerita infánsnő törekeny, szomorú, halvány szépsége (Paris, Louvre), Prosper

Fülöp infáns vörös és fehér színakkordokba fojtott beteges, reménytelen révedezése (Bécs, Kunsthistorisches Museum), Olivarez herceg egészséges életereje és duzzadó önérzete (Madrid, Prado), bourboni Izabella fagyos előkelősége s végül az udvari törpék sötéten ránkmeredő tekintete (Sebastian de Morra, Madrid, Prado) és százalmasan együgyű vigyorgása (El Nino de Vallecas, Madrid, Prado), minő nagyszerű bizonyosságai Velazquez magasságokat és mélységeket egyaránt átvilágító, páratlan emberismeretének ! (53. kép.) De ismerője volt mesterünk az állatvilágnak is. Különösen a lovak és kutyák érdekelték. A lovak, melyek vásznain elvonulnak előttünk: az a büszke mén, mely lobogó sörénnyel ágaskodik III. Fülöp alatt (Madrid, Prado), az a nemes, okos paripa, mely kimért grandezzaival lépked bourboni Isabellával a hátán s az a büszke kis ponny, mely fegyelmezett életkedvvel röpíti tova a kis Balthasar Carlos herceget (Madrid, Prado), csupa megkapó állatjellemkép. Az Antonio del Ingles pórázon tartott vizsgálja okos, ideges éberségében, a Las Meninas előterében egykedvűen elterpeszkedő kutya álmos lomhaságában (Madrid, Prado) s a Prosper Fülöp infáns karosszékből fekvő kis fehér pincse csillogón beszédes, eleven pillantásában (Bécs, Kunsthistorisches Museum) pedig a különböző kutyafajok egész természetrajzát megkapjuk.

A nagy felfedezőik sorába tartozik Velazquez a szín, fény és atmoszféra birodalmában is. A csendéletszerűn részletező ifjúkori képeken uralgó nehéz, meleg színeket, éles, kemény árnyékokat (A zenészek, Berlin ; A szevillai vízfordó, London, Wellington herceg gyűjteménye) s a kompozíciók levegőtlen túltömöttségét (Az ivók, Los Borrachos, Madrid, Prado) a 30-as években az első olasz út nyomán az atmoszféra fátyolába takart hűvös és világos tónusok sokasága s a szín- és fényellentéteket lefojtó, mindent elöntő szabadtéri világítás váltotta

fel. (Breda kulcsainak átadása s a vadászképek sorozata.) Művészi fejlődésének az 1645—51-i második olasz utat követő legérettebb korszakában alkotásait



(53. kép.) VELÁZQUEZ: ANTONIO EL INGLES, UDVARI TÖRPE, MADRID, PRADO. (Részlet.) Ez a kitűnő részletfölvétel különösen azért tanulságos, mert Velázquez ecsetkezelésének minden titkát fölfedi. Az udvari törpék arcképeit már régebben is megfestették (pl. Anthonis Mor: V. Károly udvari törpéje, Paris, Louvre), de az emberi érzés melegével csak Velázquez közeledett ezekhez a föl-cífrázott, szánalmas nyomorultakhoz.

a vázaltszerű merész, impresszionisztikus ecsetkezelés jellemzi. A körvonalak elmosódnak s bárha a színeket a mester csak leheletszerű könnyedséggel vetette vászonra, az életszerűség illúziója mégis ezeken a képeken a legerőteljesebb. (Marguerita infánsnő arcképe, Madrid, Prado ; Philip Prosper arcképe, Bécs ; s a második olasz úton készített nagyszerű X. Ince portré, Róma, Palazzo Doria.)

Velazquez, az igazmondásnak ezt a szenvtelen fanatikusát, kinek művészetében a történeti és valóságos tárgyak (Breda kulcsainak átadása, Madrid, Prado ; A keresztre feszített Krisztus, Madrid, Prado ; A megköötött Krisztus, London, National Gallery) csak kis szerepet kaptak, nemcsak az udvari élet kényszere, hanem egész világszemlélete és hajlamai is főként a portréfestés felé terelték. Alakjai, kiket minden szépítés nélkül tisztán önértékükre hagyott, indulatmentes, hideg, parancsoló lények. A spanyol faj büszke, fölényes és komoly, tartózkodó előkelőségét nála találóbban senki sem fejezte ki. Korai arcképein az ábrázolt alakok plasztikai erejét éles fény- és árnyékellentétekkel és semleges háttérrel igyekezett fokozni. Később különösen vadász- és lovasportréin szívesen alkalmazott tájképi háttérrel, melyet nemcsak szerkezetileg, hanem hangulati értékével is elválaszthatatlanul hozzáfórtasztott a főalakhoz, akit rendszeren egy előtéri magaslatra állított, honnan alátekintve a messze távolba nyíló, hegyes-völgyes táj egész komoly nagyszerűségében bontakozik ki. Így látjuk ezt Olivarez herceg lovasképmásán (Madrid, Prado), (54. kép) hol az előtér aláereszkedő ferde vonalát, melyet párhuzamosan futó hegyhullámok és szakadékok kísérnek, a mélybe vágató lovas iránya erőteljesen keresztezi. Ez a diagonális áttörés a mozdulat fölényes, uralkodói lendületét hatásosan fokozza. Az előtér és a lovas meleg s a tájképi háttér hűvös, ellentétes tónustömegeit Velazquez a világítással kapcsolta össze.



(54. kép.) VELAZQUEZ: OLIVAREZ HERCEG LOVASKÉPMÁSA, MADRID, PRADO. 1631—1635. *A mester reprezentatív lovasarcképeinek egyik legszebb példája, melyben nagy jölterőjének és megbízójának, Olivarez hercegnek állított emléket.*

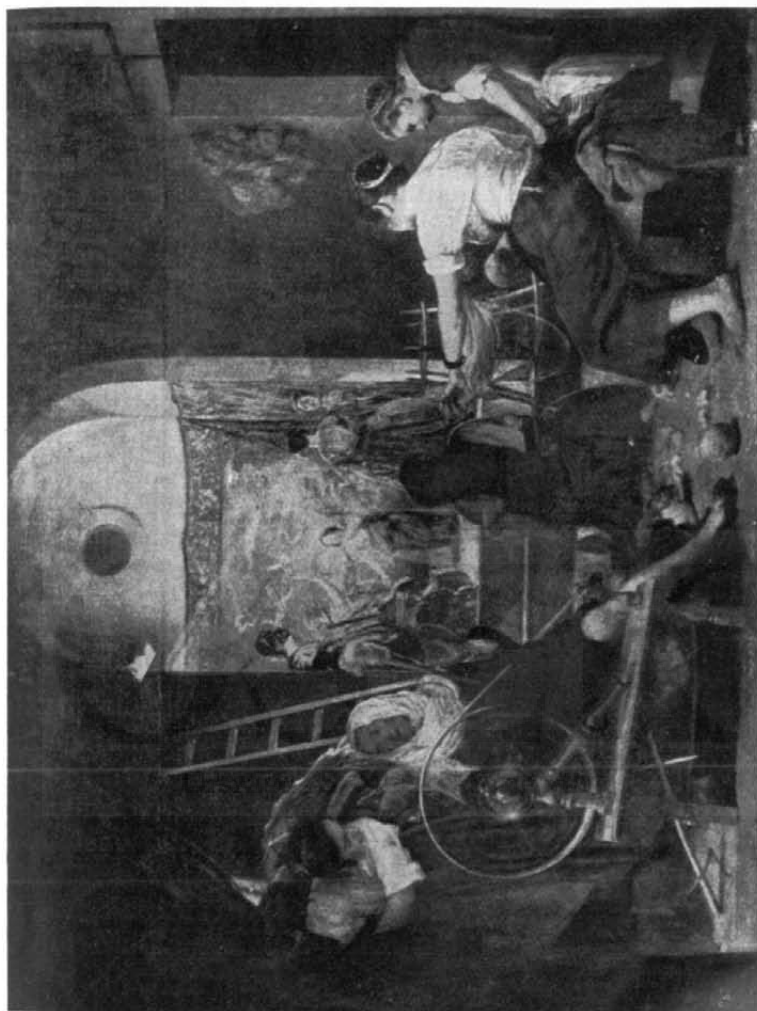
A felhős égen átszűrődő fény, mely ott játszik az arcon, a galléron, a páncélon s a lófejen, — a felhőkön s a távoli hegycsúcsokon is át-meg-átvillan. A képet jobbról ezüstsín lombozatú, karcsú fa zárja le. Velazquez tehát már Constable előtt felismerte, hogy a tájképfestők kelléktárában oly nagy szerepet vitt, híres barna fa a természetben nem létezik. Hasonló tanulságokkal szolgál annak a tölgynek a poros, ezüstös halványzöldje, mely IV. Fülöp lovasarcképének (Madrid, Prado) bal oldalán emelkedik a magasba. A lovával összeforrott király fejedelmi előkelőséggel és méltósággal vágdat a jobb-

ról beáradó fénnel szemben. A friss reggeli világítás az arcról a fáradtság és unalom minden jegyét lemosta. Mintha az ágaskodó paripa feszülő életenergiái a lovasra is átáramlottak volna. Az előtérben, lovon és lovason erős helyi színek parázslanak, a háttéri tájat viszont a fény hideg sugarakban önti el. A király alakján csak a felhős ég elé helyezett, kékes reflexekkel átfuttatott arc nincsen ellentétben a háttér hideg tónustömegével. A kasztíliai fensík kristálytiszta levegőjét, fenséges magányát és csöndjét senki sem ábrázolta oly költőileg s mégis annyi igazsággal mint Velazquez ezen a képen.

A mester életművét két oly alkotással (Las Meninas 1656 és A Fonónők 1657, Madrid, Prado) zárta le, melyek Manet és társai számára a keresés korszakában irányító élmények lettek. A Las Meninas néven ismert életkép főszereplője a műterem puha, meleg félhomályából fény- és színértékekkel (fehér selyem ruha, aranyszőke haj) kiemelt Margherita infánsnő. A fonóműhelynek viszont nem a benne sürgölődő nők, hanem a mindent eltöltő mozgás és a csodatevő fény a főhősei.

A Las Meninas előterét az udvarhölgyei és játszótársai körében tipegve megálló bájos kis infánsnő foglalja el. Mögötte balról a kifeszített hatalmas vászon mögötti félhomályból Velazquez alakja bukkan elő, aki figyelmesen tekint a vele szemben álló, a képen azonban csak a háttér fali tükrében látható királyi párra. Az egész műterembe varázsolt kedves életkép, ami az előteret betölti, csak arra szolgál, hogy a portréfestő előtt töltött órák kényszerű unalmát eloszlatva a boldog derű fűszerét lopja be a gyermekükben gyönyörködő szülők fáradt vonásaiba. A legerősebben megvilágított infánsnő körül az alakok fokozatosan belé-süppednek a félhomályba, a háttér fénnel elöntött ajtónyílásába pedig sötétben rajzolódik belé a visszatekintő udvarmester alakja. Az egész műterem tele

(55. kép.) VELAZQUEZ:
A FOSZÓK
(LAS HILENDERAS),
MADRID, PRADO.



A kép, mely egy gobelinqár belsőjébe nyújt bepillantást, tárgyválasztásában s a művészi ábrázolás problematikájában teljesen újszerű. Minden tele van sürgő-forgó pillanatnyi elcsúszással s mozgalmassággal. S a mozgásnak ebbe a színpontjába mint a legnagyobb varázshatalom avatkozik be a különböző irányból beáradó és eltérő erejű fény. A fénynek és mozgásnak ezt a festői apoteózisát az impresszionizmustól már nem sok távolság választja el.

van meleg, remegő atmoszférával, mely puha ködfátyolával mindent betakar.

Az atmoszférá illúziója még fokozottabban érvényesül A fonónőkön (55. kép), hol az előtéri műhelyben minden tele van zsibongó, zajos nyugtalan-sággal, kattogó és zakatoló mozgalmassággal. Munká-ban a gombolyító s a rokka kereke oly sebesen forog, hogy a küllők nem látszanak. A rövidülések s a merészen ívelődő térgörbék csak fokozzák a mozgalmasság benyomását. A Meninas-szal szemben, hol az előtér kapta a legerősebb világítást, itt a műhely mögötti kiállítási termet önti el a legerősebb fény, mely a gobelinkárpit arany- és ezüstszálaival kigyújtva s az érkező látogatókat magához ölelve csodatevő erejével a valóságot jelenéssé, a képet pedig valósággá varázsolja. Az előtéri műterem félhomályába viszont csak a vörös függöny mögötti ablakrésen át szűrődik be a napsugár, mely bódító játékot űzve megremeg a selymen, enyelegve símogatja, végig a hófehér nyakat s boldogan merül alá a szénfekete hajfürtök között. Hatása nyomán a nyak világos plasztikával válik el a háttértől, a haj pedig festőien ködös jelleget kap. Ez a kép, melyen hideg, tört tónusok helyett telt, meleg, tiszta színeket látunk s melyen a fehér alapra szokatlanul vastagon és rendkívül hévvel rakta fel a mester a festéket, a fény csodatevő hatalmának és varázsának nagyszerű apoteózisa s egyben Velazquez alkotó lángelméjének utolsó lobbanása.

A Velazquez halálát követő százados jelentéktelenség után a spanyol festészet a XVIII. század második felében még egy nagy festőt adott a világnak Francisco Goya (1746—1828) személyében, aki képein és rézkarcain forradalmi lendülettel szállt szembe kora minden bűnével, politikai és társadalmi félszégeivel. Képzelete szívesen kereste fel a véres kalandokat s az inkvizíció és forradalom vérfagyasztó borzalmait. (Az inkvizíció, Madrid, Akadémia; Az

1808-i fölkelők agyonlövete, Madrid, Prado ; Forradalmi jelenet, Budapest, Szépművészeti Múzeum.) A kétség, a vád, a gúny s a maró szarkazmus ostora még élesebben pattog rézkarcaival, melyek sorozatával



(56. kép.) FRANCISCO GOYA: A VÍZHORDÓ LÁNY, BUDAPEST, SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM. Goya saját kijelentése szerint mindent Rembrandtnak, Velazqueznek és a természetnek köszönt. Ez a pompás kis képe, mely élte utolsó szakából való, világosan mutatja, hogy a természet Goya művészetében minő nagyhatalommá lett. Egészen csodálatos, hogy merész ecsetkezeléssel és a szürkésen borongó ég előtt erősen hangsúlyozott meleg vöröses testszínnel s a csipőre csavart kendő meleg okkersárgájával az alak plasztikai elevenességét s a szabad tér illúzióját megnyíre tudta fokozni.

legnagyobb sikereit aratta s melyeken kísértetlító fantáziája a pokol minden szörnyét rászabadította az emberiségre. („Caprichos“ = Ötletek ; „Suenos“ = Álmok ; „Desastros de la guerra“ = A háború borzalmai s a bikaviadalokat ünneplő „Tauromaquia“ c. sorozat.) Mint a nép fia szívesen vitte vászonra a népelet alakjait. (Lány a korsóval, (56. kép). A köszörűs, Budapest, Szépművészeti Múzeum.) Festményei sorában a portré is nagy szerepet játszik. Különösen a spanyol nőtípus faji szépségeit ünnepelte megértő lélekkel. Rendkívül finom rózsaszín, ezüst és fekete színharmoniókból s habos könnyű csipkék és fátylak keretéből halványan merülnek föl a büszkén hideg vagy kihívón forrótekintetű arcok. (Senora Céan Bermudez képmása, Budapest, Szépművészeti Múzeum.) Mestere volt a Velazquez hagyományain nevelkedett Goya a színkezelésnek is. Merész, nagy vonásokban kenté fel a színeket s egészen csodálatos, hogy egy-egy merészen odavágott színhangsúllyal hogyan tudta alakjait életre kelteni. Az impreszionisztikus festési mód alapján nevezték el Goyát „az első modern festőnek“.

IV. Németalföld.

A XVI. század második felének, melyet a művészettörténet rendszeren még ma is a manierizmus korszaka gyanánt szokott elkönyvelni, az európai népek szellemi életében rendkívül nagy a jelentősége. Ez a korszak az, amikor a középkori kötöttséggel leszámoló renaissance szellemi és formai kultúrája széles fénykévekben szerteáradva mindenfelé a nemzeti lelkek s új nemzeti kultúrák ébresztője lett. A politikai és egyházi küzdelmek mellett, melyek végeredményben az északi protestáns tartományok elszakadásához vezettek (Utrecht-i unió 1579), Belgium és Hollandia nemzeti létének is ez a mozgalom volt egyik alapvetője. A dél felé kapuit kitaró,

katholikus Flandria és a magát jobban elszigetelő, protestáns Hollandia művészete ugyanebben az időben válik el élesebben egymástól s kapja meg mind-egyik a maga nemzeti arculatát. A flamand művészet legnagyobb és legegységesebb képviselőjének, Rubensnek a jövetelét az olasz művészeti kultúra északi fáklyavívői, „a romanisták” készítették elő. S Hollandia legnagyobb festői lángelméje, Rembrandt minden önállósága és egyedülvalósága ellenére is csak a renaissance szellemi szántásának a talajáról emelkedhetett a magasba.

Ez a korszak az, mikor a déli népek gazdag örökségét az újra vezetőszerepre érett északi népek vették át és fejlesztették tovább filozófiában és művészetben egyaránt. Spinoza gondolatrokkáján Giordano Bruno fonalai forognak, a XVII. századi flamand és holland festők legnagyobbjai pedig Tizian, Tintoretto és Caravaggio törekvésein érnek meg újító önállóságra. Az sem véletlen, hogy míg a plasztikai világszemléletre hajló délen a barokk csak építészet és szobrászat terén mutathat fel világra szóló tehetségeket, addig észak Rubens és Rembrandt személyében két festő lángelmével állott az élre.

Rubens elődei közül messze kimagaslik az idősebb Peter Bruegel (1525—69), Tintoretto nagy németalföldi kortársa. Képei szerkezetén felismerhető ugyan az olaszországi út, főként a manieristák hatása, tehetsége és képzelete azonban minden ízével a flamand földben gyökerezik. Régebben egyszerűen parasztfestőnek könyvelték el („paraszt-Bruegel”). Számunkra azonban Bruegel ennél sokkal több. Ő az első németalföldi festő, kinek az egész világ-egyetemben otthonos fantáziája a tájképeket nem részszépségekből építette föl s aki a tájaknak nemcsak szerkezetét, hanem évszakok szerint változó színbeli és atmoszférikus hangulatát is mesterien ki tudta fejezni. (Ősz, Tél, Bécs, Kunsthist. Museum).



(57. kép.) Az IDŐSEBB PIETER BRUEGEL: A VAKOK, NÁPOLY, MUSEO NAZIONALE. Az olaszos háttéri táj idillikus, békés nyugalmával éles ellentétben áll a vakok menete, kik az úttestet keresztező töltésen haladva, kérlelhetetlen bizonyossággal botorkálnak belé tragikus végzetükbe. A lánc első tagja, a vezető már lezuhan a töltésről s a rántás nyomán a menet következő tagjai is egyensúlyt veszítve meginognak. Csak az utolsó kettő lépked még bátran, mert ők még csak nem is sejtik mi történt az élen. A vakok menetének ez a súlyos, alázuhanó diagonálisa, a békésen elterülő tájat élesen átmetszve, mindent megtölt drámai feszültséggel.

Ebben a mindennapi történetben s annak névtelen, top-
rongyos hőseiben Bruegel, az embersorsnak azt
az örök tragikumát tudta éreztetni,
melynek valamennyien kény-
szerű osztályosai
vagyunk.

Parasztjaiban nemcsak pompásan megfigyelt típusokat és mozdulatokat, hanem a tömegjelenetekben tömeglélektant is adott. (Parasztlakodalom, Búcsú, Bécs, Kunsthist. Museum. A Parasztlakodalom kompozíciója feltűnően egyezik Tintoretto Kánai menyegzőjével.) Bruegelnél a példabeszédeknek is toprongyos, esetlen parasztok a hősei, kiknek megrázó egyszerűséggel előadott sorsában, az egész emberiség félszegségeit, bűneit és tragikumát érezzük. (A vakok, Nápoly, Museo Nazionale ; (57. kép) A bénák, Paris, Louvre.) Első állomása ez annak a társadalometikai, valószerű emberábrázolásnak, mely három századdal

később Dosztojevszkij Félkegyelműjében jutott el legmagasabb fokára.

Rubens Péter Pál (1577—1640) nemcsak a flamand művészi törekvések betetőzését jelenti, hanem egyben az egész európai barokk festészetnek is egyik legnagyobb, legegyetemesebb és kétségtelenül legtermékenyebb képviselője. Nem volt tárgykör vagy feladat, mely alkotó képzeletét készületlenül találta vagy visszariasztotta volna. Nagy és gyors volt nemcsak a tervezésben, hanem a kivitelben is. Felrajzó, vázlatosan odavetett képgondolatai megvalósításában a maga fáradhatatlan munkaerején kívül a műhelyében összesereglett tanítványok egész sora támogatta, akik szuggesztív lángelméje tüzeiben teljesen hozzáforrottak. Az a csodálatos képesség, mellyel Rubens még a mellette dolgozó kisebb tehetségeket is a maga szintjére tudta emelni, adta meg a lehetőséget nagyarányú megbízások vállalására és szerződésszerű teljesítésére. De ez volt az oka annak is, hogy a műhely bőséges talajvize a mester alkotó lángelméjének a friss forrásait hosszú időn át úgyszólván teljesen ellepte, úgy, hogy a kutatás csak lassanként volt képes a Rubens név alatt szereplő képek rengetegéből a hitelesen sajátkezű műveket kiválogatni.

Rubensben, kinek határtalan önbizalma az emberfölötti feladatok terhét is könnyedén vállalta, a tehetség őszereje optimisztikus világszemléletben gyökerezett, mely még az enyészetet is a világomlást is a kábító érzéki pompa köntösébe öltöztette. (Lázár föltámasztása, Berlin; Nagy és kis Utolsó Ítélet, München, Pinakothek.) Vele a XVII. század kozmikus világnézete kapta meg legnagyobb festő-képviselőjét, aki az egész mindenséget a maga lobogó életkedvének, izzó szenvedélyének és derűs érzéki boldogságának a hőfokára hevítette. Művészete tele van pathetikus életigenléssel, mely még a legborzalmasabb tárgyon is diadalmaskodik. (A betlehemi gyerme-

kek megöletése, München, Pinakothek ; Szt. Livienus vértanúsága, Brüsszel.) Pantheisztikus hitvallását az életerő mindenhatóságára építette föl. Ezt a lobogó életerőt ünnepelte minden tárgyban, vele fűtötte át még az érzéki pompában kigyúló látomásokat is, melyeknek elragadó szónoki lendülete csak a barokk oltárok ragyogó keretében bontakozik ki teljes szuggesztív erővel. A megfoghatatlannak, a csodának ez a kábító átérzékitése tette Rubenst az ellenreformáció festőjévé, ki élte egyik legnagyobb szerű megbízását is a jezsuitáknak köszönhette, akik rábízták az 1615 és 1621 között páratlan pompával fölépült antwerpeni templomuk oltár- és mennyezetképeinek az elkészítését. (A templom 1718-ban a kórus kivételével leégett. A mennyezetfestmények elpusztultak ; a főoltár részére festett két képet s a hozzájuk való vázlatot jelenleg a bécsi képtár őrzi.) Kétségtelen, hogy mesterünk az erő, öröm és szépség egyik legnagyobb szimfónikus költője, viszont azonban az is tagadhatatlan, hogy képzeletének hatalmas szárnyai a lelki élet titokzatos vizeinek csak a felszínét súrolták, a mélységekbe való látás nem adatott meg neki. Ez a fogyatkozás különösen arcképein érezhető, melyek elevenségét az életenergiák áramlása és nem az egyéni lelkiség rajza biztosítja. (Jan Vermoelen, Bécs, Liechtenstein-képtár ; Doktor Van Thulden, München, Pinakothek 1616 és 1618-ból ; Önarckép, Windsor, Kir. Kastély 1623-24.) Második feleségének, Helene Fourmentnek híres müncheni arcképén az érzéki lét arany, ezüst és csillogón fekete színekben felharsanó, diadalmas pompája az egyéni jegyeket teljesen elnyeli.

A magáraismerés és magáralátalás útja a fiatal Rubensnél is — a kor általános gyakorlatának megfelelőleg Itálián át vezetett. Szomjasan kitáruló lelke egyforma csodálattal szívta fel magába a legellentétebb benyomásokat. Az antik művészet emlékeit éppoly közel érezte magához, mint Leonardo,

Raffael, Michelangelo, Tizian vagy Tintoretto alkotásait, kiknek műveit behatón tanulmányozta. Fejlődésére a legdöntőbb hatással azonban a Carracciak és Caravaggio voltak. Az olasz formai kultúra minden kincsét nemcsak külsőleg sajátította el, hanem flamand vérmérséklete hatalmas kohójában felolvasztva magához is forrasztotta. Ennek a szintézisnek az eredménye az a két hatalmas oltárkép, amit röviddel Antwerpenbe való visszatérése után festett: A keresztfölállítás (1610/11) és a Keresztlevétel (1611-12; Antwerpen, Székesegyház). Mindkettő diagonális tömegmozgásra felépített tipikus barokk kompozíció. A Keresztfelállítás feszülő izomhegyekkel kísért fenyegető mozgalmasságával szemben a



(58. kép.) RUBENS: AMAZONCSATA, MÜNCHEN, ALTE PINAKOTHEK. 1616. *A hídon kíméletlen, véres vadsággal gomolygó küzdelemhez az ég háborgása, a felbőszült paripák riadt horkanása s az alázuhanó holttestek súlyától tajtékzón felmorajló víz csobbanása adja meg a félelmes kíséretet. Rubens világokat rengető és lángba borító őszerejű képzeletének ez a kis kép egyik legragyogóbb bizonyossága. Színezésében, bárha a súlyos barna és ólomszürke foltok még itt-ott kísértenek, mégis már érezhető a későbbi könnyed és derűs kolorizmus ígérete.*

Keresztlevétel a megnyugvást, az indulatzajlás elcsendesedését képviseli. A rokontárgyú olasz képekhez viszonyítva a taglejtések kisebb szerepet kaptak s az alakok szorosabb egymásba fonódása által a szerkezet zártabbá és tömörebbé lett. Hogy a fiatal Rubens fojtott pátosszal telített, tömören összefogott, súlyos testideálja az antikizáló olasz eszménytől mennyire eltávolodott, azt a berlini Szt. Sebestyén tanulságosan mutatja (1612 körül), melynek eleven-ségét a hússzín kékes-szürke árnyékokkal tarkított tónusgazdagsága fokozza. 1614-től kezdve a képek szerkezeti tömörsége fölenged s a kép gondolat meg-telik merészen valószerű motívumokkal, festői ellen-tétekkel és ideges nyugtalansággal, ami a foltosan szagztatott ecsetkezelésen is érezhetővé válik. (Krisztus siratása 1614, Bécs, Kunsthist. Museum; Krisztus siratása 1615, Berlin, Kaiser Friedrich Museum.) Ez a lo-bogó nyugtalanság és pátosz néhány évvel később a müncheni Amazonasatán (58. kép) (1616) s a Kárho-zottak pokolra zuhanásán (1618, München), hol az emberi testek szélesen hömpölygő árja őrzítő tehetet-lenséggel sodródik a mélybe, valósággal kozmikus méreteket öltött. Ezeken a képeken a földi lét keretei kitágultak : bennük az ember csak eszköz az egymásra törő, felbőszült elemek s a kozmikus katasztrófákat felidéző erők kezében, Ugyanezek a fergeteges őserők tombolnak azokon a vadászképeken is, melyeket Rubens fejedelmi megbízói számára festett. (Oroszlán-vadászat, 1617, München, Alte Pinakothek.)

Ezek az évek azok, mikor mesterünk a fiatal Van Dyckkel oldalán lázas munkába fogva készíti el a különböző tárgyú képek egész sorát, mikor munkakedve és munkabírása úgyszólván határt nem ismer. Vallási és történeti festmények (Mária mennybe-menetele, Brüsszel; Decius Mus sorozat, Bécs, Liechten-stein-képtár, Budapest) gyümölcs- és virágfüzérekkel (A gyümölcsfűzér 1616-17, München, Alte Pinakothek) s mithológiai képekkel (Az ittas szilén 1619-20,



(59. kép.) RUBENS: HELENE FOURMENT ARCKÉPE, HAMBURG, WEBER GYŰJTEMÉNY. 1630. A második házasság Rubens tehetségének újra szárnyakat adott. A mult nagy mestereinek, különösen Tiziánnak a tanulmányozása most szökik művészetében kalászba. Ez a korszak az, mikor képein a hullámzó fény a spektrum minden színét elővarázsolja. A színbenyomás azonban nem töredezik szerte, mert a helyi színek minden gazdagságát összefogja s egységbe olvasztja az egészet átjáró meleg aranytónus. Ennek az új Rubens-stilusnak a középpontjában az új hitves, Helene Fourment áll. Őt ünnepli selymekkel, bársonnyal és ékszerekkel elborítva, vagy a mithoszi szépség érzéki pompájában.

München, Alte Pinakothek s egy másik, valószínűleg Van Dyck ecsetje alól kikerült változat a berlini Kaiser Friedrich Museumban) váltakoznak. Van Dyck közreműködése minden alkalommal pillanatnyi, ideges nyugtalanságot, forró drámai hangsúlyt vitt belé a kompozíciókba s az arckifejezésbe.

Rubens vallásos művészete ezekben az évtizedekben lendült a legnagyobb magasságokba, honnan még az egyetemes európai barokk művészet szem-

pontjából is egészen új és meglepő távlatok nyílnak. A sort az antwerpeni jezsuita-templom Xaveri Szt. Ferenc és Loyolai Szt. Ignác csodáit ábrázoló oltárképei nyitották meg. (A fennmaradt vázlatokat a bécsi Kunsthist. Museum őrzi 1616 17.) Csodálatos az a mód, ahogyan a mester az előtéri oltár lépcsőjén átszellemülten álló Szt. Ignác csodatevő erejét a jajveszéklőn mozgalmas előtér s a háttér gazdag, változó fényerővel földerengő építészeti kulisszái közepette diadalmasan érvényre tudta juttatni. Innen gyors ütemben vezet a fejlődés az antwerpeni Augustinustemplom oltárképének (A vázlatok Frankfurtban és Berlinben 1628) ujjongva magasba ívelődő, könnyed lendületéhez és minden mozgalmasság mellett is laza, levegős elrendezéséhez. Élte utolsó évtizedében a kép gondolat nyugodtabb és természetesebb lett. (Ildefonso-oltár, Bécs, Kunsthist. Museum.)

Ez az időszak az, mikor a mester Helene Fourmenttal való második házassága nyomán minden tárgyat megtöltött a maga mámorosan boldog, túláradó életerejével. (59. kép) Még a legborzalmasabb tárgy sötétségét is elosztlatja a melegérzéki pompával felharsanó, győzelmes életösztön. (Szt. Livienus vértanusága, Brüsszel, Múzeum; A betlehemi gyermekek megöletése, München, Alte Pinakothek 1635—1638.) Élte utolsó éveiben steeni birtokán megtelepedve Rubens sokat foglalkozott tájképfestészettel. Alkotó képzelete a tájban is a természeti őserők nagyszerű színjátékát látta, az egész mindenséget megrázó kozmikus drámák azonban (Philemon és Baucis, Bécs, Kunsthist. Museum) végül kozmikus harmóniákká csendesednek, hol a lemenő nap fényében végtelenbe szálló vágyak suhannak át a réteken. (Szénagyűjtés, Firenze, Palazzo Pitti.) Rubens lelkét ugyanaz a pantheisztikus világszemlélet töltötte el, mely Giordano Brunó filozófiáját is áthevíti. Mindketten a XVII. század kozmikus és dinamikai világnézetének legnagyobb képviselői sorába tartoznak.

(60. kép.) A. VAN DYCK:
ELŐKELŐ GENUAI ARC-
KÉPE, BERLIN, KAISER
FRIEDRICH MUSEUM.

Ezt a pompás arcképet nemcsak a kompozíció nagyszerű és zárt monumentalitása s a tónusok ragyogó szépsége, hanem a jellemzés megragadó igazsága is Van Dyck remekei közé sorozza. Egészen csodálatos az a mód, ahogyan a mester ennek a karosszékebe süppedt agastyánnak az alakját a bizalmatlanul kémlelő tekintet révén belső feszültséggel és erővel megtöltötte.



Rubens lángelméjű sokoldalúságát egyetlen kortársa vagy követője sem közelítette meg. A nagy mester tehetségének sodrát és egészséges őseréjét még legjelesebb tanítványa, a koraérett, ideges, szertelen becsvágytól űzött Van Dyck (1599—1641) sem örökölte. Alkotó képzelete, mely színpadias keresettségre, utóbb pedig lírai érzelmességre hajlott, főként Rubens és Tizian kettős csillagzatához igazodott. Rajzai között nagyszámban fordulnak elő másolatok nagy mesterek művei után, természet tanulmány viszont csak elszórtan akad. S ez rendkívül jellemző Van Dyck tehetségére, mely más

tehetségeken s nem a természetén át kereste a művészi igazság útját. Az új italianizmus és eklekticizmus veszélye el nem maradhatott s így a flamand művészet nemzeti jellege Van Dycknél újra válságba került.

Vallásos tárgyú korai képeinek felvillanó nyugtalansága s idegesen töredezett formavilága (Krisztus elfogatása 1618—1620, Madrid, Prado) később tartalmatlan taglejtésekkel leplezett, fáradt előkelőséggé bályadt. (Pihenés útban Egyiptom felé, Szt. Pétervár ; Krisztus siratása, Antwerpen, Múzeum 1630—1640). Az a műfaj, melyben a lelki és idegélet rezdüléseire különösen fogékony Van Dyck valóban maradandót alkotott : az arckép. Már a korai portrékon (Cornelis van der Geest 1620-21, London, National Gallery) meglep a jellemzésnek az a lényegkiemelő biztonsága, mely aztán olyan remeket értelt meg, mint a génuai öreg házaspár arcképe Berlinben (60. kép), akiknek egyéni élettartalommal telített, feszülő nyugalmaival szemben még a nagyhírű Bentivoglio és zenészarckép testtartása is keresettnak hat. (Guido Bentivoglio bíbornok arcképe, Firenze, Palazzo Pitti ; Zenészarckép, Madrid, Prado) Élte utolsó éveit Van Dyck az angol királyi udvarban töltötte, melynek szertartásos előkelőséggel átítatott szelleme ez időben keletkezett portréira is ránehezedik. A testtartás s a tekintet fölényes osztályöntudat és hideg gőg kifejezői. (I. Károly angol király, Paris, Louvre ; Beatrice de Cusance, Windsor, Kir. kastély.) Ezek a pompázó, néha kecsességre és erőtlén érzelmességre hajló alkotások azok, melyekkel Van Dyck az egész későbbi angol portréfestés sorsát és irányát meghatározta.

Van Dyckkel szemben, kinek hajója élte végén idegen lobogók alatt vitorlázott, Rubens másik kortársa Jacob Jordaens (1593—1678) egyéniségének és tehetségének minden ízével a flamand földben gyökerezett. Olasz formai kultúra híján művészete

mindvégig nyers és nehézkes maradt. Földközelségét vallásos és mitológiai tárgyakban sem adta fel. Szelleméből minden lendület és emelkedettség hiányzott. Éppen ezért a legmegnyugtatóbb eredményeket népünnepek és népszokások ábrázolásával (A király iszik, Paris, Louvre; Babkirály ünnepe, Bécs, Kunsthist. Museum) (61. kép) s portréival érte el, melyeknek egyik legszebb példáját a budapesti Szépművészeti Múzeum őrzi. (Ugyanitt: A paraszt és a szatír s Ádám és Éva a paradicsomban.)

A hollandiai ösztönök hatása alatt felvirágzott flamand életképnek, amely műfaj kereteit Rubens dekoratív képzelete szűknek érezte, nem a népszerű s erősen túlbecsült ifj. David Teniers (1610–90), hanem a kalandos, hányatott életű Adriaen Brouwer



(61. kép.) JAKOB JORDAENS: BABKIRÁLY ÜNNEPE, BÉCS, KUNSTHIST. MUSEUM. *A harsogó jókednek és vad dőzsölésnek ezt az ünnepét, melyen a falánkság koronás királyát ünnepli minden pohár és minden magasba lendülő kar, Jordaens több ízben is megfestette. A változatok sorában a bécsi és brüsszeli példány örvendenek a legnagyobb népszerűségnek. A hangulat túlfűtöttségét képünkön a színek meleg ragyogása csak fokozza.*

(1606—38) a legnagyobb képviselője, kinek lelkében a kacagó jókedv filozófiai mélységgel, a könnyelmű gondatlanság keserű, heroikus nagysággal egyesült. Fiatal éveit Hollandiában, Frans Hals oldalán töltötte, honnan 1631—32 telén tért vissza Antwerpenbe. Már korai képein, melyekkel Bruegel örökébe lépett, merészen és élesen szembenézett a nyers valósággal. A tivornyázó, verekedő vagy kártyázó parasztok rajzában a jellemzés érdekében szinte groteszk túlzásokra ragadtatta magát. Rubens nagyvonalú idealizmusától eltérőleg a legkisebb részletet, a csapadék vagy szoba berendezésének minden kis tárgyát a legnagyobb gonddal festette meg, akárcsak holland kortársai. (Kuruzsló, Mannheim; Csárdai jelenet, Amsterdam.) Ezekon a korai alkotásokon a későbbi képek ötletes elevensége s drámai koncentrációja még hiányzik. A 30-as évek elején az arkifejezések igazabbak lesznek, a mozdulatok meggyőzőbben kapcsolódnak egymásba. Ugyanekkor a régebbi tarkaságot zöldes-szürke összónus váltja fel. (Borbélyműhely, München, Alte Pinakothek; Késelő parasztok, Amsterdam, Rijksmuseum 1631.) Legkésőbbi képein a helyi színeket néhány halványkék és zöld folt kivételével a földszínű, könnyed összónus mind magábanyeli. (62. kép.) Az alakok megnőnek s körülöttük a tér is élni kezd. Az egész szoba megtelik meleg, remegő élettel. (Kockázó katonák, München, Alte Pinakothek; Láb- és hátműtét, Frankfurt a. M., Städelsches Institut.) Brouwer, akinek az élet fonákosságait ostromozó szatírája és humora költőkortársával, Molière-rel mutat bizonyos rokonságot, nemcsak mint életkép-, hanem mint tájképfestő is a flamand művészet legeredetibb és legerőteljesebb egyéniségei közé tartozik. A jelzésével ellátott, gyorsan odavetett tájképek a levegő- és fényhatások iránt való bámulatos érzékenységről tanuskodnak s telve vannak költői hangulattal. Az elhúzódó vihar után sötét fakoronák mögött felragyogó ég komor nagy-



(62. kép.) ADRIAEN BROUWER: IVÓK, NEWYORK, FRIEDSAM-GYŰJTEMÉNY. *A mindennapi élet kis örömeinek és kis fájdalmainak ez a szatirikus költője itt is a torzítás határán járó jókedvvel vájkált a nyers valóságban. Az alakok megnövekedett mérete s a helyi színeket kioltó szürkés-barna ösztónus tanúsága szerint a kép a 30-as évek második felében keletkezhetett.*

szerűségét egészen modern érzéssel és eszközökkel vitte vászonra a londoni Westminster herceg gyűjteményében levő, Naplementét ábrázoló, szokatlanul nagyméretű képén, mely nem hiába keltette föl Rembrandt csodálatát. (Brouwert Szépművészeti Múzeumunkban csak egy alkotása képviseli: A dohányzók.)

A protestáns és demokratikus szellemű Hollandia, miután függetlenségét 1609-ben kivívta, nemcsak vallásilag, hanem egész politikai berendezkedésé-

ben élesen elvált a Habsburgok jogara alá került katolikus déltől. Ez átalakulás nyomán a magára maradt s a romanizmus áramköréből kikapcsolt holland művészet is szükségképen önálló, új utakra indult. Hatalmas egyházi és fejedelmi megbízások híján tisztán csak a kevésbé tehetős de önérzetes polgárság igényeire támaszkodhatott. Ezt szolgálták a rendesen csak egy-egy műfajra szorítózkodó csendélet-, életkép-, tájkép- és portréfestők, kiknek sorából a mindent átfogó, Rubens szerepére hivatott irányító tehetség hiányzott, mert az időtlen magasságokat verdeső s egész életén át a megértetlenség végzetével küzdő Rembrandt történetileg atektonikus lángszelleme, melynek a szuverénitása nem népakaratban gyökerezett, ilyen szerepet nem tölthetett be.

Az önállóságra érett holland festészet első korszakának legnépszerűbb műfaja a portré volt, mely mint csoportarckép a megszervezett polgárság öntudatának szolgálatában a történeti zamatú életkép szintjére emelkedett. Ennek a műfajnak a legnagyobb képviselője az elpusztíthatatlannak látszó életkedvvel útjára induló Frans Hals (1581 ?—1666), aki azonban végre is 80 év terhével a vállán mindenkitől elhagyatva és elfeledve szegényházban halt meg. Művész-sorsa tragikus belső és külső összeomlásának megrázó bizonyosságai azok az élte utolsó éveiben készült csoportarcképek (Az aggastyánok menedékházának előljárói és előljárónői 1664, Haarlem, Múzeum), melyekről a fáradt lélek sietésre kész tető halálsejtelve minden színt és életkedvet kioltott. Korai arcképei tele vannak kicsattanó, derűs életkedvvel s a jól megfigyelt, jellemzetes pillanatnyi helyzet vagy röpké hangulat lebilincselő elevenségével. Mesteri módon értett hozzá, hogyan kell az ábrázolt egyéniségeket a szemlélővel kapcsolatba hozni. Ez a szuggesztív képesség tette Frans Halst a pezsdülön mozgalmas, friss életenergiákkal telített csoportarcképek nagy mesterévé. (Egyes arcképek: Tiszt

képmása, London, Wallace Collection ; Willem van Heythuysen, Brüsszel, Képtár ; két arckép a budapesti Szépművészeti Múzeumban. Csoportarcképek : A Szt. György lövészek tisztjeinek lakomája 1616, 1627 (63. kép) ; A Cluvenier-lövészek tisztjei 1633 ; Az Erzsébet-kórház előjárói 1641.) Ecsetje a népelet tipusaiban is csak a gondtalan életkedvet s a nyers kacajba pattanó egészséget kereste. (A haarlemi Hille Bobbe, Berlin, Kaiser Friedrich Museum ; Cigánylány, Paris, Louvre ; Mulat, Lipcse, Városi



(63. kép.) FRANS HALS : A SZENT GYÖRGY-LÖVÉSZEK TISZTJEINEK LAKOMÁJA, HAARLEM, MUZEUM. 1616. A régebbi csoportarcképek egyhangú portrészorozatával szakítva, Hals a csoportarcképeket megtöltötte eleven, drámai mozgalmassággal. A képből kitekintő alakok révén a szemlélő is belékapcsolódik a lakmározó, vitázó társaságba, melynek mozgalmasságát az egymást derékszögben átszelő diagonálisok sokasága hatásosan fokozza. Korai képein az uralkodó fekete és fehér tónusokon keveretlen, erős helyi színek (kék, vörös, narancs) kacagnak át. Az életörömmel ezeket az ünnepi szimfóniáit azonban a mester élete végén, mikor a nélkülözés és elhagyottság minden megpróbáltatása rászakadt, az utolsó csoportarcképeken halálra vált, szinte kísérteties nyugalom váltotta fel. (Az aggok menedékházának előjárói és előjárónői,

1664, Haarlem, Múzeum). Az élet színei kialudtak, mindent elnyelt a lemondással tele fekete és fehér színakkordok gyászskórusa.

Múzeum.) Színezése fejlődése során nagy átalakuláson ment át. A 20-as években már kezdettől fogva erőteljes színezése gazdagabbá lett s a régebbi gondos kivített széles és merész ecsetkezelés váltotta fel. Rembrandt hatása alatt a helyi színek háttérbe szorultak s a fiataalkori képein még világos, hűvös tónus szürkébe hajlott át, melynek aranyos csillámlása lassanként olajzöldre tompult, végül pedig hamvas-szürkévé, sőt csaknem feketévé sötétlett, zsíros fényét azonban mindvégig megőrizte. A takarékos színezéssel párhuzamosan az előadásmód egyre szélesebb és vázlatosabb lett. Az utolsó képek zavarosan szürke, komor tónusa híven tükrözi az elhagyott, egyensúlyát veszített mester szomorú levertségét. Frans Hals kivételes tehetségének teljes elismerése mellett sem sorolható a legnagyobbak közé, mert hiányzott belőle a minden tárgykörön uralkodni képes konstruktív fantázia fölényes biztonsága. Innen van, hogy többalakos képein a kompozíció végső kiegyenlítetttségével adós maradt.

Frans Hals korában és környezetében gyökerező, történetileg tektonikus tehetségtypusával szemben a legmagasabb érték kategóriát azok a művészek képviselik számunkra, kiknek szuverén szellemi önállósága minden faji és időbeli kötöttségnél erősebb, kiknek művészete nemcsak valóságábrázolás és technikai probléma, hanem a lélek és szív ügye s akikben az alkotó munka a szűk tárgyi kereteket áttörve a létről s az emberről való hitvallássá szélesedett. Az ilyen művésztehetség, mely mint valami hegyóriás ívelődik merészen a büszke egyedülvalóság tisztult magasságaiba, tömegigények kielégítésére természetesen nem alkalmas. Ezért szegődik mellé kíséretül a meg nem értettség szomorú végzete, mely a gyakorlati élettől szemben való tehetetlenséggel párosulva gyakran vezet tragikus összeütközésekre. Innen van, hogy a legnagyobb belső diadalt oly sokszor kísérik külső összeomlások. Ennek a

kivételes művészsorsnak, melyben a teremtő lángelme vívja győzelmes harcát a százkarú sorscsapásokkal, legnagyobb példája s egyben a legfőlemelőbb tanulsága: Rembrandt Harmensz van Rijn (1606—69) élete.

A viszonyokhoz s a környezethez való alkalmazkodásnak az a csodálatos képessége, mely Rubens egész életét egyetlen diadalmenetté varázsolta, Rembrandtból hiányzott. A megbízók kegyeinek keresésébe hamarosan beléfáradt és beléunt. A 40-es évektől kezdve egyre élesebben szembefordult a megbízók igényeivel, kiknek az elégedetlensége csak még dacosabbá és zárkózottabbá tette. Vállalta a megértetlenség büszke száműzetését, hogy magárahagyatva s életében már részben elfeledve színcsodákban kigyúló álmainak éljen. A biztos jövedelmet jelentő külső siker akkor hagyta cserbe, amikor felesége, a vagyonos Ujlenburgh Saskia halála (1642) után anyagi létalapjai is mind erősebben megrendültek. Gyűjtési szenvedélye, bőkezűsége s a mindjobban felszaporodó adósságok csak siettették a teljes összeomlást. Az 1657-i árverés után, melyen összes műkincsei szerteszóródtak, a nagy mester úgyszólván már csak kegyelemkenyéren élt. Önérzetét és teremtő erejét azonban a legsúlyosabb sorscsapások sem törték meg. Az utolsó két évtizedben festett önarcképek telve vannak komoly, fölényes büszkeséggel (Kassel, 1654; Berlin-Mendelssohn 1655; Drezda, Bécs 1657; New-York 1658; London-Bridgewater és National Gallery 1658; Paris 1660), mely csak a sorozatot lezáró, Carstenjen gyűjteménybeli önarcképen torzul szinte kísérteties nevetéssé. S az öregedő Rembrandt egyre jobban áttüzesedő önérzetét teljesen jogosultnak érezzük, hiszen éppen élt alkonyóráiban emelkedett szelleme a legmagasabbra s lett a lélek festőjévé, kinek kezében a mélységből előtörő színek anyagszerűségüket veszítve, szimbolikus jelentőséggel felruházva varázshatalommá lettek.

Rubens előkelő, biztos föllépésével és lebilincselő közvetlenségével ellentétben a különcködésre hajló Rembrandt nehézkes, érdes természete és büszke zárkózottsága nem volt alkalmas arra, hogy barátokat szerezzen magának. A megalkuvást nem ismerte. Az emberekkel nem törődött. „Ha az embereket jobban meg tudta volna érteni, bizonyára jobb sorsa lett volna,“ — mondja róla Sandrart.

Rubenst és Rembrandtot nemcsak embersorsuk, hanem eltérő lelki alkatuk is különböző utakra vezérelte. Rubens tehetsége a romanizmus talaján nőtt nagyra. Művészetében, mely az olasz formai kultúra minden vívmányát magával vitte, az értelmileg is megközelíthető és elsajátítható tudás volt tán a legnagyobb erő és hatalom. Rubens lelkében Észak és Dél kötöttek termékeny szövetséget, Rembrandt viszont az északi fantáziatípus legnagyobb-szerű beteljesedését jelenti, kinek egész művészete az egyéni érzés kifürkészhetetlen mélységeiben gyökerzik s éppen ezért szakítást jelent az olasz képzőművészet európai érvényt szerzett gyakorlatával. Ha az igazságkeresés útján nem is járt együtt kortársaival s ha a közkézen forgó barokk stíluskategóriák érvénye művészetével szemben első pillantásra kétségesnek látszik is, mégis bizonyos, hogy a képhomlokzat hullámlása (Éjjeli őrés 1642, Amsterdam, Rijksmuseum, 66. kép), a sötétség kárpitját áttörő fénykévék kozmikus ereje (A három kereszt, karc, 1653, 65. kép) s az a mód, ahogyan alakjait a sors titkázatos homályából életre kelti, (Öreg asszony (64. kép) és Öreg zsidó arcképe, 1654, Szt. Pétervár, Eremitage) csupa olyan vonás művészetében, ami világosan utal a barokk problémarétegekre.

Rubens művészetének diadalmas érzéki szépségével szemben Rembrandt művészete ki nem tapintható, érzékfölötti igazságok prófétai, látnoki erejű hitvallása. Rubensnél a fény is az érzéki életvalóság része. Nincsen természetfölötti zamata

és nincsen problémája. Rembrandtnál a fény és árnyék megszűnik a tárgyak szolgálatában álló realitás lenni. Elvesztve fizikai kötöttségét és anyag-



(64. kép.) REMBRANDT : ÖREGASSZONY ARCKÉPE, SZT. PÉTERVÁR. 1654.
A sötétlen borongó, tárgyitalan háttérből felmerülő matróna két kezét ölben egymásra kulcsolva, tekint réveteg szemekkel maga elé. Ez a réveteg pillantás nem a külvilággal kapcsol, kapuja befelé nyílik, oda, hol egy fájdalmakban gazdag élet minden tanulsága felgyülemlett. Az arc kifejezése tele van csöndes megadással, mely mögött a keserűség utolsó lángja is kialudt. Ez a matróna összeforrott sorsával, melyhez a halál is hozzátartozik. A lét dimenzióinak ez a misztikus kitérása az, ami Rembrandt aggkori arcképeit oly megrázó önvallosmásokká teszi. Az önbizó és önmeghatározta renaissance ember helyett Rembrandt a sorsmeghatározta embert ábrázolta.

szerűségét, szinte sorshatalommá, kozmikus tényezővé lesz. A fény és árnyék nem az ábrázolt tárgy függvénye, hanem a legfőbb hatalom, melynek minden alá van rendelve. A végtelen, a megfoghatatlan, a kozmikus sors mindenható erejű fénykévekben és tátongó árnyékokban szakad belé a világba. Rem-

brandtnál a költői erejű világítás az, ami az alakokat a nemlét homályából életre varázsolja. Ez adja meg alkotásainak a látomásszerűség csodálatos varázsát. Rubens az élet epikusa, Rembrandt a lét problematikusa. Rubens művészete patetikus dialogusokban gördül tova. Rembrandté mélységes filozófiai monológokban töredezik szerte, hol nincs szabályosan lüktető ritmus s hol a látszólagos formátlanság mögött ismeretlen világok nyiladoznak. Rembrandt emberábrázolása az egyéni lét legrejtettebb kapuit tárja fel előttünk. Az alakokat mindjobban elszigeteli, még valóságos környezetüket is lehántja róluk. (64. kép) Nem a világban való szereplésüket, nem a külső világgal való kapcsolatukat adja, hanem bepillantást enged az ő világukba. Az ember egész sorsát beviszi az arcvonásokba. Az ábrázoltnak nemcsak a jelleme és lélekalkata, hanem egész élettörténete megelevenedik előttünk. Rembrandt misztériumra hajló képzelete rést nyit oda, hol az emberi sors szálait sodorják. Rubens arcképeinek reprezentatív beállításával szemben Rembrandt késői arcképeiről minden mozgalmasság hiányzik. A tekintetnek nincs határozott célja. A fénytelen szemek ismeretlen világok mélyéről törnek elő. A lélek minden korlátozás nélkül árad ki rajtuk. Ez adja meg Rembrandt arcképeinek Fromentin szerint a „másvilági hangsúlyt“.

Ennek a másvilági hangsúlynak a mester vallásos művészetében, főként a fekete és fehér tónusellentétein nyugvó karcok körében ugyancsak nagy szerep jutott. A fény, mely itt mint a megbocsátás és megváltás szimboluma fenséges szelídséggel árad szerte (Krisztus megáldja a gyermekeket, úgynevezett Százforintos lap 1650 körül), ott zuhatag módjára vakítón és félelmesen töri át a sötétséget. (A három kereszt 1653.) A lélek festője ebben a tárgykorban sem tagadta meg magát. Vallásos festményein, hol a déli művészetben sokszor szinte kérkedő képszerkezet az élet szavát sohasem nyomja el, a lélek-

tani igazság meleg bensőséggel és szívbemarkoló egyszerűséggel párosul. (A Szent család 1645, Szt. Pétervár, Eremitage és 1646) Jákob áldása, 1656 Kassel, Képtár.) Aki az 1629-ben festett, Krisztust Emmausban ábrázoló képet, (Paris Musée André-Jaquemart), ugyane tárgy későbbi feldolgozásával (1648, Paris, Louvre) összeveti, az már ezen a kiszakított példán is látja, hogy a korai éveiben még színpadias hatásokat és mozgalmasságot kereső Rembrandt érett korában a lét lényegét és értelmét mennyire más dimenziókban kereste!

Rembrandt számára, aki még a természet kozmikus színjátékát is szubjektív vallomássá tudta tenni (A három tölgy, karc 1643), a művészet nem pusztán természetábrázolás, hanem ennél sokkal több: egyéni megnyilatkozás, a legszemélyesebb lelki ügy. Ez a magyarázata annak, hogy mesterünk oeuvre-jében a festmény és karc mellett a naplószerű közvetlenséggel áradó, önjogú rajz olyan nagy teret kapott. Az a merészség és biztonság, mellyel Rembrandt néhány tárgyszerűtlenül fészkelődő, kusza vonásban (toll) vagy pár gyorsan odavetett fény- és árnyékoltban (ecset-, tuss- és szépiatónusok) az élet teljességét meg tudta éreztetni, legjobban bizonyítja mily szuggesztív látnoki erő lakozott alkotó képzeletében, melynek bámulatos munkabíráását és gazdagságát mintegy 600 fennmaradt festmény, közel 150 rézkarc és mintegy 300 hiteles rajz tanúsítja.

Rembrandttal, aki egész életén át forgatta a karcoló tűt, a grafikai művészet ismét olyan magasságokba emelkedett, mint másfélszáz évvel előtte Dürer metszetsorozatában. Mindkettőt a töprengő északi természet űzte a legelvontabb és leganyagyszerűtlenebb művészet felé (Dürer: Melancolia 1514; Rembrandt: Dr. Faustus kb. 1652), de amíg Dürer még a titokzatosságban is a kristálytiszt formát kereste s a világitást is ennek a szolgálatába állította, addig Rembrandtnál a fény mindenható hatalommá

lett, mely a formákat sem kíméli, hanem felperzseli, feloldja vagy egészen magába nyeli. (A három kereszt 1653) (65. kép). Konceptiója eleinte a fehér papírlapról indult ki, erre a világos alapra szórta rá a sötét vonalakat és árnyékfoltokat. Később a teljesen elsötétedett háttér lett az alap, melyet foltokban kigyúlva, remegve vagy kévékben alááradva szakít át a fény. (Bemutatás a templomban 1654; A három kereszt 1653; Nő a nyíllal 1661.)

Rembrandt, aki fiatal művészek számára első-sorban a természet beható tanulmányozását ajánlotta s aki szerint „a dolgok legnagyobb és legtermészetesebb mozgalmasságának visszaadására kell törekedni“, tanító mestereinek műhelyét elhagyva az önművelés és magáratalálás éveiben maga is ezeket az utakat járta. A 20-as évek végén keletkezett képek kicsinyesen részletező ábrázolásmódját a 30-as években drámai mozgalmasság, vad szenvedélyek s nyers, sokszor szinte borzalmas valóságosság váltják fel. (Ganymedes elrablása 1635, Drezda; Ábrahám áldozata 1635, München és Szt. Pétervár; Sámson megvakítása 1636, Frankfurt a. M., Städel-sches Institut.) A fényprobléma már ekkor foglalkoztatja, de a ferdén becsapódó fényt legtöbbször erőszakoltnak és színpadiasnak érezzük. (Lázár feltámasztása 1630, New-York; Simeon a templomban 1631, Hága, Képtár.) A saját kedvére festett korai arcképeken fiziognómiai tanulmányok mellett nem egyszer kísérletezett mesekáprázatba hajló fantasztikus viselettel és világítással (Önarckép 1631, Paris, Petit Palais; Keleti férfi 1632, New-York, Vanderbiltyűjtemény), a megrendelésre készült portrékon azonban minden „különködést“ félretéve teljesen alkalmazkodott a megbízók kívánságához. Minden élesebb mimikai hangsúly kerülésével szigorú tárgyilagosságra törekedett. A képeken egyenletes, hűvös világítás ömlik el, mely kíméletesen suhan el a helyi

színek fölött, ugyanakkor, amikor nem megrendelésre készült egyéb alkotásain a helyi színek uralmát az ércesen szürke ösztónus érdekében már megtörte.

A sikerek nyomán kapta meg 1632-ben az első, csoportarcképre szóló megbízást, mely Tulp amszterdami orvosprofesszort ábrázolja, amint a köréje sereglő hallgatóságnak a holttesten felbontott kéz hajlító izmait magyarázza. (Hága, Múzeum.) A régebbi „anatómiák“ széteső arcképsorozatával szemben Rembrandt a kép pszichológiai egységét nemcsak a hallga-



(65. kép.) REMBRANDT: A HÁROM KERESZT (RÉZKARC) 1653. Ennek a nagyszerű művészi elgondolásnak a tulajdonképeni főhőse az a kozmikus erejű fénykéve, mely a földi valóság kereteit felperzselve, szakítja át a kétoldalt tátongó sötétség felhőkárpitját, s mely a középben magasba meredő fölfeszített Krisztust magához ölelve, minden gyászt és fájdalmat túlharsogva hirdeti a megdicsőülés mennyei ígérétét. Az elemeknek ebben a harcában az ember csak mint tónusérték kaphatott szerepet.

tók arcán tükröződő feszült figyelemmel, hanem az alakokon lépcsősen aláereszkedő fénnel is biztosította. Ehhez járul az itt-ott melegebb barnába játszó, zöldes-szürke háttér előtt kibontakozó kompozíció csodálatos tónusegysége, melynek alapakkordját a hulla zöldes színe adja meg. Ez, az ajkak és felbontott izmok vörös színével felfokozott zöld színtónus az, mely az egész képen átremeg.

A 40-es évek Rembrandt művészi fejlődésében nagy változást hoztak. A régebbi képeken uralkodó hideg szürkét meleg aranybarna tónushullámok váltották fel. A környezet, az atmoszféra nagyobb szerepet kapott, ami szükségképpen az egyéni jelenségek iránt való érdeklődés csökkenését vonta maga után. A lelki átigazodásnak ebben a korszakában vonult be a tájkép Rembrandt művészetébe s ugyanekkor kapta meg a megbízást dr. Franz Banning Cocq kapitány és lövészei részéről, hogy lövészházuk számára egy tizenhat személyt magábafoglaló csoportarcképet fessen. Ennek a megbízásnak az eredménye az a hatalmas méretű, „Éjjeli őrség” címen ismert festmény (66. kép), mely nemcsak az amszterdami Rijksmuseumnak legnagyobb büszkesége, hanem egyben Rembrandt teremtménye lángelméjének egyik legnagyobbyszerű bizonyossága. A megoldás, amit magunk előtt látunk, a kapott megbízás kereteit messze meghaladja. A 16 rendelő, akik mindegyike saját portréját 100 holland forinttal fizette meg, Frans Hals szellemében megalkotott, életképszerű csoportarcképet várt s bizonyára csalódottan vették tudomásul, hogy a Rembrandt-problémák hullámvérése az egyéni értékeket úgyszólván teljesen elmosta. Rembrandt ez alkalommal nem arcképeket, hanem tömegjelenetet akart festeni telve nyüzsgő élettel és mozgalmassággal. Ezért választotta tárgyul a riadó nyomán egybesereglett lövészek izgalmas készülődését és elvonulását. Ezért szórta tele képét hivatlan hősökkel, mellékalakokkal, akiknek révén szerep-

lők száma 32-re emelkedett. Közülük 3 azonban (a baloldalon) áldozatul esett annak a megcsonkításnak, mely a festménynek a városházba való átszállítása alkalmával helyszűke következtében vált szük-



(66. kép.) REMBRANDT: „ÉJJEI ŐRSÉG“, AMSTERDAM, RIJCKSMUSEUM. 1642. A kép messze délre is kisugárzó hírének bizonyysága, hogy Rembrandt olasz életrajzírója Filippo Baldinucci (1686) hosszan foglalkozik az Éjjeli őrséggel, a legnagyobb dicsőréttel emlékezik meg a képből szinte kilépő hadnagy alakjáról, viszont azonban kifogásolja a zavaros kompozíciót, mely az egyes alakok kibogozását megnehezíti. Azután megemlékezik Rembrandt sajátos festési modoráról, mely kontúrok s minden belső és külső vonalvezetés nélkül odacsapott ecsetvonásokkal dolgozik. Ezekben a kritikai megjegyzésekben a plasztikai világosságot kereső déli szemlélet fordult szembe az észak festői egységre törekvő szemléletével.

ségessé. A lövészek lázas készülődéssel rendezkednek az indulásra. A tisztek, Cocq kapitány és Ruytenburch hadnagy már az élre álltak, a zászló magasra lendült, a dob pereg s a levegő tele van beszélgetés és fegyvertöltés zajával. A zsibongó zajba váratlan fegyverdörrenés vegyül, mert a kép baloldali középterében jelenésszerűen felmerülő kis szőke „babatündér“

sisakos meselovagja nagy sietségében hosszúcsövű puskáját közvetlen a kapitánnyal nyugodtan beszélgető hadnagy füle mellett sütötte el. Az alakokat a baloldaltól enyhe lejtéssel aláereszkedő fény emeli ki fokozatosan a háttér aranybarna homályából, mely a környezetet úgyszólván teljesen magában nyelte. Csak a középben merül fel bizonytalan derengéssel az a mélybe nyíló boltíves kapu, melyen át a lövészek egy része a gyülekezőhelyre érkezett. Rembrandt a hely és idő kérdését szándékosan tisztázatlanul hagyta. Ez a magyarázata annak, hogy a lövészek gyülekezőhelyét hosszú időn át belső térnek tartották s a világítást lámpafénynek minősítve a festményt a még ma is használatos, téves „Éjjeli őrség“ névvel látták el. Az alkonyórák hangulatára emlékeztető világítás, melynek éppen földi valósággal nehezen mérhető, irracionális jellege adja meg a varázsos költőiségét, az előtér felé egyre erősödve meleg ragyogással gyúl ki a hadnagy sárga ruháján s a színeket szinte forrásba hozza. Művészileg a hadnagy a kép főalakja. Mellette a kapitány, kinek fekete színtónusait csak a fehér gallér és az arannyal átszőtt vörös vállszalag bontja meg, csupán mint hatást fokozó ellentét kapott szerepet. A nyugtalan íveléssel előreáradó képhomlokzat élére állított két főalak a fény hatása alatt szinte kilép a képből. A képtérből való kiesés veszélyének az elkerülésére adta Rembrandt a hadnagy kezébe a repoussoirként ható, ferdén tartott lándzsát. Ugyanezt a célt szolgálja a többszörös átmetszéssel a képtér belsejébe tolt színmágnesként alkalmazott, fantasztikus viseletű kis „babatündér“, aki a legélesebb fény- és színhangsúlyt képviselő hadnagyról a tekintetet a mélybe vonja, hol az alakok fokozatosan belésüppednek a háttér bágyadt arany és acélkék között ingadozó színhomályába. Az egész képen áthullámzó, zöldes csillámlással átjárt aranytónus még az itt-ott fellobbanó helyi

színeket is lefojtja, magába szívja. A színeknek ez a letompítása a nyugtalan tömegmozgás benyomását csak erősíti. A szilárd tengelyekre fölépített déli képszerkesztéssel szemben Rembrandtnak ezen az alkotásán a szüntelen változó fény és szín a kompozíció lelke. Bennük és nem a zárt anyagban lüktet az élet legfőbb princípiuma: az örök mozgás és változás. A létnek ez a szín- és fényjelenségekre koncentrált drámai értelmezése is mutatja Rembrandt felfogásának gyökerében barokk jellegét.

Nem csoda, ha a szilárd és józan valósághoz szokott kortársak Rembrandt vizionárius képzeletének szárnyalását már ezekbe a magasságokba sem tudták követni. A távolság még nagyobb lett az ötvenes években, mikor Rembrandt a drámai felfogással szakítva a lét misztikus magját és értelmét már csak a csendben és a nyugalomban kereste. Művészete ezzel egyszerűbb lett, de egyben igazabb és mélyebb. A világítás is elvesztette a multban sokszor szinte kiélezett problémászerűségét s békésen és szeliden öleli körül az életet. Ennek a színcsodákkal teljes új stíluskorszaknak egyik legjellemzetesebb és legszebb képviselője a kasseli Múzeumban őrzött Jákob áldása. (1656.) Az egész kép lelke a nyugvóhelyéről lassan fölemelkedő agg Jákob három szempár kísérté, áldó mozdulata. A világítás, a színek mind ezt a taglejtést szolgálják, mely egy alkonyodó élet egész tartalmát magába szívta. A baloldali függöny mögül beáradó fény ezt a mozdulatot kíséri s takarja be az atmoszféra remegő, puha fátyolával. Az áhítatnak ebben a szürkületi csendjében éles, kirobbanó színeknek nincsen helye. A főcsoportot hármassal fehér (az ágypárna ragyogó, Jákob szürkéssárgába és violába játszó fehér zubbonya s az ágytakaró kísérteties fehérje) és citromsárga, (az egyik előre-hajló fiúcska ruhája) reflexekkel egymásba játszó, erőteljes színakkordok emelik ki. Körülöttük az aranyos olajzöld tónushullámokkal elöntött háttér

s a repoussoir gyanánt felhasznált vörös ágytakaró színei le vannak fojtva. József jobbról álló feleségét is, nehogy a főcsoporttól a figyelmet magára vonja, plasztikai és színhangsúlyától úgyszólván teljesen megfosztva süllyesztette be a háttérbe. Rembrandt, aki élte utolsó két évtizedében a szív és a lélek poétája lett, ebben az időszakban a Staalmeesters (Posztókereskedők előljárói 1663) tanulsága szerint immár a csoportarcképeken sem a mozgalmasságot, hanem a lélektartalmakban bővelkedőbb nyugalmat és egyszerűséget kereste. A csoportosításból keresetlen elevenség és meggyőző igazság, a vonásokból lélektani mélység sugárzik. A fényprobléma elvesztette izgató és vezetőszerepét. A színbeli fölépítésre jellemző, hogy egy szín sem tör elő váratlanul, előkészítés nélkül. Minden színfoltban benne van már a szomszédos szín ígérete.

Az utolsó években, miután az élet minden mélységét és magasságát már lemérte s mikor az élet ridegen és kegyetlenül elfordult tőle, Rembrandt képzelete újra a mesék és álmok birodalmába menekült. Ez időszakban keletkezett festményein a legnagyobb színvarázsló mondja el vallomásait a királyi elhagyottság könnyekbe fuló gyötrelmeiről (Saul és Dávid 1665, Hága, Mauritshuis), a sorsával összeforrt ember halálrakész megadásáról (Öreg asszony arcképe, Szt. Pétervár) s a megbocsátó kegyelem minden esetségen diadalmaskodó misztikus erejéről. (Az elveszett fiú 1668-69, Szt. Pétervár.) Régebben főként a fényprobléma foglalkoztatta, melynek érdekében a színeket lefojtotta. Most színekben beszél, melyek izzón vörös- és aranypatakokban elemi erővel törnek elő. Bárha a festéket kíméletlenül és nyersen, sokszor az ecset nyelének felhasználásával kente föl a vászonra, a színek mégis mindvégig megőrizték költői, misztikus varázsukat. Onnan törnek elő s oda utalnak, hol az élet vizei fakadnak. Az elveszett fiú megtérésén is szimbolikus erejű, izzó színekben

táru fel előttünk a szív és lélek minden mélysége. A kép drámai magja tulajdonképen az a csodásan átérzett taglejtés, mellyel a szemevilágát vesztett atya eléje roskadt, megtért fiát kereső, boldogan simogató mozdulattal magához öleli. A jobboldali háttérből előderengő közönyös, idegen alakok csak arra valók, hogy ennek a jelenetnek a szívbemarkoló bensőségét ellentétükkel fokozzák. A sötét háttéren, a lombozaton s a ruhákon zöldes barna tónushullámok rengenek át. Az esetlenül térdelő fiút lazacvörösbe és olajzöldbe játszó fehér rongyok borítják. Ezeknek a keresgélve ide-odahullámzó tónusoknak a tikasztó, fojtott levegőjét elemi erővel, ellenállhatatlanul töri át az a vörös színzuhatag, mely az atya s a jobboldali férfi alakját elönti. Ez a vörös : a megbocsátás, a szeretet s a kegyelem színe. Ez a mélységes szín-szimbolizmus Rembrandt művészetének az utolsó állomása. (Három képe a Szépművészeti Múzeumban: 1. Önarckép; 2. Az öreg rabbinus; 3. Szt. József álma.)

Rembrandt neve és művészete alig néhány évtizeddel halála után már feledésbe merült s csaknem két századnak kellett elmúlnia, amíg Delacroix a vaskalaposok szemébe merte vágni merész jóslatát : „Eljön még az idő, amikor Rembrandtot majd többre becsülik mint Raffaelt“. A mester, aki nagy kortársával Spinozával együtt végtelenszomjúságtól sarkalva a szellemi élet számára egészen új dimenziókat nyitott, festőkortársaival és a következő, egyes műfajokba elaprózódó nemzedékekkel ellentétben az egyetemességet képviselte.

A Rembrandtot követő holland festészet tulajdonképen műfajok története, melyek mindegyikének megvannak a maga kimagasló művelői, akik megejtő készségükkel első pillanatra csodálattal töltik el az embert, műveik behatóbb szemlélete azonban hamarosan meggyőz róla, hogy ami megragadott, az a hideg, számító ész műve, mely mögül az élet

melege, a lélek, a szív hiányzik. Különösen érezhető ez a fogyatkozás az életképfestőkön, kiknek az élén a nagytehetségű Jan Vermeer van Delft s a számítón finomkodó Pieter de Hooch haladnak. Ezekkel a csöndes, békés életet ünneplő interieur-festőkkel ellentétben a tájképfestők képzelete a végtelent ostromolja. Az úttörő Jan van Goyen mellett Jakob Ruysdael mint a romantikus tájkép megalapítója, Albert Cuyp pedig mint a fényittas atmoszférafestés mestere tettek szert nagyobb jelentőségre. Csak természetes, hogy ott, hol a művészi kultúra lelki alapjait lassanként elvesztette s az ábrázolásban a józan tárgyszerűség lett az úr, az állat- és csendéletfestés is nagy virágzásnak indult. A művészet azonban ezeknél a piac és népszerűség után tolongó kis mestereknél nem szívügy, hanem sportszerű virtuozitás. (Jan Davidsz de Heem, Willem Kalf, Abraham van Beyeren. Mint állatfestő Paulus Potter magaslik ki. A felsorolt holland festők műveiből kiváló példákat találunk a Szépművészeti Múzeumban.) Az egyoldalú műfajkultusznak erre a szintjére süllyedve a holland festészet megszűnt az európai festészet tényezője lenni.

V. Németország.

A német tér- és képkalkotó fantázia számára az olasz renaissancekultúra tulajdonképen mindvégig idegen maradt. Egyes mesterek tragikus erőfeszítések árán keresték ugyan az idevezető utat, de a déli, klasszikus szépségesszmény szívüggé ezeken a tájakon sohasem lett. Az elvi kötöttség nélküli, festői szemléletre hajló, kifejezésszomjas német lélek még a XVI. század folyamán is szívósan ragaszkodott az öröklött későgotika zsibongón nyugtalan, felbontott formavilágához, mely mögött ott érezzük a reformáció korának egész atmoszférikus feszültségét. Elég ha példa gyanánt csak Adam Krafft

nürnbergi Rebeck-síremlékére (1500 körül) s a breisachi templom H. L. mesterjelzéssel ellátott, 1526-ból való főoltárának szobordíszére hivatkozunk, hol a csipkésen áttört keretbe foglalt s fodrosan lázadó, tárgyszerűtlenül kanyargó szalagmenettel kísért képszerű valóság szinte alámerül a redők forgatagos hullámverésében. Azt sem szabad feledni, hogy a festői szépségekben gazdag későközépkori német városkép kialakulása is erre az időre esik; ebben a tornyokkal és erkélyekkel tarkított, intím hatásokat kereső, festőien változatos környezetben (kitűnő példa a rotenburgi vásártér a városházával) Elias Holl augsburgi városházának józan és feszes monumentalitását sivárnak és erőszakoltnak érezzük. (1615—20.)

A gótikus hagyományokhoz való szívós ragaszkodás a német népnek kozmikus és dinamikai világfelfogásra hajló lelki alkatában gyökerezik, mely már legősbibbi művészi megnyilatkozásaiban is (germán állatornamentika) a lét értelmét irracionális pátozban és mozgalmasságban kereste. Ezek a lélek legmélyebb rétegeiben fészkelő hajlamok voltak azok, melyek a németiséget a délről kisugárzó barokk kultúra áramkörébe kapcsolódva a szellemi élet egész területén, de főként zenében és építészetben az alkotó lángelmék egész sorával megáldott vezető szerepre képesítették. Nem véletlen, hogy az Asam: testvérek (Cosmas Damian 1686—1739; Egid Quirin 1692—1750), Dominicus Zimmermann (1685—1760) és Balthasar Neumann (1687—1753), kiknek szédítő gazdagságú templombelsőiben (Vierzehnheiligen, Weltenburg, Nepomuki Szt. János templom, München; Wies, Felső-Bajorország) az építészet a forrpontra hevített anyag káprázatos átszellemítése révén szinte szimfónikus zenévé magasztosul, ugyanannak a nemzedéknek a tagjai, mint a német klasszikus zene nagy alapvetői: Bach (1685—1750) és Händel (1685—1759). Néhány évtizeddel korábbra esik annak



(67. kép.) WENDEL DITTER-
LIN: KAPUZATTERV AZ „AR-
CHITEKTURA” CÍMŰ MUNKÁ-
BÓL (RÉZMETSZET) 1594.

*A zsúfoltan pompázó deko-
ráció terhe alatt roskadozó
kapu, melynek szövevényesen
gazdag formavilágában a kon-
struktív gondolat fuldoklásra
van ítélve, jellemző megnyi-
latkozása az északi-germán
fantáziatípusnak.*

a ragyogó építészpleiádnak (Joh. Bernhard Fischer von Erlach 1656—1723 ; Johann Lucas von Hildebrandt 1668—1745 ; M. Daniel Pöppelmann 1662—1736 ; Andreas Schlüter 1664—1714 ; Jakob Prandauer 1660—1726) a működése, melynek tagjai az északolasz Borromini és Guarini örökét továbbfejlesztve merész térbeli elgondolásukat megtöltötték irracionális mozgalmassággal s így megteremtői lettek annak az érzelmi és formai hullámtörésekkel és hullámtorlódásokkal tele, fantasztikus dimenziógazdagságra törő német barokk építészetnek, melyet világok választanak el a mindvégig klasszicizmusra hajló, mértéktartó és értelmes francia barokktól.

A) Építészet. Az olasz barokk építészet ösztönadó hatása már a XVI. század végén érezhetővé válik. A müncheni Mihály templom építőmesterei Friedrich Sustis és a strassburgi Wendel Ditterlin a kupola elhagyásával a római Gesüt követték (1583—97). Ezeknél a nagyarányú vállalkozásoknál sokkal fontosabb és jellemzetesebb megnyilatkozásai a német alkotó szellemnek azok az építészeti tervek, melye-

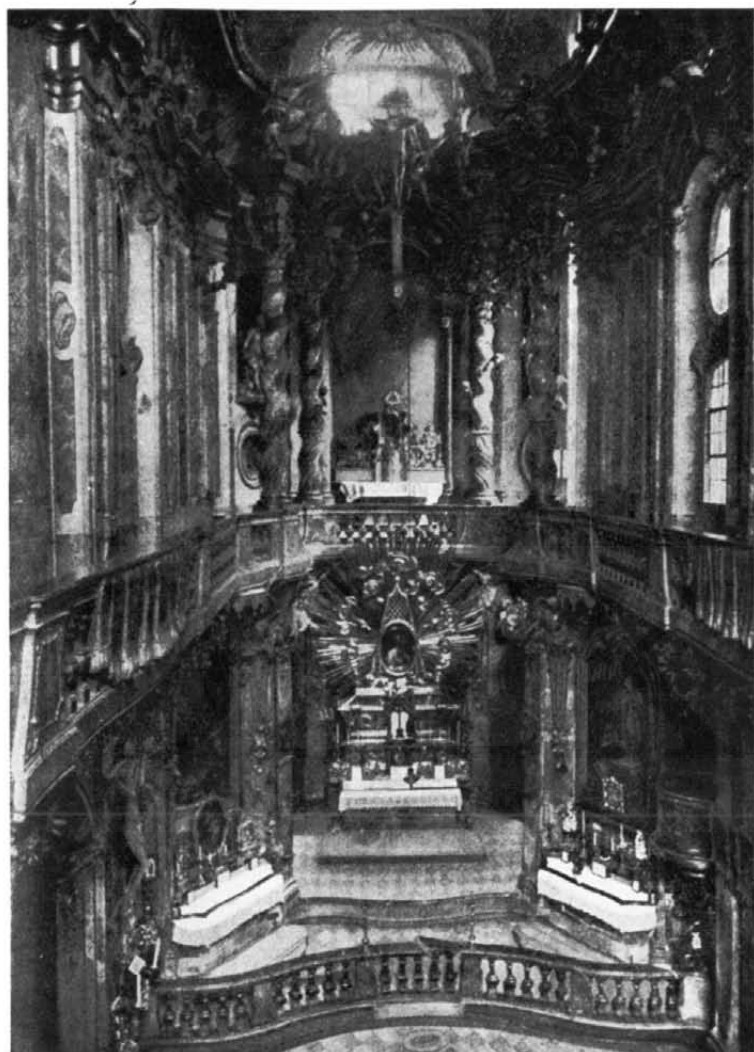
ket Ditterlin 1594-ben „Architectura“ címen tett közzé (67. kép) s melyeken a nehézkes pátosszal egymásra torlódó ornamentális motívumok a szerkezeti lényegét úgyszólván teljesen háttérbe szorítják. Ez a zavarosan feszingő nyugtalanság azonban



(68. kép.) ISMERETLEN MESTER: KOLOSTORTEMPLÖM, GRÜSSAU (SZILÉZIA), 1720—1730 körül. A pompázóan gazdag, mozgalmas homlokzat Dientzenhoffer és Prandauer köréhez áll közel. Ez a példa is mutatja, hogy Szilészia művészeti kultúrája a porosz hódítás előtt az osztrák területhez igazodott.

híven tükrözteti a 30 éves háborút megelőző években uralkodó belső feszültséget és bizonytalanságot.

A háború (1618—48) befejezése után, a XVII. század második felében sűrű rajokban lepik el főként Dél-Németországot és Ausztriát a bevándorolt olasz építészek és kézművesek, kiket a fejedelmi udvarok s az egyház elhalmoztak megbízásokkal. Az ő alapvetésük, mely az olasz érett barokk minden vívmányát készen hozta magával, adta meg az első irányító lökést a sajátosan német barokk építészeti stílus kialakulásához. A templomok alaprajzi elrendezésében eleinte még az olaszok nyomdokaiba lépő német építőmesterek is a Gesùt követik, de miként a fuldai dóm (Dientzenhofer, 1704—12) példája mutatja, az oldalhajók széles árkádnnyílásokkal áradnak át a középhajóba. Ez a jövő alakulás szempontjából nagyjelentőségű újítás a keretek fellazítására és festői nézetgazdagságra törekvő német térfantázia első szárnybontása. Általában a téralkotás s nem az épületplasztika az a terület, hol az Andrea Pozzo és a Bibbienák építészeti álmaít valóra váltó német architektonikus képzelet csodákat teremtett. A karsún magasbatörő, kéttornyos, ívelt német barokk templomhomlokzatok (Prandauer: Melk, kolostor-templom, 1702—1726; Dientzenhofer: Banz, kolostor-templom, 1710—1718; a grüssauai cisztercita-templom, 1728—1735 (68. kép.); B. Neumann: Vierzehnheiligen, búcsújárótemplom, az építést 1743-ban kezdték), melyeken még átüt a gótika vertikális feszültsége, minden helyi sajátságuk ellenére sem szakadtak le teljesen az olasz gyökerekről. Azok a termegoldások azonban, amit a német barokk fénykorának templombelsőiben találunk (B. Neumann és L. von Hildebrandt: a würzburgi várkapolna 1733—1744; B. Neumann: Vierzehnheiligen, 1743 után; Asam-testvérek: Nepomuki Szt. János templom, München, 1733 után), hol a dinamikai feszültséggel telt térformák hajladozó erkélyek és duzzadó



(69. kép.) COSMAS DAMIAN ÉS EGID QUIRIN ASAM: NEPOMUKI SZT. JÁNOS-TEMPLOM, MÜNCHEN. 1733. Aki ebbe a kis templomba belép, úgy érzi, mintha valami Pozzo-álom szállott volna a földre. A formák szédítő kavargásában valóság és látszat határai elmosódtak. Szilárd építészeti formák helyett mintha csak palettáról fölként színtölköteket látnánk. A délnémet barokk építészet festői törekvéseinek ez a kis házi szentély (az Asam-testvérek a maguk számára emelték) a legszélsőségesebb példája.

párkányok között bujkálnak és kergetőznek, hogy aztán széles íveléssel összeölelkezve, egymásba áradjanak, hol a felbontott és áttört plasztikai keret testi szilárdságát veszve, úgyszólván szemünk láttára síklik át a megfoghatatlanságnak abba a dimenziójába, mely mint égi látomás, az illuzionisztikus mennyezetfestményekén tárul fel előttünk, ezek a nagyszerű térelgondolások csak német szellemben foganhattak s az olasz érzéssel és gondolkozással nem egyeztethetők össze. (69. kép.) Ezekben a belső terekben, hol minden telve van forrongó nyugtalan-sággal, hol az oltárok fölött fehér stukkfelhőkbe írt látomások sodródnak a magasba, hol építészet, szobrászat és festészet extatikus hevülettel omlik egymásba, Wagner Richard eszménye: a Gesamtkunstwerk öltött testet. A kereteket áttörő és felmorzsoló extatikus hevület az ornamentikára is átragad, mely a stukkfeltokkal behavazott mennyezeten bódító játékba fog. A csipkés, tépettszélű akanthuszlevelek az önkényesen kanyargó indák mentén mint felágaskodva szertefröccsenő hullámtarajok úzik és követik egymást. (Példák: Joh. Schmuizer: vilgertshofeni (Felső-Bajorország) búcsújárótemplom 1687—1692; Joh. Michael Fischer: a zwiefalteni kolostortemplom 1741-től; Dom. Zimmermann: a wiesi (Felső-Bajorország) kolostortemplom 1746—1754.) A tobzódón élénk ornamentális fantázia, mely a stukkból formált szószékeket sűrűn benőtt lugassá varázsolja (pl. a wiesi templom szószéke), olykor a szövevényesen, merész törésekkel tovagördülő ornamentális szalagokat a tektonikus hivatástudat pátoszával és mimikai kifejezésével ruházta fel. A legszebb és legötletesebb példát a salzburgi Mirabell kastély (L. v. Hildebrandt kb. 1730) lépcsőházának márványkorlátja szolgáltatja, mely kontrapunktikusan gördülő menetével pompásan kíséri a lépcsők aláereszkedő menetét. (70. kép.)

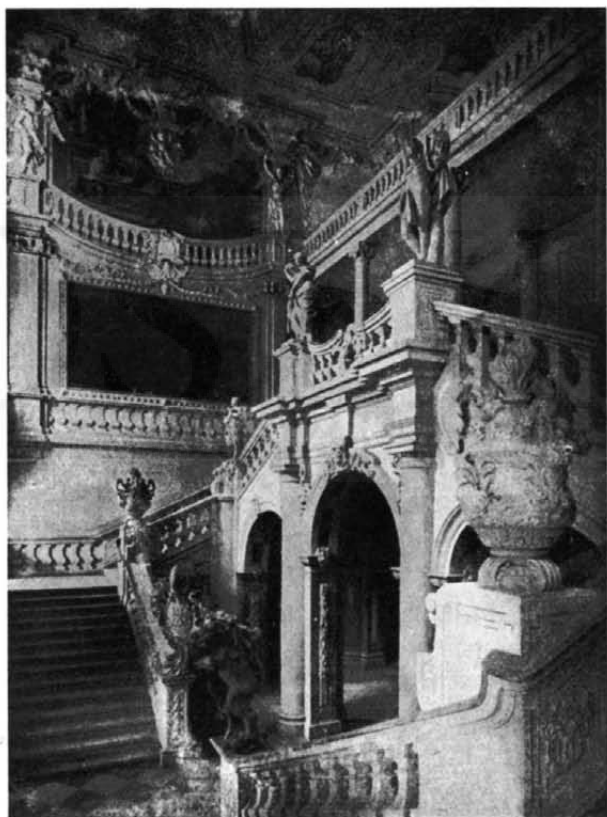
A téralkotó fantáziának ugyanaz a merészsége,



(70. kép.) **LUCAS VON HILDEBRANDT: A MIRABELL-KASTÉLY LÉPCSŐ-
HÁZA, SALZBURG. KB. 1730. A játékos zökkenésekkel és kunko-
rodásokkal alágördülő korlát pathetikus, szervetlen vonal-
menete rendkívül hatásos és kifejező kíséroe az
aláereszkedő lépcsőszárnynaknak.**

amit a templombelsőben már megismertünk, terem-
tette meg a palotáknak és kastélyoknak azokat a
hallatlan tér- és anyagpazarlással fölépített, pompás
lépcsőházait, melyek északolasz ösztönök nyomán
szétáradó szárnyaikkal az épület minden dimenzióját
átjárják. Ha Schlüter feszesen ünnepi berlini lépcső-
házában (Kir. kastély 1698—1706) még a plasztikai
fantáziáé volt a döntő szó, úgy Prandauer st. florián-
beli lépcsőházában tér és keret már puhán és festőien
áradnak tova. A würzburgi királyi palota (1737—
1744, a belső felszerelés 1765—1775) és a bruchsal

kastély lépcsőháza (1731—1733) pedig Balthasar Neumann szüntelen változó, merész és festői távlatokkal dolgozó architektonikus képzeletének ragyogó bizonyosságai. (További példák : Neumann és J. Greising : az ebrachi kastély lépcsőháza (71. kép) 1716 után ; Zuccali és J. Effner : a schleissheimi kastély lépcsőháza 1701—1722 ; Lucas v. Hildebrandt : a



(71. kép.) Az EBRACHI KONVENTÉPÜLET LÉPCSŐHÁZA, melynek építését Balthasar Neumann Johann Dientzenhofertől 1716-ban vette át, pompás példája a gyakorlati igényeket messze meghaladó térbeli és plasztikai fényűzéssel szerteáradó barokk lépcsőházaknak.

pommersfeldeni kastély lépcsőháza 1711—1718; B. Neumann: a brühli kastély lépcsőháza 1743—1748.)

A harmincéves háború s a török felszabadító háborúk befejezése után Németországban és a Habsburg monarchia területén lázas ütemben és nagy arányokban indult meg a világi építkezés is, melynek az egymással versengő fejedelmi udvarok, főpapok és főurak voltak az irányítói. Nemcsak egyes paloták és kastélyok keletkeztek gyors egymásutánban, hanem a megbízók s művészek városépítő és városrendező tervekkel is foglalkoztak (v. ö. Paul Decker 1716-ban „Der fürstliche Baumeister“ címen megjelent metszetsorozatát), melyek nyomán egész városrészek öltöttek különösen Bécsben és Prágában barokk arculatot.

Berlinben a barokk építészetet Andreas Schlüter képviseli, kinek főműve, a királyi palota (1698—1706) világosan elárulja alapjában szobrász és porosz mivoltát. A hatalmas épülettömb, melynek kapui mellett oszlopok állanak díszőrséget, s melynek egész elgondolása plasztikai képzeletre vall, feszesen és ünnepi komolysággal emelkedik a magasba. Az utcai és udvari homlokzatnak ez a rideg és zárkózott, minden dekoratív rebbenést kizáró fegyvelmezettsége mögött mintha éreznők a kemény és pattogó vezényszavakkal irányított porosz katonai kultúra egész kérlelhetetlen szigorát. Jellemző, hogy míg délen a kapukat keretező oszlopok mintegy hívogató s előzékeny kíséretként szegődnek az érkező mellé, addig Schlüter feszes vigyázzban felsorakozó oszlopdíszőrsége mintha feltartóztatná és elhárítaná a befelé igyekvő alkalmatlan idegent. (72. kép.)

Sokkal enyhébb és szelídebb az a napfényes délközelséggel telített szellem, mely a bécsi barokkot megteremtette. A két vezető mester Johann Bernhard Fischer von Erlach és Johann Lucas von Hildebrandt a legnagyobbyszerű megbízások teljesítése közben sem tagadták meg a bécsi szellem ötletes és előkelő, derűs könnyedségét. Fischer von Erlach, aki az



(72. kép.) ANDREAS SCHLÜTER: A BERLINI KIRÁLYI KASTÉLY MÁSODIK UDVARA. 1689—1706. *Schlüter építészeti elgondolása a tulajdonképeni kastélyépület kereteit messze meghaladta. Vele kapcsolatban új dómot is tervezett s az egész környezetet igazodásra kívánta kényszeríteni. Az építészeti formák komoly és feszes fegyelmességére s ünnepi méltóságtudata hű kifejezője a minden közvetlenséget kizáró monarchikus életformának.*

Országos Széchényi Könyvtár

olasz művészet iskolájában nevelkedett, de a francia művészetet is alaposan ismerte, korai palotáin (a bécsi belügyminisztérium 1711—1714 s a magyar gárdapalota, előzőleg Trautson-palota, ma Collegium Hungaricum 1720—1730) az előkelőn tartózkodó területkezelést a középmezialton erőteljes és mozgalmas dekoratív hangsúlylyal látta el. (73. kép.) Későbbi alkotásain (Bécs, Udvari könyvtár 1723—1735) azonban a jókedvűn és élénken nekifeszülő pillérrendek elbágyadnak s hangsúlytalan egyhangúságban sorakoznak végig az egész homlokzaton. Miként a különböző alkotó elemekből összerótt Karlskircheben (1716—1737), úgy a világi építészet terén is Fischer művészete erősen áthajlik a klasszicizmusba.

A genuai születésű, Olaszországban nevelkedett Hildebrandt, kinek alkotó szellemét Magyarországon a ráckevei és a féltoronyi kastély képviselik, eleinte Fischer nyomdokait követte, a bécsi Kinsky-Daunpalotán (1713—1716) azonban, hol a szűkebbre vett pillérközök s a fokozott vonalmozgás révén a felületritmus gyorsabb ütemű és elevenebb lett, már magára talált. Főműve a Savoyai Jenő herceg számára épített bécsi Belvedere kastély (1713—1716). A sarokpavillonokkal és középrizalittal ellátott épület alap-

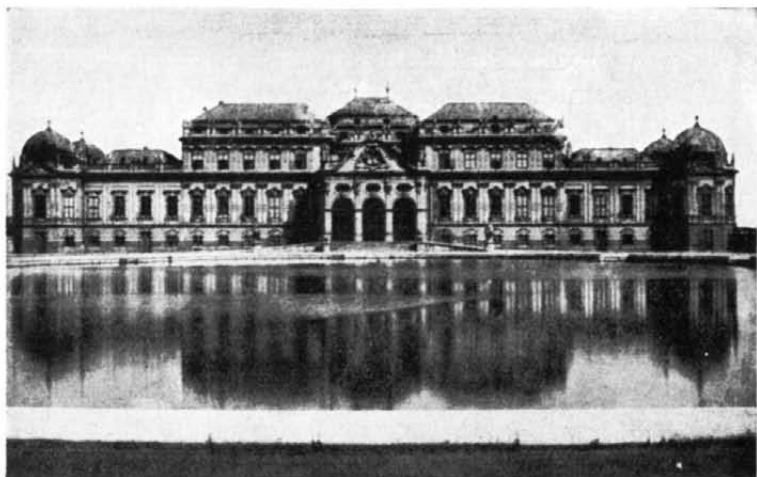


(73. kép.) JOHANN BERNHARD FISCHER VON ERLACH: A MAGYAR GÁRDA PALOTÁJA (RÉGEBBEN TRAUTSON-PALOTA, MA COLLEGIUM HUNGARICUM) BÉCSBEN. 1720—1730. *A császári Bécs, a gondtalanság s a keringők világa az építéseterén is ösztönösen idegenkedik a súlyos, gondterhes megoldásoktól. Az olasz építészeti gondolatok ebben a környezetben drámai magjukat elhullatták. Az idegen ösztönök alatt kialakult jellegzetesen bécsi barokk építészetnek Fischer von Erlach egyik legnagyobb képviselője. A Gárdapalota középrizalittal ellátott épülettömbje minden feszültség nélkül, büszke könnyedséggel emelkedik a magasba. Ebben a szellemben fogant a Fischer von Erlachra annyira jellemző tartózkodó reliefkezelés s a dekoratív hangsúlyok öletes elosztása.*

rajzi elrendezésében francia mintaképeket követ, de fölépítésében, s főként abban a módban, ahogyan a homlokzatot a felületre lehelt s csak helyenként plasztikai értékke bodrosodó ornamentális motívumokkal az életöröm melódiáival átszötte, a bécsi lelkiség ihletét követte. Az épületrészek változatos tetőzete révén a lezáró körvonal is megtelt lüktető eleven-séggel. Az egész kastély előkelőn és szinte álmö-könnyedséggel emelkedik a magasba. A környezettel egybeforrott s az előtte elterülő vízmedencében tükröződő kerti homlokzat (74. kép) a minden nehézséget játszva leküzdő mesevarázs ígézetével hat a szem-lélőre s pompás példája annak a mindennapi élet-igényeken messze felülemelkedő idealizmusnak, mely a XVIII. századi osztrák építészet nagy mestereit áthatotta.

Hildebrandt nagy tekintélyét bizonyítja, hogy a würzburgi kastély építéskor Balthasar Neumann tervei felülbírálására francia szakértők után őt is meghallgatták, sőt mi több, a kivitelben is szerep-hez juttatták. A kerti homlokzat középső rizalit-jának tüzes, sziporkázó elevensége és könnyed, elő-keelő gazdagsága az ő alkotó szellemében fogant. De az 1720—1744 között épült palota koncepciójának lenyugozó egysége Balthasar Neumann lángelméjé-nek örök dicsősége. Ami ezt az alkotást a sokszor idézett francia „mintaképekhez“, elsősorban Versail-es-hez kapcsolja, az egyedül a mélyen benyúló, többszörösen tört keretbe foglalt Cour d'honneur. Minden más : a felépítés s a részletek kezelése Bécsre utal. Jellemző, hogy a francia szakértők maguk is kiemelték a tervek idegenszerűségét s német zamatát, — „viel auf italienische manier und etwas teutsches dabei“, — mint Neumann egyik levélbeli jelentésé-ben írja.

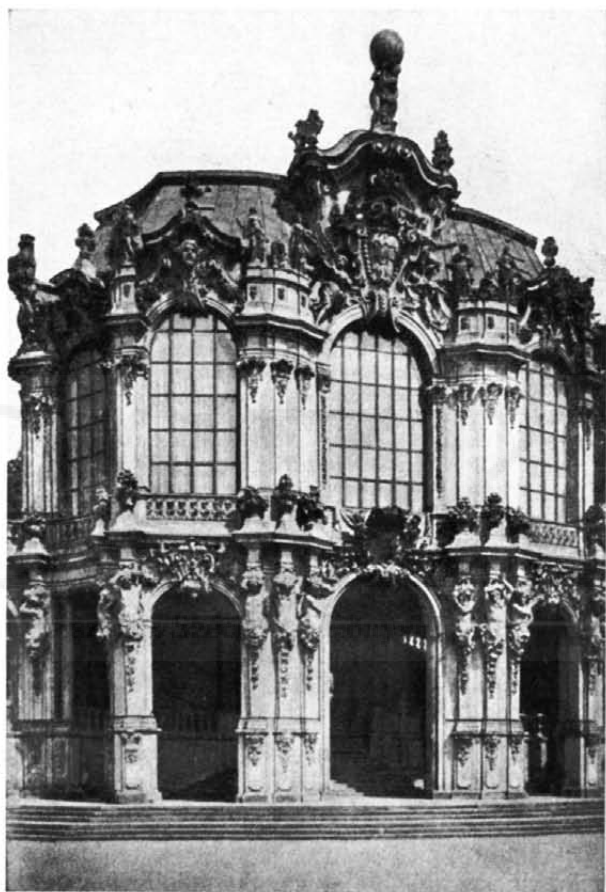
Hildebrandt szelleméhez M. Daniel Pöppelmann áll legközelebb, aki merészen szárnyaló, önálló alkotó képzeletének a drezdai Zwinger építésével



(74. kép.) LUKAS VON HILDEBRANDT: BELVEDERE, BÉCS. *Eredetileg Savoyai Jenő herceg palotája volt, ma állami képtár. Az építkezés 1713-ban indult meg. A vízparton emelkedő udvari homlokzat, mely gondtalan előkelőséggel bontja ki szárnyát, tele van derűs könnyedséggel és ötletes elevenséggel. Hildebrandt alkotó lángelméjének kétségtelenül a Belvedere egyik legjellegzetesebb és legszerencsésebb megnyilatkozása.*

adta ragyogó bizonyosságát. Ebben az ötletesen mozgalmas alaprajzi elrendezésű épületcsoportban (a Zwinger-gátköz név az építkezés helyét jelöli; az építés ideje 1711—1722) az időszaki ünnepi játékok és felvonulások kaptak monumentális keretet. Ezzel a célkitűzéssel teljesen összhangban áll az építészeti elgondolás laza, játékosan pazarló pompája. Különösen áll ez a kecsesen előreívelődő pavillonra, (75. kép) mely a zárt falfelületnek úgyszólván teljes kikapcsolásával bohókás, kacagó könnyedséggel emelkedik a magasba. Ami az építészeti tagokat mozgásba hozza és felborzolja, az nem a komoly hivatástudat, hanem az életöröm feloldást kereső, boldog feszültsége. A csengő akkordokra bontott pillérek között, melyeket az emeleti áttört erkélykorlát magasságában virágvázák, fent a záró párkány

nyugtalan ornamentális hullámverésében pedig laza szoborcsoportok koronáznak, a nehézkedést képviselő vízszintes tagolások nem juthatnak szóhoz.



(75. kép.) M. DANIEL PÖPPELMANN : A DREZDAI ZWINGER PAVILLONJA. 1711—1722. Az eredeti tervből, melynek alaprajzi elrendezése nagyszerű világosságával lép meg (apsziszszerűen lezárt, pavillonokká ki-
virágzó oldalszárnyakkal ellátott négyzet), csak három oldal épült fel. A negyediket ma a Sempor által épített képtár-
épület foglalja el. A Zwinger plasztikai díszé-
jórészben az osztrák Balthasar Permoser (1651—1732) műve.



76. kép.) FRANÇOIS CUVILLIERS: TEREM AMALIENBURGBAN (NYMPHENBURG). *A játékosan gazdag, ötletekben kifogyhatatlan, de azért mindig előkelő és nemes rokokódekorációnak egyik legszebb példája.*

Ez a pavillon, mely a francia rokokóstílust időben megelőzte, az egyedüli igazi rokokó épülethomlokzat. A francia rokokó a maga játékos dekoratív pompáját csak belső helyiségek díszítésére tartotta fenn. Francia földről származott François Cuvilliers (1695—1768) is, aki a müncheni királyi kastély (1731—1733) és a nymphenburgi parkban épült Amalienburg pompázó belső dekorációját (1734—1739) megteremtette. (76. kép.) A helyenként fürtösen meglomposodó indáknak és vonaloknak természetvalósággal incselkedő, szövevényes játéka mutatja, hogy a nagyobb önfegyelemre és tisztább képhatásra nevelt francia képzelet (emlékezzünk a párisi Hotel de Soubise emeleti ovális termére, melynek díszítését Germain Boffrand tervezte) a német környezetben minő

átalakuláson ment át. A rokokónak ezeket a hempergőző lombokkal átszőtt vonalfantáziáit a német kismesterek aztán az iparművészet minden ágában felhasználták. Elég, ha példa gyanánt az ottobeureni kolostortemplom káprázatos, gazdagon faragott kóruspadjainak (1757—1766) csipkekönyedségű záródíszekre s a wernecki kastély ágas-bogas lombozattal koronázott kovácsoltvas-rácsos kapujára (1737 körül) emlékeztetek. (A rokokóiparművészetnek két ebbe a körbe vágó remekműve magyar földön készült: az egyik a székesfehérvári cisztercita-templom sekrestyéjének a bútorzata, mely stílusban édes testvére az ottobeureni kóruspadoknak, a másik pedig az egri megyeház két kovácsoltvas-rácsos kapuja, melyeknek káprázatosan gazdag, duzzadó formavilágával szemben még a wernecki és wellenburgi vaskapuk is józannak hatnak.)

B) Szobrászat. Az alárendelt, dekoratív feladatokra utalt, jórészt tömegtermelésre berendezett szobrászműhelyek átlagszintjét meghaladó, kiemelkedő szobrászegyéniségek a német barokk és rokokó idején a ritka kivételek sorába tartoznak. Az első hely kétségtelenül Andreas Schlütert illeti, aki élete főművében, a nagy választófejedelem lovasszobrában (Berlin, 1698—1703) (77. kép) az abszolutisztikus gondolatnak állított monumentális emléket. A ló és lovas mozdulata csupa erő és öntudat, telve lobogó pátoSSzal, aminek az ágaskodó voluták elé helyezett, lázadó talapzatalakok fenyegető mozgalmassága adja meg a drámai kíséretet. Egészen más, lágyabb és líraibb egyéniség az osztrák szobrászat fejedelme, Georg Raphael Donner (1693—1741), aki életének főműveit gróf Esterházy Imre primás rendeletére Pozsonyban alkotta. Egész szobrászatát nemes, előkelő kiegyenlítetttség járja át, mely minden végletes kifejezéstől ösztönösen tartózkodik. Leggondosabban mérlegelt kompozícióin is átüt azonban a lefojtott és lehűtött rokokóérzés. Jól látjuk ezt a romantikus

lendülettel tovavágtató pozsonyi Szt. Márton alakján (78. kép) (1732) s az eredetileg ugyancsak a pozsonyi dóm számára készült két térdelő angyalon (79. kép)



(77. kép.) ANDREAS SCHLÜTER: A NAGY VÁLASZTÓFEJEDELEM LOVAS-SZOBRA, BERLIN. 1698—1703. *A győzniakarásnak a lovasalakban kifejeződő ellenállhatatlan erejét és lendületét a talapzatalakok lázadó mozgalmassága hatásosan fokozza. Schlüternek ez a remeke méltán rászolgált, hogy a barokk lovasszobrok fejedelmének minősítsék.*



(78. kép.) RAPHAEL DONNER: SZT. MÁRTON ÉS A KOLDUS, POZSONY (ólom). 1733—1735. Ez a pompásan felépített és a szent magyar viselete révén romantikus színezetet kapott szoborcsoport, mely egykor a pozsonyi dóm főoltárát díszítette, jellemző terméke a rokokó-plasztikának; világos képhatása ellenére is tele van az egymásba karoló térgörbék nyugtalan játékával, akárcsak Boucher néhány évvel utóbb (1739) keletkezett Reggelije.

(Budapest, Nemzeti Múzeum), hol az ívelődve töredezett taglejtések és az izgatottan csapkodó körvonalak telve vannak a rokokó érzelmesen kecses hevületével.



(79. kép.) RAPHAEL DONNER: ANGYAL A POZSONYI DÓM FŐOLTÁRÁRÓL, 1734—1735 (ólom). BUDAPEST, NEMZETI MÚZEUM. *Ugyancsak a Nemzeti Múzeumba került testvérpárjával együtt az oltár két oldalán külön talapzaton foglaltak helyet. A forró és alázatos odaadás taglejtésével kísért térdreomlás extatikus hevületét és hirtelenségét a térben szerte-kisíró diagonálisok pompásan éreztetik, anélkül azonban, hogy az alak tektonikáját s a képhatás tisztaságát veszélyeztetnék. Donnernek ez a két pozsonyi angyala a rokokósobrászat legbensőségesebb és legnemesebb hajtásai közé tartozik.*



(80. kép.) EGID QUIRIN ASAM: MÁRIA MENNYBEMENETELE, A ROHRI
 TEMPLOM FŐOLTÁRA. 1720. *A minden tektonizmust megtagadó,
 képszerűen felbontott, széteső, valóságillúzióval játszó,
 drámai szoborcsoportnak egyik legszélsőségesebb
 és legmerészebb példája.*

Még a legnagyobb földi tragédia (gurki Piéta) komor dallamába is beleszötte mesterünk a rokokó játékos esengetyűmotívumát (az angyal). Ha az igazi nagyság és mélység hiányzik is Raphael Donner művészetéből s ha koncepciói itt-ott kínosan átzökkennek is a valóságba (a bécsi Neuer Markt kút kávájára felkapaszkodó folyóistenségek), mégis kétségtelen, hogy olasz és francia ösztönökkel táplált, de a maga egyéni érzésvilágán átszűrte, tiszta és nemes formaerzéke őt a klasszicizmus egyik leghivatottabb prófétájává teszi. Az öröklött és vérré vált formai kultúrájának a jelentősége Raphael Donner szobrászatá-

ban különösen akkor tűnik ki, ha mindig tektonikus elgondolású szoborcsoportjai után Egid Quirin Asamnak a rohri templomban levő, Mária mennybemenetelét ábrázoló szoborcsoportját (80. kép) (1720 körül) vesszük szemügyre, hol a valószínű széteső apostolok riadtan kicsapódó taglejtésekkel kísérik a fölöttük lebegő Mária csodás magasba emelkedését.



(81. kép.) MAULBERTSCH: MÁRIA BEMUTATÁSA A TEMPLOMBAN, SZÍN-VÁZLAT A SZOMBATHELYI SZÉKESEGYHÁZ KUPOLAFESTMÉNYÉHEZ, SZOMBATHELY, PÜSPÖKI PALOTA. *Ez a fény- és árnyéktömeg ritmikus elosztásában mesterin fölépített, mélytűzű színekben égő vázlat, melyben az alááradó fény misztériuma a földi valóságot is látomásszerű jelentőséggel ruházza fel, Maulbertsch művészi pályájának egyik leg-
ragyogóbb emléke.*

C) **Festészet.** A német fantázia kereteket szét-tördelő és áthasító dimenziószomjúsága a legszabadabban a mennyezet- és kupolafestményekeken bontakozhatott ki. Ez volt az a feladatkör, mely a kor legjelesebb tehetségeit foglalkoztatta. (Cosmas Damian Asam, Daniel Gran, Paul Troger, Franz Maulbertsch stb. (81. kép), az utóbbi kettő Magyarországon is működött.) Egészen csodálatos a feltaláló erőnek az a biztonsága és bősége, mellyel ezek a mesterek a kapott bonyolult teológiai programot szuggesztív képszerű igazsággá tudták varázsolni. Tiepolo és Pozzo irányításaival elindulva színrobbanásokkal tele vagy puha ezüstöskéken előmlő látomásaikkal a kozmosz legnagyobb drámai és lírai költői lettek.

VI. Anglia.

Anglia, mely régebben csak idegen mesterek szállásadója volt (Holbein, Van Dyck), a XVIII. században önálló művészi területté lett. A William Hogarthtal (1697—1764) meginduló angol festészet az európai művészi kultúra minden vívmányával felszerelve indult el útjára. Az egyetemes fejlődés szempontjából is új és jelentős problémát azonban a szigetvilág művészete csak erkölcsi vonatkozásban hozott. Már Hogarth novellisztikus és drámai életképeinek is megvolt a satírikus éle és nevelő célzata. A nyomában fellépő portréfestők pedig élükön Joshua Reynoldssal (1723—1792) és Thomas Gainsboroughval (1721—1788) az angol élet vásznaikra vitt alakjaiban az ember ethikai méltóságtudatát adták vissza az erkölcsi támoltyásból lassan felocsudó világnak. Az akadémikus irányú Reynolds áhítatos természetszemléletben gyökerező, nagy rajzkészséggel támogatott jellemző erejével szemben Gainsborough inkább a színjelenségek érdekelték. Reynolds színrendszerének elméletileg is megindokolt meleg

alapakkordjaival szemben nagyhírű „Blue boy“-án a hűvös színakkordok mellett foglalt állást (82. kép) (régebben, London, Grossvenor House) Reynolds és Gainsborough művészetében egyaránt nagy szerepet játszik a nő és a gyermek. A legtöbbször romantisztikus tájképi keretbe helyezett nők nemes és tiszta



(82. kép.) THOMAS GAINSBOROUGH: A KÉK FIÚ (THE BLUE BOY), LONDON, GROSSVENOR HOUSE. A képen a ruha hűvös kékje az uralkodó tónus, amivel Gainsborough Reynoldsot kívánta megcáfolni, kinek tanítása szerint a kék, mint valamely kép uralkodó színakkordja, elviselhetetlen. (Innen a kép neve: A kék fiú.) A kép hűvösen kék szín-hulláma pompásan talál az ábrázolt ifjú puhaalkú, borongó előkelőségéhez, melyen átüt Van Dyck tanítása és Watteau közelsége.

hajtásai a káros inyenckedéseket kerülő angol kultúrá-
nak. A problémamentesség, ami számukra erény,
az angol festészet számára végzetessé lett. Szín-
vonala tiszteletreméltó, de mélységei és magasságai
nincsenek. (Az angol portréfestőket, akik közül
Reynolds és Gainsborough mellett főleg Henry Rea-
burn, George Romney, John Hoppner és Thomas
Lawrence emelkednek ki, Szépművészeti Múzeumunk-
ban jellemzetes sorozat képviseli.)

A legnagyobb ajándék, amit Európa rokokó-
kultúrája Angliának köszön, a kertművészetnek az
a gyökeres reformja, mely az architektonikus barokk
kert eszményével szakítva a kertet Francis Bacon
és a XVIII. századi angol költők kívánságának
megfelelőleg a vad, fegyelmezetlen „természet után-
zásának“ kívánja felfogni. A természetközelségnek

ez a vágya vezetett a romantikus hangulattal

telített „angol kert“-hez, melynek első pél-

dáját Brown angol királyi kertész

Hampton Courtban teremtette meg.

E példaadás nyomán az angol

kert a wörlitzi és a wei-

mari park tanúsága

Országos szerint hamaro-

san európai

divattá

lett.

A természethez való visszatérés vágya a XIX. század folyamán hamarosan elvesztette romantikus, tarka köntösét s a szív ügye helyett az értelem ügye lett. A kozmikus álmokba és játékos képzelgésekbe belefáradt ember lábát újra megvetve a földön tudományos hevülettel kereste a kapcsolatot a környező és elérhető valósággal. A pozitivizmus zászlója alatt megindult természettudományok gyors és győzelmes előretörését az anyag és erő csodáitól elkápráztatott történettudományok is hamarosan követték. Az eredmény a természettudományi világnézet s a történelmi materializmus tudós és fölfedező ember-tipusa, aki Isten és a lélek jogairól megfeledkezve a gazdasági és fizikai erőkbe vetett hitét végül is a legvéresebb és legnagyobb világomlással fizette meg.

A pozitivizmus százada művészetének sem lehetett más célkitűzése, mint a természethez való feltétlen igazodás. Az út a klasszicizmuson s a romantikán át a konstruktív képzeletet megtagadó naturalizmushoz s végül az impresszionizmushoz vezetett, mely tudományos fölfedezések felhasználásával igyekezett a természet egész fény- és színerejét s egész remegő mozgalmasságát vászonra vinni. Így lett a kifejezés problémájáról leszakadt művészet a természetszemlélet mechanizálódásával együtt a pusztá ábrázolás problémájává, aminek tartósan fárasztó sivárságát a technikai tudás minden mesterkedése

sem tudta feledtetni. A pozitívista világnézet első válságtüneteivel együtt az impresszionizmus alkonya is bekövetkezett. Történeti küldetése azonban ezzel nem ért véget, mert az impresszionisták táborából indultak útjukra az új világnézet első prófétái (az expresszionisták), kik a vak természetimádattal szakítva újra a lét rejtett, belső lényegét, a lelket keresve a kifejezés jogait írták programjuk zászlójára. S velük már a XX. század küszöbére értünk.

Könnyen érthető, hogy a XIX. század művészetében, mely a természetbálványozás egyoldalúságával az örök értékeket is a pillanatnyi változásban kereste s mely a *l'art pour l'art* elvének proklamálásával elszakadt a mindennapi életigényektől, a vezető szerep a festészetnek jutott, a bizonytalanul tévelygő, magáramaradt építészet viszont a fölmerült igényeket a mult történeti stílusainak mintakönyvéből elégítette ki. Változást csak a pozitívista világszemlélettel gyökeresen szakító XX. század hozott, melynek építészete, a mult stílusmankóit merészen félrelökve megkapó, sokszor szinte a sívársággal határos tárgyilagossággal és egyszerűséggel igyekszik alkalmazkodni a kor megváltozott életeszményéhez és új életigényeihez. Egyelőre még minden forrongásban van, a forrásvizek sok helyütt még zavarosan törnek elő, annyi azonban bizonyos, hogy napjaink építészete a fejlődés élén haladva törhetetlen hittel fáradozik egy új Istentengellyel ellátott élettartalom tektonikus kereteinek a megteremtésén.

I. Klasszicizmus és romantika. A XVIII. században egyre erősödő felvilágosodás szelleme, mely legfőbb hatalom gyanánt az Észet ünnepelte, esztétikai meggyőződésében is az értelemnek kívánt érvényt szerezni. Ezért fordult szembe a barokk és rokokó művészetének értelemellenességeivel s kívánta a visszatérést minden értelem ősforrásához, a természethez. Ennek a követelésnek a nevében üzent hadat Rousseau a tartalmatlan művészetnek s osto-

rozta Diderot kíméletlenül a rokokó könnyelműn érzéki játékát. Az értelmes és tartalmas művészet legnagyobb példáját mindketten már az antik művészetben látták s a művészeket annak követésére serkentették. Rousseau és Diderot ilyenformán tehát úttörői annak a klasszicista esztétikának, mely a rokokó érzéki támolgásából való szabadulást az erkölcsi eszményhitet sugárzó görög művészethez való visszatéréstől várták. Ez a művészet — tanításaik szerint — nincs alávetve a divat változásainak, mert az értelemre támaszkodik; nem görög, hanem egyetemesen emberi, nem antik, hanem örök. Ennek a művészetnek a tükrében a művészek hosszas tévelygés után újra megtalálják az utat minden értelem ősforrásához, a természethez.

A klasszicizmus művészetének, mely a természetben is csak a tisztult valóságot (*natura scelta* a *natura comune*-vel ellentétben) kereste, első elhatározó diadalai a 80-as évekre esnek. Jacques Louis David (1748—1825) 1784-ben állította ki a Horatiusok esküjét ábrázoló képét, mely a kortársakat, élükön az öreg Pompeo Battonival lelkes csodálatra ragadta. Néhány évvel később 1788-ban pedig Canova XIV. Kelemen síremlékét ünnepli Róma népe diadalmi hozsannával. Magasztalják az értelmes elrendezést, az egészen előmlő nyugalmat és előkelőséget, minek csak az antik művészetben akad párja. A barokk síremlékek széteséssel fenyegető, szertelen mozgalmasságával szemben (l. Camillo Rusconi XIII. Gergely síremlékét a római S. Pietroban) Canova pápa-síremlékei (XIV. Kelemen, Róma, St. Apostoli; XIII. Kelemen, Róma S. Pietro 1792) a szerkezeti szigorúságot s a meghiggadást jelentik. A részletekben (l. a XIV. Kelemen síremlék mellékalakjainak bágyadt, bánatos érzelmességét s a főalak drámai lendületű taglejtését) azonban itt is felismerhető, hogy Antonio Canovát (1757—1822) mint alkotó művészt klasszicisztikus hitvallása ellenére is még

erős kötelékek fűzik a multhoz. Összetett, ingadozó, eklekticismusra hajló természet, kinél a temperamentum sodra és a művészi meggyőződés sokszor keresztezték egymást s akinél az antik ideálok kultusza egy pillanatra sem tudta teljesen elnyomni a barokkal és a rokokóval való érzelmi és felfogásbeli közösséget. Innen származik egész művészetének tagadhatatlan hybrid jellege. Canova ugyanakkor, mikor a kőbe faragott panorámák és lármás dekorációk színvonalára süllyedt szobrászatot visszaadta komoly, architektonikus hivatásának, felfogásában állandóan a lágy, lírai érzelmesség és a nyers, brutális pátosz között ingadozott. Alakjai részben antik formaruhába öltöztetett szelíd és törékeny rokokó-lények (Amor és Psyche, Paris, Louvre, Hébé, Berlin), akik lanyha, kimért kecsességgel mozognak és hajladoznak, részben barokk-széllel bélelt mitológiai vasgyúrók (Damoxenos, Róma, Vatikán; Herkules és Lychas, Bécs, Kunsthistorisches Museum), kiknél a nagy nekilendülés csak póz, az izmok hatalmas feszülése csak színpadi izommimika, kik a szenvedélyt csak mímelik. A részletformák kezelésében Canova hol anatómiai készségét csillogtatja, hol kicsinyes modorosságba süllyed. Csak egyes portréfejein (Öreg paraszt terrakotta-arcképe, Posignano, Múzeum) és női aktjain csillan fel eleven felületérzék és éles megfigyelőképesség, az érzéki szépségnek azonban nála erősen földies zamatja van. Az antik formanyelv Canova szobrászatában inkább csak külsőség. Érzésben és felfogásban egész világ választja el a görög művésztől, mely az érzelgősséget és álszemérmet (Venus, Firenze, Palazzo Pitti) éppoly kevésbé ismeri, mint a brutalitást vagy hamis pátoszt. De nem ismerte a görög művészet építészetnek és szobrászatnak azt a naturalisztikus viszonyát sem, amit a nagyhírű bécsi Mária Krisztina síremléken (Augustinerkirche) látunk, hol a lépcsőn fölfelé haladó alakokat a háttér önálló

emlékké dagadt architektúrájához a cselekvés való-
 szerű kapcsolata fűzi. (83. kép.) Építészet és szobrá-
 szat viszonyának ez a naturalisztikus megzavarodása
 az egész XIX. század szobrászatára kihatott. Azok
 az utcáinkon és tereinken elszórt emlékművek,
 melyek előtt lépcsőkön kő- vagy bronzemberek
 egész önkényesen járkálnak, kuporognak, nevet írnak
 az emlékre vagy azt megkoszorúzzák (Chapu :
 Regnault-emlék, Paris, Képzőművészeti Főiskola ;

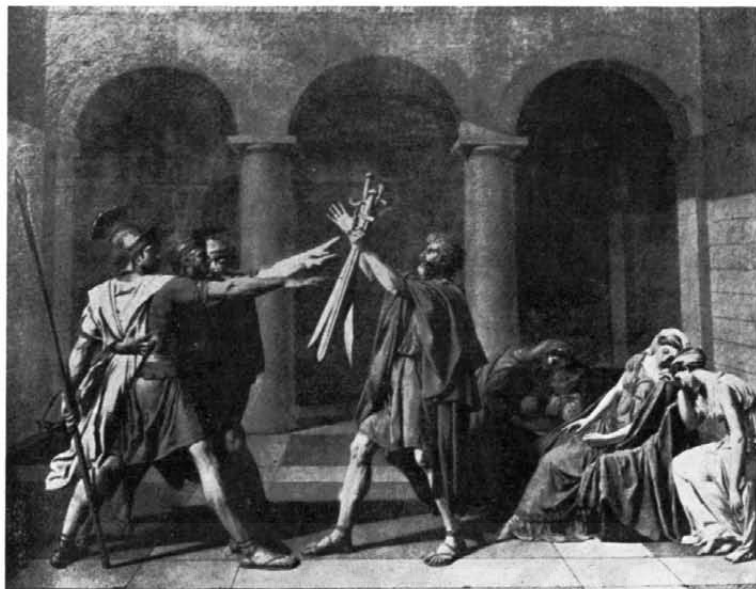


(83. kép.) CANOVA : MÁRIA KRISZTINA SÍREMLÉKE, BÉCS, AUGUSTINER-
 KIRCHE. *A barokk síremlékek szertelen, lázadó mozgalmasságával szakító
 péke és nyugalom hangulata s a lépcsőkön felvonuló alakok
 szelíd, bánatos érzelmessége, bármennyire ünnepelték is
 a kortársak, — nem tudja feledtetni velünk a
 szobrászat és építészet valószínű kapcsola-
 tában rejlő esztétikai megtévelyedést.*

Dalou : Delacroix-emlék, Paris, Luxembourg-kert), mind ugyanennek az iránynak a vadhajtásai. A benyomás kínossága onnan származik, hogy a lépcsőkön elhelyezett alakokat — megfelelő esztétikai elszigetelés híján — inkább a nézőkhöz, a valósághoz tartozóknak érezzük, mint magához az emlékhöz. (Canova magyarországi műve : Esterházy Leopoldina hgnő. szobra Kismartonban.)

Canova egyéniségének szertelen kilengéseivel szemben a klasszicista szobrászat másik nagy képviselője Bertel Thorwaldsen (1770—1844) egyensúlyozott, józan komoly természet, kinek lelkétől a barokk lobbanó szenvedélye mindvégig éppoly idegen maradt, mint a rokoko kacér, szökellő gráciája. Azok a tulajdonságok azonban, melyekben a Winckelmann ideáljaitól áthatott klasszicisták Thorwaldsen művészetének legfőbb erényét látták : a passzivitás, a tétlen nyugalom, az akcióra való készség hiánya, a mi szemünkben szobrászatának egyik legbántóbb fogyatékosága. Alakjai szerkezeti és statikai biztonságuk ellenére is puhalelkű, tartózkodó, temperamentumnélküli lények, csöndes, békés természetek, akik fáradtan és vontatottan mozognak és cselekszenek. A lelki nagyság, a lendület, az akaraterő hiányzik belőlük. (Győzelmes Amor, Amor és Psyche, Három Grácia stb.) Mérsékletük nem fékentartott szenvedély és fegyelmezett akarat eredménye, hanem velükszületett gyengeség. Innen van az, hogy Thorwaldsen a görög mintaképekkel ellentétben az emberi testet még az érzéki valóságúségról való lemondás árán sem tudta magasabb etikai tartalom kifejezőjévé tenni. Szobrászatában nincs erkölcsi nagyság és nevelő erő. Aristoteles az ifjúságnak nem ajánlaná. Az újabbkori művészek közül lelkileg Raffaelhez fűzték szorosabb kapcsok. (Krisztus, Kopenhága, Frauenkirche.)

Thorwaldsen hűvös, szenvtelen egyéniségével szemben a francia klasszicizmus zászlóvivője Jacques



(84. kép.) JACQUES LOUIS DAVID: A HORATIUSOK ESKÜJE, PARIS, LOUVRE.
A klasszicizmusnak ettől a történetileg nagyjelentőségű alkotásától a mai ember erősen elidegenedett. Nagyon is érezzük, hogy amit látunk, nem valóság, hanem csak színpadi kép, tele hamis pátosszal és hamis érzelmességgel.

Louis David (1748—1825) harcos, forradalmi természet. Hitvallása szerint a művészet politikai eszköz és lelki hatalom, melynek az a hivatása, hogy történeti példaadással megváltó hőstettekre képes nemzedéket neveljen. Férfias, hősi szellemet, „büszke színeket, gerinces stílust és merész ecsetet“ követel attól a festészettől, mely nem a tétlen álmodozást, hanem a bátor cselekvést ünnepli. A hőskorért való minden rajongása mellett is David lelke mélyén mindvégig francia maradt. Nemzeti vonás művészetében az értelem uralma s az a szónokias pátosz, mely élte egyik főművét, a Horatiusok esküjét (84. kép.) (1784, Paris, Louvre) is átjárja. A rokokó gomolygó

mozgalmasságával és térbeli szertelenségével szakítva élesen megrajzolt alakjait architektonikus hátterrel lezárt, keskeny térszínpadra helyezte. A hatásos ellentétekre felépített kompozícióban azonban túlsok a számítás, a mozdulatokban pedig több a színészi munka mint a valóság. Pedig David alkotó képzelete a legborzalmasabb valósággal is szembe mert nézni, ha a jelen véres, megrázó eseményeit vitte vászonra. (Marat halála, Brüsszel, Múzeum). Ezek a drámai erejű alkotások s az elfogulatlan, elmélyedő természetmegfigyeléséről tanuskodó pompás arcképek (Marquise d'Orvilliers arcképe, Paris, Magántulajdon) azok, melyekkel David a francia s vele az európai festés további sorsát meghatározta. Merész kezdeményezésével és lobogó vérmérsékletével szemben a német Asmus Jakob Carstens (1754—1798) bőséges történeti ihletforrásokkal dolgozó, gondolatterhes, monumentális művészetét, mely a kartonokon túl sohasem jutott, szinte vértelennek érezzük.

David merész magvetése néhány évtizeddel később gyökeres reformokat követelő irodalmi és művészeti programmá terebélyesedett abban az előszóban, melyet Victor Hugo Cromwelljéhez írt s melyben hadat üzenve minden kötöttségnek és klasszicizmusnak, a művészet jogkörét az egész természetre kiterjesztette. (Nous faisons autrement ! Tout ce qui est dans la nature est dans l'art.) Fejtegetéseiben a XIX. század folyamán egyre erősödő realisztikus törekvések elméleti alapvetését kapjuk. A klasszicizmus elleni támadások azonban német földön már a XVIII. század végén megindultak. Szóvivői Herderrel és Schillerrel az élükön az időtlenség erényével hivalkodó klasszicistákkal szemben a történeti hitelesség és valószerűség követelményét hangsúlyozták. Csak természetes, hogy a győzelmesen befejezett napoleoni háborúk után megerősödött nemzeti öntudat és történeti érzék nem tűrhette, hogy a diadalmas porosz hadvezéreket népszerű

huszáregyenruhájuktól megfosztva tógában ábrázolják. Az időszerűségnek ez a szelleme vezérelte Christian Raucht (1777—1857) és Gottfried Schadowot (1764—1850), mikor Berlin utcáit és tereit viseletben is teljesen élethű hadvezérszobrokkal népesítették



(85. kép.) FRANÇOIS RUDE: AZ ÖNKÉNTESKIVONULÁSA (MARSEILLAISE), PARIS, ARC D'ETOILE. Ez a szigorú teutonizmussal felépített vad szenvedéllyel és harsogó pátosszal tovarobajló harci csoport volt a francia romantikus művészet első győzelmes fegyverténye.

be. (Zieten-émlék Berlinben, Nagy Frigyes emléké Stettinben.) A francia szobrászok között ennek a történeti realizmusnak François Rude (1784—1855) a legerősebb, romantikus hevülettel átfűtött képviselője. Az Önkéntesek kivonulását (1792) ábrázoló nagyhírű, egymást keresztező diagonális tengelyekre felépített szoborcsoportjának („Marseillaise“, Paris, Arc d'Etoile) zsúfoltan egymásra torlódó alakjait felgyújtotta a fölöttük tovarepülő harci fúria bős csatakiáltása. (85. kép.) A felfogásban és ábrázolásmódban azonban több a szónoki hév, mint a drámai erő. Ugyanez áll Ney marschall (Paris, Place du Louvre) szobrára, mely úgy ábrázolja a hadvezért, amint kivont karddal csapatait támadásra vezérli s kitűnő példa arra, hogy az igazság nevében a szuggesztív formátlanság miként vonul be a XIX. század művészetébe.

Ugyanazokban az években, mikor a felvilágosodás korának világpolgári eszményét nemzeti eszmények váltották fel (Fichte: *Reden an die deutsche Nation* 1807—1808), a vallásos érzés is újraéledt. (Schleiermacher: *Reden über die Religion* 1799.) E lelki átigazodás nyomán a művészet is visszatért a vallási és nemzeti hagyományokhoz. A nemzeti múlt nemcsak tárgyakat, hanem ösztönadó mintaképeket is bőségesen szolgáltatott a művészek számára, kik az antik művészet helyett most ide fordultak irányításért. Ezt vallotta programjának az a kis művészcsoporthoz, mely a római San Isidoro kolostorban gyülekezve úttörője lett a német romantikának, mely az élő valóság és egyéniség jogait forradalmi merészséggel hirdető francia romantikával ellentétben éppúgy elszigetelte magát a jelentől s a múltba temetkezett, mint a klasszicizmus. A rideg értelem helyét azonban a művészek lelkében meleg érzések váltották fel. Azok a Nazarenusok néven ismert lelkes fiatalok (a Nazarenus csúfnevet a klasszicisták adták), akik római munkásságukat a Casa



(86. kép.) ALFRED RETHEL: NAGY KÁROLY BEVONULÁSA PAVIÁBA, AACHEN VÁROSHÁZA (FRESKÓ). Rethel a német történeti festészet legjelentősebb képviselője, aki képeinek monumentális jelentőségét nem filozófiai gondolatok terhével, hanem a kompozíció és történeti jellemzés művészi erejével biztosította.

Bartholdy kifestésével kezdték meg, merész célkitűzéssel a monumentális nemzeti művészetet kívánták újra feltámasztani. (Philipp Veit (1793—1877); Julius Schnorr von Karolsfeld (1794—1872), Friedrich Overbeck (1789—1869) és Peter Cornelius (1783—1867). A lángelmével azonban, mely a nagyszerű elgondolást valóra váltotta volna, adósok maradtak. Peter Cornelius berlini (Nationalgalerie) és müncheni (Glyptothek) freskóin a nagy méret s a nagy szándék nem tudja feledtetni a próbálkozás reménytelenségét. A nagyotakarást Cornelius tanítványa, Wilhelm von Kaulbach (1805—1874) is örökölte, ki a berlini Neues Museum lépcsőházának freskósorozatában a

világtörténet drámájának csomópontjait akarta ábrázolni, de heinei frivolságra hajló szelleme, melyből a tárgyhoz illő komolyság és drámai erő hiányzott, a feladaton hajótörést szenvedett (pl. Jeruzsálem pusztulása, A hunnok csatája, A reformáció stb.). Kompozíciói történeti szuggesztió helyett inkább szcenikai ügyeskedés gyanánt hatnak. A Nazarenusok köréből indult útnak a német monumentális történeti festészet legerőteljesebb egyénisége, Alfred Rethel is (1816—1859), aki alkotásaiban (Nagy Károly története, freskósorozat az aacheni városháza tanács-termében) Dürer erejét és komolyságát az olasz képszerkesztés világosságával egyesítette. (86. kép.) Haláltánc címmel kiadott fametszetsorozatában pedig Holbein örökébe lépve balladai tömörséggel és maró komolysággal mutatta be a forradalmak egyetlen igazi hőst és győztesét, a mindig más és mégis mindig egy halált.

A romantikus német fantáziatípust Rethel metszetei mellett Caspar David Friedrich (1774—1840) tájképei és Moritz von Schwind (1804—1871) mese-illusztációi képviselik a legtisztábban. Az egész jelentőségében csak újabban méltányolt Friedrich tájképei, melyeknek borongós hangulatában az egyén sorsa mintha összeforrott volna a mindenség sorsával, tele vannak a romantikus lélek szubjektívizmusával és áhítatos végtelensóvárgásával. A hangulati elem Schwind művészetében is nagy szerepet játszik, hol a fantasztikus mesemag a természetet is a csodák világává teszi, hol virágos réteken tündérek és manók játszadoznak, az erdők rejtelmes mélyén pedig Rübezahl facipője koppan (87. kép) s a mesék rémségei (Erlkönig) húznak át a légen. Schwind ereje abban van, hogy mikor képzelete a mesékhez hozzányúlt, maga is meseköltővé lett. Legsikerültebb alkotásai (A hét holló, 1857, a Szép Melusina 1868—1869) telve vannak a lehetetlent is elhítni tudó mesevarázs szuggesztív erejével. Bensőséges, meleg líraiság-

gal átjárt művészete közeli szemléletre van teremtve. Ez a magyarázata annak, hogy monumentális fal-festés terén képessége hajótörést szenvedett. (Freskók a hohenschwangau kastélyban, s a müncheni kgl. Residenz Tieck-termében.)

(87. kép.) MORITZ SCHWIND :
RÜBEZAHN, MÜNCHEN,
SCHACK-GALERIE.

*Schwind megjelenítő képze-
tének az ereje abban rejlik,
hogy a titkokkal terhes erdőt s
a benne tovakopogó Rübezahn
alakját át tudta ítatni a mese-
varázs szuggesztív
hangulatá-
val.*



Az Isten és a természet előtt térdet hajtó, mese-
köpenyben járó német romantika lírai érzelmességé-
vel ellentétben a francia romantika mindenütt az
izgató drámai érdekességet, valóságosítást és szen-
vedélyt kereste. A tárgyválasztást ez a szempont
irányította akár a jelen eseményeit, akár költői tár-
gyakat (Dante, Shakespeare, Goethe) vittek vászonra.
Rendkívül jellemző, hogy az új irány első diadalát
az 1819-i parisi kiállításon a fiatalon elhunyt, nagy-

tehetségű Theodore Gericaultnak (1791—1824) azzal a képével aratta, mely a néhány évvel azelőtt (1812) elsüllyedt Medúza fregatthajó hajótöröttjeinek menekülését ábrázolja. (Paris, Louvre.) (88. kép.) A hevenyészve összeácsolt, hatalmas hullámhegyek között hanyódó tutaj tele van hullákkal s kétségbeesett, vergődő menekültekkel, akik megmaradt életenergiájuk utolsó, vad fellobbanásával köszöntik kendőlobogtatva a megváltást ígérő, messze távolban felbukkanó hajót. Az ábrázolás hosszas anatómiai tanulmányokkal előkészített borzalmas valóságossága és megkapó drámai igazsága fényes igazolása volt Gericault törekvéseinek, aki a művészeti iskolák féltehetségeket gyámolító merevségét ostromozva a merész, minden kötöttséget lerázó egyéniség fenségjogát hirdette s példaadásával megmutatta, hogy a művészi intuición a jelen eseményeit is monumentális kép gondolatáá fejlesztheti. (Másik nagyhírű képét, az epsomi lóversenyt 1820-ban Angliában festette. Paris, Louvre.)

Ami Eugène Delacroix (1798—1863) a francia romantika legnagyobb festőjét Gericaulttal összeköti, az a művészi elvek bizonyos közössége, ami pedig elválasztja tőle, az színekben izzó képzeletének és temperamentumának vad őserije, mellyel az egész mindenséget átfűti. Ellensége volt minden szabálynak és rendszerességnek, az értelem uralmával szemben az egyéni érzés és szenvedély mindenhatóságát hirdette s büszkén hivatkozott mindenkor képeinek vadságára. („Je n'aime pas la peinture raisonnée.“) Mint maga is bevallotta, csak felindult, felhevült lelkiállapotban tudott teremteni. Ami képein a szemlélőt megragadja, az a valóságosságig felfokozott szenvedély meggyőző ereje és drámai igazsága. A természet számára nem cél, hanem csak eszköz lázasan izzó víziói számára. „Az egyetlen valóság bennem azoknak a valótlanágoknak a sorozata, miket ecsetemmel festettem“ írja Naplójában. Dela-

croix szerint az élet mozgás, küzdelem, melyben elemi erők és szenvedélyek csatáznak. Ez magyarázza meg tárgyválasztását. Ezért fordult a költőkhöz ihletért (Dante és Vergilius 1822. Paris, Louvre),



(88. kép.) THEODORE GÉRICAUT: A MEDÚZA TUTAJA, PARIS, LOUVRE.
 1819. Géricault ezen a képen, szakítva a hagyományos antik tárgyakkal,
 a Medúza-fregatt hajótörötteinek az egész francia közvéleményt
 izgalomban tartó sorsát ritte megrázó valószerűséggel
 rászonra s emelte a barokk művészet eszközeivel a
 tragikai nagyszerűség magasságaiba.

ezért szereti a háborgó tengert, a csónakon hányódó, kétségbeesetten vívódó embereket (Don Juan hajótörése 1840, Paris, Louvre) s ezért népesítette be vásznait, főként élete utolsó tizedeiben prédájukat s egymást marcangoló vadállatok küzdelmével és gomolygó vadászcíkjekkel, hol a szenvedélyt emberben és állatban sokszor a démoni vadság



(89. kép.) DELACROIX: LÓ VIHARBAN, AQUARELL, BUDAPEST, MAJOVSZKY-GYŰJTEMÉNY. *Ez a viharos ég előtt riadtan felágaskodó fehér ló egyenes leszármazottja Leonardo sárkányvérű, démoni paripáinak. A szemlélő úgy érzi, mintha a háttérben tomboló elemek s a félelmesen nekibőszült állat ugyanannak a nagyszerű kozmikus színjátéknak volnának a szereplői. Ez a merészen odavetett vázlat rendkívül jellemző megnyilatkozása Delacroix alkotó képzeletének, mely az egész mindenséget a saját őszerejű vitalitásának és szenvedélyének hőfokára hevítette.*

határáig fokozta. (89. kép) (Oroszlánvadászat 1860; Lovak küzdelme az istállóban 1860, Paris, Louvre.) Képzeletének drámai ereje Rubenshez vonzotta, színezése fejlődésében pedig a legtöbbet a velenceieknek s az 1825-i angliai úton Constable-től és Turnertől nyert ösztönöknek köszönhetette. Szerette az égő, izzó színeket, de nem önmagukért, hanem hangulati értékükért. Hosszas fejlődés után a tónusok harmóniájának egyik legnagyobb mestere lett. A korai képek tompább, piszkos-szürke tónusával szemben később a színek magas hőfokra hevítve gyúlnak ki s megtelnek

drámai szenvedéllyel. Színezésének ezt az átalakulását Szépművészeti Múzeumunkban őrzött két képe a Chiosi mészárláshoz készült 1824-ből való vázlat s az 1857-ből való, riadtan horkanó lovát nyergelő marokkói férfit ábrázoló festménye (90. kép) tanulságosan világítja meg. A Chiosi mészárláson a színek (piszkosszürke, zöld és kék) tompák és drámaiság nélkül valók. A kompozíció pedig az előtérhez tapad. A második képen ellenben az égő vörös az uralkodó



(90. kép.) EUGÈNE DELACROIX: A MAROKKÓI ÉS LOVA, BUDAPEST, SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM. 1857. *Delacroix művészetét múzeumunkban ezen a képen kívül még egy, a chiosi mészárláshoz készült, 1823-ból való színvázlat képriseli. Ezen a kompozíció még levegőtlenül az előtérhez tapad s a színek tompák, erőtleneek. Minő átalakulást mutat ezzel szemben az 1857-i festményünk! A kép csupa mélység, csupa levegő s a mindent átjáró szenvedély a színeket is magasabb hőfokra hevítette. Ez az egybevetés Delacroix művészi fejlődésének úgyszólván minden lényeges tanulságát magában foglalja.*

szín, mely drámai erővel tör elő a mélyből s a ló barna tónusait is áthevíti. A kutya világos s a sátor piszkos-szürkéje, az előtér piszkos zöldje, a háttér kék hegyei s a füstösen gomolygó felhők mind csak arra szolgálnak, hogy ezeket az égő színakkordokat erejükben és hatásukban fokozzák. (Egyetlen forradalmi tárgyú képe az 1830-ban festett *Harc a barrikádokon, Paris, Louvre.*) Algir meghódítása nyomán a nemzeti és történeti érzék megerősödésével írók (Thierry, Guizot) és festők nagy számban állottak a francia gloire szolgálatába. A történeti festés legünnepeltebb képviselői: Emile Jean Horace Vernet (1789—1863) és Paul Hippolyte Delaroche (1797—1856), kinek képein a drámai feszültség tetőfokára hágott.

Ugyanazokban az esztendőkből, mikor a hősök kultusza s a csatakép volt a legnépszerűbb műfaj, jelent meg a parisi tárlatokon Jean Auguste Dominique Ingres (1780—1867), a klasszicizmus elkésett képviselője, ki a naturalizmus rombolásaival és a szenvedély torzításaival szembeállítva a maga tisztult, de azért mégsem vértelen szépségeszményét és fejlett vonalkultúráját, a csaták dicsőítésével pedig szembeszegezve az igaz nőiség kultuszát, az 1855-i világkiállításon magához ragadta a pálmát. Nőalakjai (*A forrás* (91. kép); *A fürdőző*; *Odalisk*, Paris, Louvre), kik egyenes leszármazottjai Goujon és Houdon Dianájának, minden nemes tartózkodásuk és szemérmük ellenére is telve vannak meleg, érzéki életvalósággal. Beszédes tanuságai annak az éles megfigyelőképességnek, mely Ingres a portréfestés egyik legkiválóbb mesterévé tette, ki a legegyszerűbb és legkeresetlenebb motívumba az egész egyéni élet-tartalmat belé tudta sűríteni. (Bertin és Rivièrené arcképe, Paris, Louvre; de Senonnesné arcképe, Nantes, Múzeum.) Ezt az éles megfigyelőképességet azonban nem támogatta merészröptű képzelet. Ez az oka annak, hogy Ingres nagyobb kompozíciói

(91. kép.) DOMINIQUE INGRES :
A FORRÁS, PARIS, LOUVRE.
1856.



A Davidiskolában nevelkedett mesternek, aki egész életében az érzéki életvalóságnak s a zenei szépségének volt a hitvallója, ez a kép egyik leg-sikerültebb és legnépszerűbb alkotása. A kyrenai Venussal vagy Franciabigio, Venusával (Róma) egybevetve, világosan érezhetővé válik az a meleg életközelség, mellyel Ingres a klasszicisztikus eszményt megtöltötte.

ötletszegények és mesterkéltek. (Homeros apotheózisa 1827 ; Napoleon apotheózisa 1852.)

A romantikusok drámai valóságosságával szemben a klasszicizmusból kiinduló Ingres az objektív realizmus egyik úttörője lett. Ugyanezt a szerepet töltötte be szobrászat terén a modern állatplasztika megteremtője, Antoine Louis Barye (1795—1875), aki nemcsak Delacroix szellemében fogant drámai állatküzdelmeket ábrázolt megkapó életvalósággal, de a békés, nyugodt állatokról is valóságos jellemportrészorozatot hagyott reánk. (92. kép.)

II. Realizmus és impresszionizmus. „Fény, levegő és mindent megmozgató élet, ez lesz a modern

művészet nagy problémája és megváltó újítása“, ezeket a prófétai erejű sorokat Philipp Otto Runge (1777—1810), a német romantikus festés egyik soká elfeledett vezéralakja 1810-ben vetette papírra. Rungénál a program jórészt csak írás maradt, de nála egy évvel korábban megszületett már az a férfiú, ki a modern fény- és atmoszférafestés megalapítója lett, az angol John Constable (1776—1837).

A klasszicizmus művészetelméleti állásfoglalása, mely a tájképfestést, mint alacsonyabb rendű műfajt háttérbeszorította, Angliát nem érintette. A rousseau-i jelszó: „Vissza a természethez!“ — itt már a XVIII. század végén élt a lelkekben. A szabad természet utáni vágyódás hatása alatt lendült fel az akvarellfestés, melynek mesterei kint a szabad ég alatt dolgozva a hagyományos atelier-tónusok lerázásával keresték a természet teljes szín- és fényigazságát.

Az akvarellfestők előkészítése után lépett föl John Constable, kinek szelleme előtt az 1824-i parisi kiállításon egész Európa meghódolt, s aki azzal a büszke vallomással indult útjára, hogy a természettel szemben mindent elfeledett, amit valaha is képeken látott. Bár ez a fogalmazás túlzottan kiélezett, mégis kétségtelen, hogy Constable jelentősége a hagyományos barna képtári tónussal, az öröklött tájképi típusokkal való szakításban s a természetlátás ártértékelésében rejlik. A mult patetikus (Ruysdael) és heroikus (Caravaggio, Dughet, Claude Lorrain) tájképfelfogásától eltávolodva természetszemléletét közvetlenség s odaadó, meleg bensőség jellemzi. Beviszi ugyan a maga érzéseit a tájba, de a szubjektív hangulat sohasem töri át az objektív igazság kereteit. A sürgető természetközelség s a változó hangulatok hatása alatt legtöbbször vázlatos merészséggel vetette vászonra benyomásait. Képein a fák, a felhők fénybe és levegőbe puhán beágyazva zárt szerkezeti és dekoratív értékek helyett mozgalmas, változékony,



(92. kép.) ANTOINE LOUIS BARYE: OROSZLÁN, PARIS, TUILERIÁK KERTJE (bronz). *Barye nemcsak az állatok külső alkatának, hanem egész természetrajzának nagy ismerője volt. A királyi fenevadak őseréjét és félelmes vadságát megkapó igazsággal tudta plasztikai formába önteni. Ennek pompás példája a Tuileriák kertjének szoborcsoportja, mely a felbőszült oroszlán kígyóval való küzdelmét ábrázolja s melyen a drámai valóságosság szelleme monumentális érzékkel párosul.*

eleven valósággá lettek. (93. kép.) A mindenható barna tónust világos színekkel cserélte fel. A világoszöld, a csillogó szürke, az enyhe kék s a bágyadt ezüst gazdag tónusfokozataival — minden dekoratív áthangolást kerülve — a napvilágban látott természet színbeli igazságának fölfedezője lett. Színei oly frissek és fényerősek, hogy e téren Constable-lel csak a későbbi barbizoni iskola vetekedhetett. (Harvich, tenger és világítótorony, 1820, London, Tate Gallery; Pillantás Hampstead Heatre kb. 1823, London, South Kensington Museum; Búzafield, 1826; A vadőr kunyhója kb. 1832, Angol magángyűjtemény. Constable művészetét a budapesti Szépművészeti Múzeumban két festménye képviseli: 1. Waterloo ünnepély East Bergholtban; 2. Szeles reggel.)

Az angol tájképfestés másik nagy mestere, William Turner (1775—1851), bárha Constable-lel egy nemzedékhez tartozik, egész lelki berendezésé-

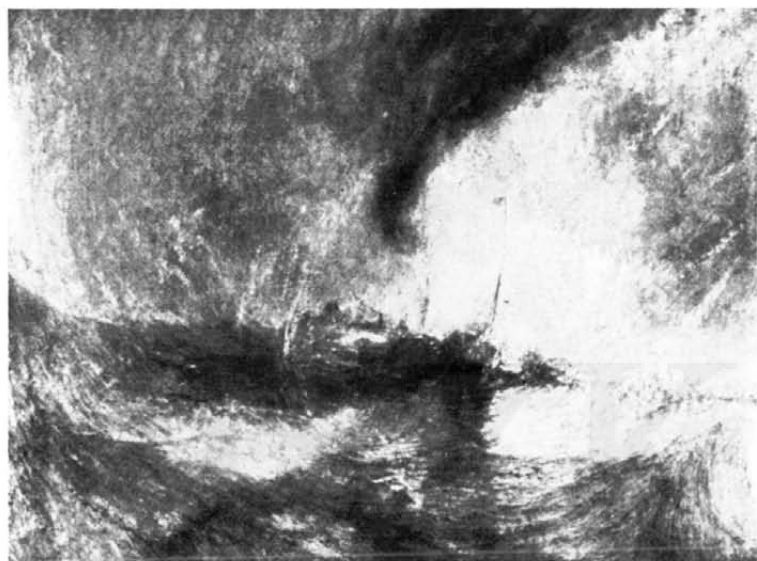
ben és felfogásában még a romanticizmus képviselője, aki merész képzelettel az egész természetet színesodákban izzó, testetlen víziókká varázsolta. Égő színektől megmámorosodott ecsetjét hovatovább a zárt valóság helyett már csak a köd, a párázat,



(93. kép.) JOHN CONSTABLE: A SALISBURY-I KATEDRÁLIS, LONDON, NATIONAL GALLERY. *A fény, mely a puhán és foltosan égnek meredő ják lombkoronáit magához öleli s a levegős előtér derűs valóságzatátja hitrallásszerű erővel és tömörséggel világítják meg Constable korszakalkotó újításait. Művészete szakítás a hagyományos ateliertónussal. Az ő ecsetje a levegős, fény- és színittas valóságot szolgálta.*

a felhők, a füst, a gőz, a víz s a napfény érdekelték. Magát a lebukó és kelő nap vérbe mártott arany-színkáprázatát is vászonra vitte. Élte utolsó korszakának a képei, ezek a fény és szín mindenhatóságára írt szárnyaló rapszódiaiak voltak azok, melyeken Turner problematikája és törekvései már a késői impresszionistákkal érintkezett. Ami azonban az

ő képeinek aranyszálakkal átszőtt párázatát „Claude Monet színesen aláereszkedő ködétől elválasztja, az a költői szándék, a romantika“. Egész művészetét mélységes szimbolizmus járja át. „Ha szellemetek nem rokon a nappal, úgy hagyjatok el engem, — írta



Országos Széchényi Könyvtár

(94. kép.) TURNER: GÖZÖS HÓVIHARBAN, LONDON, NATIONAL GALLERY.
*A mester szín- és fényképrázatban tobzódó, vizionárius művészetének
 éppen szélsőséges művoltában rendkívül jellemző példája. Turner
 lelkében pantheisztikus végtelenszomjúság a természet
 misztériumát és elemi kitöréseit kedvelő roman-
 tikus hajlandósággal egyesült.*

egy alkalommal . . . Lássátok, amit nektek hirdetek, de tudjátok meg, hogy az isteni igazság mindig misztérium marad.“ Turner művészi hitvallásán épült fel Ruskin esztétikai meggyőződése, mely a szimbolizmust a szépség lényeges alkotó részének tartja. (Főművei: *The Fighting Temeraire*, London, National Gallery; *Mortlake Terrace*; Korai nyári

reggel, Angol magángyűjtemény ; Velence a fusinai csatornáról nézve, Angol magángyűjtemény ; Sir. W. Wilkie temetése, London, National Gallery ; Gőzös hóvihárban, London, National Gallery (94. kép) ; Eső, gyorsaság és gőz (Rain, steam and speed: the great Western Railway 1844) London, National Gallery. Ez a kép, mely a pályaudvarról ködben és esőben gőzölögve útnak induló vonatot először vitte vászonra, a közvéleményben a legnagyobb vihart idézte fel.)

Constable megjelenése az 1824-i párisi Szalonban a francia művészeket élükön Delacroix-val valóság-gal lázba hozta. Az itt kapott sorsdöntő ösztönöket követte az a kis művészcsoporth, mely 1830-ban a fontainebleau-i erdőben a barbizoni iskolát megalapította. Ez az iskola az, mely Constable kezdeményezéseit a tájképfestés európai jelentőségű reformjává szélesítette ki. A mult tárgyi igényeivel szakítva alkotó képzeletük a legegyszerűbb tájképi részleteket kereste föl s így megteremtői lettek a paysage intimenek. A barbizoni művészpleiádnak Théodore Rousseau (1812—1867), Charles François Daubigny (1817—1878), Narcisse Diaz (1808—1876) és Jules Dupré (1811—1889) mellett Camille Corot (1796—1875) a legkimagaslóbb képviselője. A heroikus komolyságra hajló, férfias szellemű Rousseau-val szemben, ki a természetben elsősorban a szerkezeti és anatómiai igazságot kereste, Corot puha, lírai természet telve költőiséggel, aki a maga érzésvilágának melegen borongó ezüstködével behintette az egész világot. (95. kép.) Ebben a csodavilágban csak boldog emberek tanyáznak és játszadoznak, akik mintha a kanyargó fák rokonai volnának. Ez a pantheisztikus világszemlélet rendkívül jellemző Corot-ra, aki, bárha a színt képein csak másodlagosnak mondotta, mégis a legnagyobb koloristák közé tartozik. Az általában uralkodó ezüst-szürke és szürkés-zöld tónusok közegette a helyi színek ugyan csak kis szerepet kaptak, de a szűkre fogott tónushullámok hihetetlen árnyalat-

gazdagsággal vannak tele. Néha azonban palettája szinte tarkállik a sok színtől, élete vége felé festett félalakos, varázsos szépségű nőalakjain pedig (Femme bleu, Femme à la Perle, Paris, Louvre) az égő vörös, az izzó sárga és világoskék merész színellentéteivel dolgozott. (Jellemző főművei : Mantes-la Jolie, Reims ; Toilette, Paris, Desfossés-gyűjtemény ; Fürdőző nők,



(95. kép.) CAMILLE COROT : TÁJKÉP, NEWYORK, MAGÁNGYŰJTEMÉNY.
Corot tájképeinek földi valósággyökerei lassanként meglazultak. Ezüstösen puha hangulatuk tele van boldogságarázzsal és költőiséggel. Ebben a világban, hol újra Watteau szelleme kísért, a verejtékező, gondterhes ember számára nincsen hely, itt csak a boldogság öslakói, játékosan enyelgő nimfák és najádok lehetnek otthonosak.



(96. kép.) CONSTANTIN TROYON: ESTI HAZATÉRÉS, PARIS, LOUVRE. Troyon a barbizoni iskola legnagyobb állatfestője, ki a holland Cuypp legnemesebb hagyományait fejlesztette tovább. A békésen ballagó barmoknak, amint az alkonyi szürkület fényében hazatérnek, nemcsak az árnyékuk tapad a földhöz, hanem ők maguk is hozzátartoznak elválaszthatatlanul a körülöttük elterülő végtelen síksághoz. Ballagásuk lassú ütemében, mintha a fáradt föld szívverését hallanók. Amint Troyon ezen a képen nyújt, az nem egyszerű életkép, hanem monumentálisan ívelődő természetszimfónia.

Országos Széchényi Könyvtár

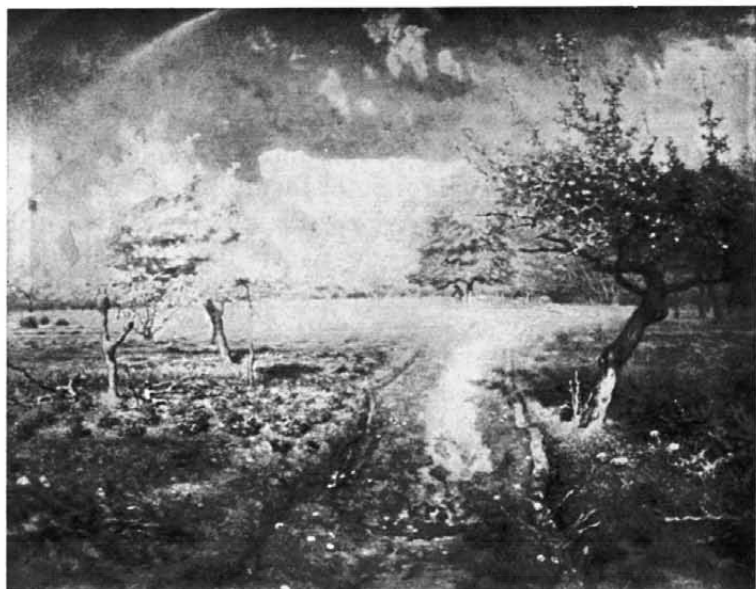
New-York, Magángyűjtemény. (95. kép.) Szépművészeti Múzeumunkban Corot két festményét találjuk.)

Zola egy alkalommal kifogásolta Corot-nál, hogy tájképeit nimfákkal és nem parasztasszonyokkal népesítette be. Zolának ezt a kívánságát Jean François Millet (1814—1875) váltotta valóra, aki Rousseau hívására csatlakozott a barbizoniakhoz, kiknek köréből eddig csak tájkép- és állatfestők (Constantin Troyon 1810—1865; egyik főműve a hazatérő ökröket ábrázoló képe a parisi Louvre-ban, 96. kép.) kerültek ki. Millet ecsetje meghozta a tájhoz illő, kérgetenyzerű, munkásembert, kinek egész lénye hozzáforgott a röghöz. A romantikus hajlamú paraszt-

fiú, aki eleinte Boucher-ízű pásztoridilleket festett, a 40-es évektől kezdve Carlyle-lal egyidejűleg (Past and Present 1845) a munka vallásának lett a festő-prófétája. Felfogása szerint, — melyet kicsinylői igaztalanul mondtak szentimentális szocializmusnak, — a munka nem részvétre való jogcím, nem hatásos osztálypolitikai propagandaeszköz, hanem Istentől rendelt emberi kötelesség, melynek teljesítése fölemel. Művészetében, mely telve van komoly áhítattal, a munkában felmagasztosult ember heroszi típusát teremtette meg. Hatalmas, mozdulataikban pompásan megfigyelt alakjai élesen és monumentális plasztikával rajzolódnak az égboltra. (97. kép.) A tartalom magasztos komolyságával összhangban áll a színezés,



(97. kép.) JEAN FRANÇOIS MILLET: A KAPÁS EMBER. SAN FRANCISCO, MRS. W. H. KROCKER GYŰJTEMÉNYE. *A fáradt lihegéssel kapájára támaszkodó paraszton nemcsak a mozdulatábrázolás kendőzetlen igazsága ragadja meg a szemlélőt, hanem az a mód is, ahogyan ez a dolgozó ember a környező természettel elválaszthatatlanul összeforr. Millet realizmusa mögött mindig érezzük a szürke lüktetését, a felfogás emelkedettségét, mellyel az egyén képzeletében típusá nemcsodlik, a valóság pedig, kiszakadva a pillanat karjaiból, monumentális jelleget kap.*



(98. kép.) JEAN FRANÇOIS MILLET: TAVASZI TÁJ ESŐ UTÁN, PARIS, LOUVRE. *Millet, aki palettáján rendszeren komoly, egyszerű színeket kevert, ezen a képen az elvonuló vihar után boldogan felkacagó, virágba borult tavaszi természet minden színesodáját rávarázsolta a vászonra.*

Országos Széchényi Könyvtár

mely minden csengőbb színakkordot kerülve, az aranybarna, szürke és rozsdavörös között ingadozik. (A magvető; Kalászszedők; Angelus, Paris, Louvre.) Csak a Barbizoni tavasz (Paris, Louvre) virágpompája bírta rá színeit szivárványos kacagásra. (98. kép.) Millet bátor kezdeményezése nyomán lett a munkásember a XIX. század szobrászatának egyik legtermékenyebb problémája. (Jules Dalou és Constantin Meunier.)

Millet-vel szemben, aki a munkás parasztot tipussá nemesítve szinte kiszakította a rohanó idő karjaiból, nagy kortársának, Honoré Daumiernek (1810—1879) a művészete csupa izgató és maró aktualitás. Festményeiben és könyomataiban, melyek-

kel kora politikai és társadalmi félszégeit (A két ügyvéd, Az amerikai követ) s az örök emberi gyarlóságokat ostorozta (Endymion, Pygmalion) s melyekben az egyéni és tömeglélektan utólérhetetlen mesterének bizonyult, (Képzelt beteg ; III. osztályú vasuti kocsí ; A dráma, München, Neue Staatsgalerie ; Megmozdul az utca (99. kép), Berlin, Gerstenberg-



(99. kép.) DAUMIER: MEGMOZDUL AZ UTCA, PARIS, MAGÁNGYÜJTE-MÉNY. A diagonális fénytengelyre fölépitett kompozíció bámulatosan szűkszavú, drámai tömörséggel juttatja kifejezésre a lázadó tömeg forradalmi lendületét. Daumier benne a plakátstílus kihívó, kissé lármás szuggesztív erejét nagysággal és monumentalitással egyesítette. Teljes joggal mondhatta Balzac Dau-mierről: „Van ennek a fickónak az erei-ben valami Michelangelóból!”

gyűjtemény), annyi az erő és a lendület, hogy Daumiert joggal nevezhették el a karrikatura Michelangelojának. (100. kép.) Az igazmondásnak ez a könyörtelen, sokszor csaknem torzítással határos fanatikusa a modern élettartalom és életforma egyik első felfedezője lett. A merészen odavetett kontúrokba alakjai egész jellemét belé tudta vinni. Ezt a keretet töltötte meg aztán mozgalmassággal és drámai feszültséggel, aminek a felidőzésében nem a színek, hanem a fény- és árnyékellentétek viszik a főszerepet. A karcművész Rembrandttal rokon képzelete a világos és sötét (fekete-fehér, szürke-barna) kozmikus erejű örök harcában látta a lét legmélyebb értelmét. A kozmikus harcnak ezen a drámai színpadán a napi események is az egyetemesen emberi szintjére nemesednek.

Millet kissé lírai és Daumier drámai valóságosságával ellentétben az életében és művészetében egyaránt forradalmár szerepben tetszelgő Gustave Courbet (1818—1887) az objektív realizmus képviselője. Mikor az 1855-i parisi Szalon zsürije néhány beküldött művével méltatlanul bánt, az Ornansi temetést pedig visszautasította, felháborodásában összes beküldött képeit visszavonva, 36 festményét a jenai híd mellett egy rögtönzött fabódében állította ki, melynek homlokzatán hatalmas betűk hirdették az új programot („Le Realisme, G. Courbet”), melyet a mester a katalógus előszavában s lázító hangú vezércikkekben bővebben kifejtett. Szélsőségekre hajló művészeti hitvallásában nemcsak a mindennapi érzéki valóságnak eszményítés- és eszmei tartalommentes ábrázolását jelölte meg program gyanánt, hanem egyben hadat üzent a multnak s gúnyolódva tagadta meg a képzeletet, pedig művészetét ezer szál fűzi a multhoz s a festői képzeletnek éppen Courbet egyik legnagyobb képviselője, amiről már első képein bizonyosságot tett, melyeken a tárgy mindennapiságát s a megfigyelés száraz józanságát

(Kőtörők, (101. kép.) 1851, Drezda, Képtár) a kritika épp oly felháborodással fogadta, mint az első realista regényt, Flaubert néhány évvel később megjelent Madame Bovaryját (1857). Az 1855-ben kiállított Ornansi temetést pedig (1849, Paris, Louvre) a polgári társadalom valósággal kihívásnak minősítette.



(100. kép.) HONORÉ DAUMIER: AZ ÜGYVÉD. *A modern élet nagy szatirikusa ezen a képen is bizonyosságát adta nagyszerű, drámai erejű megfigyelőképességének. Az a szinte állatiassá torzult, nekivadult szenvedély, mellyel ez az ügyvédszínész ártatlansággal tetszelgő védencét, ezt a kis párisi penészvirágot — bizonyára jobb meggyőződése ellenére — a nagy hallgatóság feszült figyelmé középette védelmezi, minden groteszksége mellett is tele van keserű igazsággal.*

Kifogásolták azt a kíméletlen, kegyeletsértő igazmondást, mellyel a temetés résztvevőinek unott egykedvűségét vászonra vitte. Viszont nem vették észre a kompozíció háttéri hegyhullámokkal kísért ünnepi ritmusát és komoly nagyszerűségét, amit a mester a színezéssel is hatásosan támogatott: az előtérben szétszórt, keveretlen fekete, fehér, sárga és vörös színfoltok pompásan olvadnak egybe a sötét éggel s a táj zöldjével. A korai képeken uralkodó



(101. kép.) GUSTAVE COURBET: A KÖTŐRŐK, DREZDA, KÉPTÁR. Ez is egyike azoknak a képeknek, melyekkel a mester az 1851-i párisi kiállításon a felháborodás viharát idézte fel. Fellépése nyílt hadüzenet volt minden lírai, emelkedett, szépségszomjas természet szemlélettel szemben. Ecsetje az élet minden esetlenségében és formátlanságában is kifejező igazságát kereste. Pompásan megfigyelt kötőrőiben is e mellett a feljogás mellett tett hitet.

Országos Széchényi Könyvtár

aszfalttónusok később földerülnek. Az 1855-ben festett: Műterem (Allegorie réelle, Paris, Louvre), melyen Velazquez Meninasának a kép gondolatát fejlesztette tovább, világos tónusgazdagságával lep meg (szürke és rózsaszín változatai), a nagyhírű Bon jour Monsieur Courbetn (Montpellier, Múzeum) pedig a szabadtéri világítás problémája foglalkoztatta. Kizárólag festő volt, akit minden gondolati és érzelmi elem kizárásával egyedül a természet érzéki ösereje s anyagszerű és színbeli igazsága érdekelt. Ezt kereste minden tárgyban: a csendéletekben (Almascsendélet 1871, Haag, Mesdag-Múzeum), a tétlenül elnyúló, ruhátlan emberi testen (Alvó nő, 1862, Budapest, Hatvany-gyűjtemény), a viaskodó

szarvasok zajától hangos erdők mélyén (Szarvasviadal, 1860—1861, Paris, Louvre) s azokon az élte utolsó éveiben festett nagyszerű tengeri tájképeken, melyeken az elemek háborgását bámulatos tárgy-szerűséggel és drámai erővel juttatta kifejezésre. (A hullám, 1870, Paris, Louvre.) (102. kép.) Az animális erő és szépség ünneplésében Courbet-nak kongeniális kortársa akadt Jean Baptiste Carpeaux (1827—1875) személyében, kinek a parisi Opera homlokzata előtt elhelyezett Tánc néven ismert, festőien laza szobor-



(102. kép.) GUSTAVE COURBET: A HULLÁM, PARIS, LOUVRE. (Az 1870-i kiállításon szerepelt először.) A mester élte utolsó szakának egyik legnagyobb művészi megnyilatkozása, mely festői természetszemléletét teljes érettségében mutatja. A képet csaknem a középén szeli át a horizont békés vízszintese, fölötte és alatta az elemek bösz tombolása: szárgululó viharfelhők és tajtékzó hullámok. Ennek a fenségesen komoly természetszínjátéknak megfelel a színek zordon komolysága.

(Zöld és kékeszöld tenger, nehéz, ólmos szürke ég.)

Az egyetlen világosabb tónust az előtéri hajó s a távoli horizont jobb sarkában feltűnő vi-torlás sárgásbarna színe képviseli.

csoportján a támolygó mozdulatokban s a kifejezésben kacagó életöröm érzéki valóságossággal egyesül, (103. kép.) mely Carpeaux arcképein (Gérôme festő mellképe) ideges elevenséggé, Ugolinoján pedig (1861, Paris, Louvre) visszataszító nyersséggé fokozódik. (Az 1869-ben keletkezett Táne eredeti gipszmodelljét a Louvre őrzi.)

Németországban a realiztikus festészetnek Adolf Menzel (1815—1905) s a néhány évtizeddel fiatalabb Wilhelm Leibl (1844—1900) a legjelentősebb képviselői. A szűk tárgykörben mozgó Leibl-lel szemben, aki becsületes tárgyilagossággal főként meleg életvalóságú paraszttéltképeket festett, (Három asszony a templomban, Hamburg, Kunsthalle ; A szövőnő, Lipcse, Museum der bildenden Künste) a páratlan rajztudással és éles megfigyelőképességgel megáldott Menzel alkotó képzelete a modern élet egész nyugtalan gazdagságát magához ölelte. Ugyanazokban az években, mikor Karl Piloty (1826—1886) hamis történeti pártostól roskadozó vászonóriásai kötöttek le minden figyelmet, Menzel kisméretű történeti életképekkel lepte meg a világot, (Nagy Frigyes asztaltársasága Sanssouciban 1850 ; Nagy Frigyes fuvolahangversenye Sanssouciban, 1852, Berlin, Nationalgalerie), melyeknek eseménytelen, zsongó hangulatában a fény-, szín- és atmoszféraproblémáké a főszerep, anélkül azonban, hogy a szereplő személyek egyéni jelleme bennük elmerült volna. A fuvolaszólót játszó király felsőbbbségét a lobogó gyertyák rőtpirojában égő Fuvolakonzerten a mester még ezen a kényes helyzeten is át tudta menteni. Azok a képei pedig, melyeken a modern színház izgalmakkal fűtött atmoszféráját (Théâtre du Gymnase, 1856, Berlin, Nationalgalerie) vagy a napfényben úszó, ünnepi zászlódíszat öltött utca nyüzsgő nyugtalanságát impresszionisztikus merészséggel vászonra vitte (Vilmos császár elutazása a hadsereghez, 1870 július 31-én, Berlin, Nationalgalerie) s a zakatoló gépekkel,

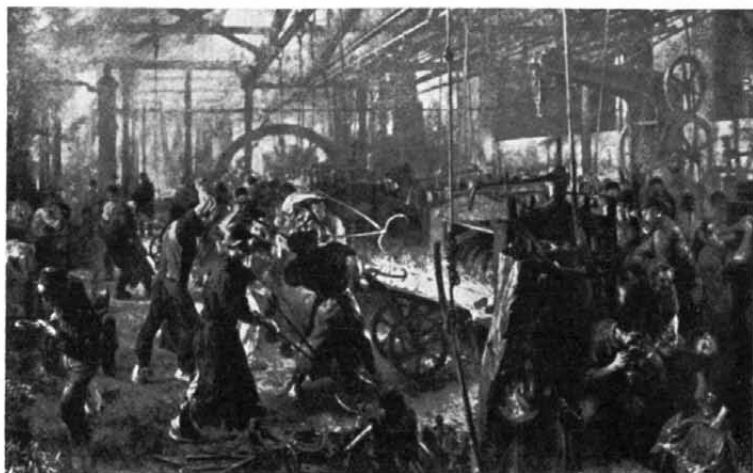


(103. kép.) JEAN BAPTISTE CARPEAUX: A TÁNC, PARIS, AZ OPERA HOMLOKZATA. Carpeauxnak ez a merészen föllazított csoportja úgy hat ránk, mint a női és gyermektesteken kacagra áthullámzó, körtáncba perdülő, mámoros, érzéki életöröm plasztikai apotheozisa. A középen nyíl módjára magasba pattanó, csörgő dobot verő Apolló képviseli a körülötte támolgyó alakok laza koszorújában a statikai merőlegest s biztosítja a zavarosan egymásba kuszálódó vonalak közepette a dévaj jókedvvel eláradó csoport egyensúlyát. Carpeauxnak ez a Rubens ecsetjére méltó nagyhírű alkotása ugyan-annak a fának a hajtása, melyen Clodion és Boucher művészete szökkenet virágba.

sürgő-forgó munkásokkal, izzó tűzfészekkel és szürke gőzökkel tele vashámor belsejét festői benyomásban tudta összefoglalni (104. kép) (Vashámor, 1871, Berlin, Nationalgalerie), világosan mutatják, hogy Menzelt a modern életformák festőfelfedezői közé kell sorolnunk. (Érett művészetének egy kitűnő példáját Szépművészeti Múzeumunk őrzi: Predikáció a köseni erdőben 1868.)

A tudományos alapossággal dolgozó naturalizmus legnagyobb és legszélsőséesebb irodalmi képviselője Emile Zola, aki egyben a pozitivista esztétikának is zászlóvivője volt. (A művészet — szerinte — nem más, mint a művész temperamentumán át látott természet. — Hippolit Taine-nek a környezet mindenhatóságán felépülő Milieu-elmélete is ide tartozik.) Már fiatal éveiben kiadta a merész jelszót, mellyel a törekvéseiben fény- és színtani vívmányok által támogatott festészetet egész egyoldalúsággal a szüntelen változó fény- és színjelenségek szolgálatába kívánta kergetni. „Amire szükségünk van, — írta — az a nap, a szabad levegő, egy derűs, fiatal festészet. Bocsássátok be a napfényt s ábrázoljátok a tárgyakat úgy, amint teljes nappali világításban látjuk őket.” A merész program megvalósítása az impresszionisták néven ismert művészcsoporthoz vezetett, mely az 1867-i parisi japán kiállítás tanulságaival felszerelve Edouard Manet (1833—1883) és Claude Monet (1840—1926) vezérletével szállott harcba az új célokért. (Az impresszionisták nevet a művészcsoporthoz eredetileg az 1867-i kiállításuk alkalmával mint gúnynevet kapta, a megjelölést azonban pár évvel később a komoly kritika is átvette.) Általában érdekes tünet, hogy a XIX. század végén és a XX. század első negyedében a művészet irányváltásait nem elhatározó jelentőségű lángelmék, hanem erős és merész tehetségek vezette művészcsoporthoz tartoztak meg.

Áll ez főként Franciaországra. Németországban



(104. kép.) ADOLF MENZEL : A VASHÁMOR, BERLIN, NATIONALGALERIE. 1875. Menzel, a történeti festő itt a jelen drámaköltője lett, aki a vashámoz nyüzsgő, mozgalmas, zajos életét egyetlen festői benyomásban foglalta össze. A kép magját a középső, legerősebb tűzfészek körül dolgozó munkások alkotják. Az alsó rétegben a levegő is áttüzesedett, fent a magasban ellenben hideg, szürke gőzök uszkálnak s vonják ködbe a festőileg egyébként nehezen megközelíthető, ijesztően merer rudakat, darukat és kerekeket.
A foltos színkezelés a festői mozgalmasság benyomását csak emeli.

Országos Széchényi Könyvtár

ellenben, melyet a 70-es évek nagy nemzeti föllendülése a sorsdöntő lángelmék egész sorával ajándékozott meg, a Bismarck, Wagner és Nietzsche-pleiád közé ékelődve három kivételes, nagyot akaró festő indult el útjára: Arnold Böcklin (1827—1901), Anselm Feuerbach (1829—1880) és Hans von Marées (1837—1887). Mindegyik tehetségének megvannak az egyéni gyökerei; az elválasztó egyéni jegyeknél azonban sokkal erősebbek a kapcsok, melyek őket törekvéseikben egymáshoz fűzik: egy új, monumentális művészet utáni sóvárgással eltelve fordultak szembe mindhárman a véletlen és a jelentéktelenség kultuszába merülő naturalizmussal. Mind a három alapjában problematikus természet, ami Feuerbachnál és

Maréesnál művészsorsuk tragikus összeomlásához vezetett: tehetségük a nagyotakarás terhét minden erőfeszítés ellenére sem bírta el. A naturalizmus leíró képzelettipusával szemben mindhárman tulajdonképpen a romantikus képzelettipushoz tartoznak. Erre vall a tárgyválasztás, az ábrázolt lények mitoszi (Böcklin), heroikus vagy történeti magasabbrendűsége (Feuerbach, Marées) s az egységes, önálló képvalóság elszigetelése a szüntelen változó természeti valósággal szemben. Mindháromban élt a vágy, hogy a hovatovább örök bolyongásra ítélt festészetet (táblaképek) újra visszavezérelje a tektonikus, építészeti keretek közé. Ezért próbálkoztak meg mindhárman a monumentális falfestéssel. (Böcklin 1857-ben kapott megbízást Wedekind konzul bázeli háza ebédlőjének kifestésére; Feuerbach csak élte utolsó éveiben 1873-ban, Bécsben jutott hasonló feladatok megoldásához; H. von Maréesnak 1875-ben a nápolyi zoológiai állomás olvasótermének a kifestése nyújtott alkalmat monumentális feladat megoldására.)

Böcklin mitoszteremtő képzelete a gondos képszerkesztés és színezés révén mitoszi erőre és tisztaságra emelt tájakat az antik mitológia s a német mesevilág alakjaival népesítette be, akik nem idegenek ebben a világban. Kentaurjaiban és szatírjaiban az erdők és mezők lelke él, tritonjai és najádjai pedig igazi neveletlen gyermekei a bűsz elemnek. Plasztikai képzeletének természeti hangulatból táplálkozó szuggesztív ereje az, ami Böcklint a görög mesterek rokonává teszi. Képzeletének erőteljesen konstruktív és dekoratív iránya s plasztikai ereje déli vonás természetében. A tér és plasztikai szerkezet világossága adja meg Böcklin világának a meleg mitoszvarázst s a kitapinthatóság elhithető erejét. A monumentalitásra való törekvésben vele rokon Puvis de Chavannes (1824—1898. Főművei a parisi új dorbonne és a Pantheon freskósorozata) képzelete viszont lefojtott színekkel s szinte testetlen álom-

képekkel dolgozott. (Böcklin fejlődésének fő állomásai: Pásztor panasza 1865; A boldogok viránya 1878; Halottak szigete 1880; Tritoncsalád 1880; Erdei csönd 1886 (105. kép); Kentaur a kovácsműhelyben 1886—1887, Budapest, Szépművészeti Múzeum; Hullámok játéka 1885; A háború 1895.)

Böcklin mitoszteremtő képzeletének szuggesztív biztonságával ellentétben Feuerbach magasabb rendű költői és irodalmi tárgyakat választott, kereste a drámai pátoszt, de az izolált formaszépség kul-



(105. kép.) ARNOLD BÖCKLIN: ERDEI CSEND, BERLIN, MAGÁNTULAJDON. Az erdő néma leányát aki riadt szemű, fantasztikus mese-paripáján ülve, sudár fatörzsek közül bukkan fel ellőttünk, a szemlélő hajlandó az erdők rejtelmes mélyén fogant mítoszi valóságnak elfogadni. A mítoszi szuggesztiónak ez az ereje Böcklin művészlélekének legnagyobb istenadománya.

tuszába merülve s alakjai szenvedélyét fölényes értelmével lehűtve képeit megfosztotta meggyőző belső egységüktől és életvalóságuktól. Szépségeszménye állandóan idegen mintaképek és szerencsés modellek szolgálatába hajtotta. Innen van művészetében a folytonos ingadozás és bizonytalanság. Képei gyakran színpadi élőképek gyanánt hatnak. A mozgulatok átvettek és keresettek, a pátosz nem őszinte. A képegység nem organikus, hanem mechanikus. A képhatásnak az a meggyőző egysége s a tragikai pátosznak az a félelmes komolysága, amit a Medea második vázlatán látunk (1867), a ritkaságok sorába tartozik. (Nana a legyezővel, Stuttgart, Képtár; Iphigenia, Darmstadt, Múzeum; Platon lakomája, Karlsruhe, Badische Kunsthalle.)

Miként Böcklint és Feuerbach, úgy Hans von Maréest is magas értelmi kultúra és nagyratörő célkitűzés jellemzi. Hőseinek a nagysága azonban nem mitoszi képzeletben, nem drámai és tragikai tárgyakban, hanem önmagukban gyökerezik. Alakjait rendesen architektonikusan szilárd és zárt, gondosan megszerkesztett, egy magasabb létezés áhítatával tele tájszínpadon rendezte el. A környező tájjal és egymással való kapcsolatukat nem cselekvés, nem gondolatok, nem érzések és szenvedélyek, hanem tisztán formai vonatkozások határozzák meg. Maréescsöndes fatörzsek tövében sorakozó alakjai a pátoszt, a szenvedélyt nem ismerik; cselekvésmenetségük ellenére is egészségesebbek és erőteljesebbek, mint Feuerbach hősei, kikben színészvér csörgedezik. Marées, aki alkotásait önkritikájával sokszor szinte agyongyötörte, képgondolatait csak ritkán tudta a magátólértetődésnek arra a szintjére emelni, amit egyik legsikerültebb Lovast és nimfát ábrázoló festményén látunk. (1881—1883, München, Neue Staatsgalerie.) (106. kép.) A képek magasabbrendű életvalóságát Marées képzelete erős fénnnyel s a smaragdzöld, narancs és mély kék misztikus színjáté-



(106. kép.) HANS VON MARÉES: LÓVAS ÉS NIMFA, MÜNCHEN, NEUE STAATSGALERIE, 1881—1883. Marées művészete hadüzenet volt az olcsó tartalmi ingerekkel dolgozó novellisztikus festészettel szemben. A valószínű életkeretekből kitépott alakokat architektonikus érzéssel átítatott, elysiumi természet ölébe ágyazva, gazdag formai vonatkozásokkal igyekezett magasabb művészi létre szervezni. A mester egész élete csupa keresés és próbálkozás volt. A végső megoldás azonban elmaradt.

Alkotásaiból a lenyűgöző közvetlenség hiányzik. A tanítószzerű zamat még a legsikerültebb képeken is kísért. Törekvéseinek a XIX. századi valóságkultusz egyoldalúságaival való merész szakítás ad nagytörténeti jelentőséget.

kával fokozta. (Főművei: Diana fürdője; Három férfi narancsfák alatt; Az aranykor; Hesperidák; s az erősebb szenvedélyről tanuskodó, a 80-as évekből

való Amazoncsata. Képei javarészt a müncheni Neue Staatsgalerieben találjuk. — Nehány szép rajza a budapesti Majovszky-gyűjteményben.) Plasztikai fantáziájának a gazdagságát bizonyítja, hogy hatása elsősorban a szobrászat terén vált érezhetővé. Adolf Hildebrand (1847—1921) egész művészete (jellemző főműve, a reliefszerű alakkifejtés iskolapéldája : a müncheni Wittelsbach-kút) és a *Das Problem der Form* című tanulmányában lefektetett művészi hitvallása Hans von Maréesban gyökerezik. Konrad Fiedler esztétikai írásaiban is az ő szelleme lüktet. S az is kétségtelen, hogy Wölfflin, aki a művészetek történetét a látás történetének tekinti, a legszorosabb kapcsolatban áll a Marées—Hildebrand-féle esztétika tanításaival, hiszen Maréesnak volt a kedvelt jelszava : *Sehen-lernen ist alles*. A naturalizmus egyoldalúságai által szolgasorsra ítélt képzelet Angliában is megmozdulásra készítette a művészeket. Ennek a mozgalomnak az eredménye az úgynevezett Praeraffaelita-szövetség, mely célkitűzésében a Böcklin—Feuerbach—Merées által képviselt törekvéseknek testvérjelensége. A Praeraffaelita művészek, (Ford Madox Brown 1821—1893 ; Dante Gabriel Rossetti 1828—1882 ; John Everett Millais 1829—1896 ; Holman Hunt 1827—1909 ; Burne Jones 1833—1898), miként az elnevezés is mutatja, a Quattrocento kötött szépségeszményétől megittasodva menekültek a nyers valóságból egy dekoratív képzelettel szőtt, helyenként szinte kárpitszerű (Burne Jones), költői és mesetartalommal telített álmovilágba.

A monumentális és dekoratív képgondolat problematikusainak kísérletezéseivel egyidejűleg a francia impresszionisták a modern ember fokozott fény- és színérzékenységevel, de egyben tudományosan is megalapozott művészi meggyőződéssel és felkészültséggel fogtak hozzá a Zola által kitűzött program megvalósításához. Már a naturalizmus is, mely minden szellemet és tartalmat száműzött a művészetből

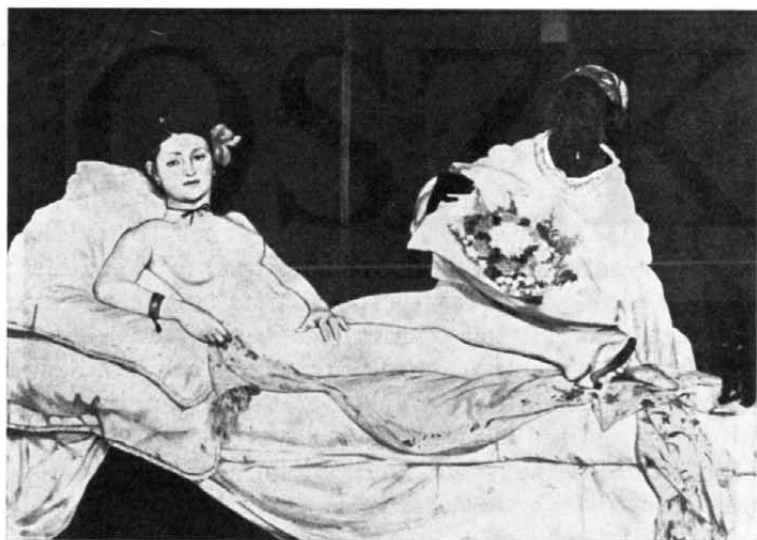
s az embert sokszor szinte csendéletszerű motívummá alacsonyította, tulajdonképpen közeledést jelentett a lét problémáinak optikai redukciója felé. Ezt a naturalizmussal meginduló átértékelést az impresszionizmus tette teljessé, mely a mult lényegkereső művészetével szemben pusztán a szüntelen változó külső látszat visszaadására törekedett. A festőket elsősorban az örök mozgásban levő fény-, szín- és atmoszférajelenségek érdekelték. Klasszikus tömörséggel foglalta össze az új programot Manet: „Le personnage principal d'un tableau, c'est la lumière“. (A festmény főszereplője a fény.) Ebben a programban az önértékű ember mindjobban alámerült s hovatovább csak fény- és színproblémák színhelyévé lett. Ez az oka annak, hogy az ember-ábrázolás terén az impresszionizmus mindvégig adó-sunk maradt. Viszont az is természetes, hogy az irány legelhatározóbb diadalait a tájképfestés terén aratta.

Az impresszionizmus, mely a XIX. század festői világszemléletének legérettebb művészi megnyilatkozása, nem a részek, hanem az összbenyomás igazságára törekedett. Manet és társaik szakítva a műteremvilágítással a szabadtéri világítást, a töretlen, tiszta napfényt s annak csodatévő erejét ünnepeleék. Felismerték, hogy a színek a napfény s a remegő atmoszféra hatása alatt szüntelen változnak s hogy az árnyék a színeket nem oltja ki, csak értéküket és jellegüket változtatja meg. (Eltolódás a kiegészítő szín irányában.) Piero della Francesca, Velazquez, Goya és Courbet törekvéseinek örökébe lépve a nyomasztó, barnás műteremtónusok helyett a szabadon alááradó napfény egész erejét és frissességét akarták vászonra vinni. E cél érdekében — Chevreuil, Helmholtz, Bunsen és Kirchhof optikai tanulmányainak a felhasználásával — felhagytak a mindig csak piszkos-szürke tónusokat eredményező palettán való színkeveréssel s a színeket kis foltokban és

vesszőcskékben (a Monet-féle „Komma“) rakták egymás mellé és fölé. Az optikai színkeveredés elvének ez az alkalmazása a nap fényerejét és üde frissességét képeiken egész hihetetlen mértékben fokozta. Még tovább mentek e cél érdekében a George Seurat (1860—1891) zászlója alá sorakozó Neoimpresszionisták, akik az amerikai Rood kutatásait értékesítve a napszínkép színeit teljesen tisztán, keveretlenül apró kis pontokban szórták a vászonra, ami által sikerült a teljes napfényben úszó természet egész remegő színgazdagságát elővarázsolniuk. A természetnek s az örökké változó színes látszatnak ezek a hitvallói festőállvényaikkal természetesen állandóan kint táboroztak a szabad természetben, hol a fény- és színjelenségek folytonos változása gyors munkára sarkallta őket. A részletekkel nem volt idő törődni, minden ecsetvonás, minden színfolt a döntő összbenyomás szolgálatában áll, melynek eleven igazságát a vázlatserű, elnagyolt kezelés csak fokozta. Claude Monet, mikor észrevette, hogy a képmotívumnak szánt fény- és színjelenségek mily hamar változnak és siklanak ki a kezéből, egy-egy tájrészletről eltérő világításban egész sorozat tanulmányt készített, melyek mindegyikét azután önálló képpé fejlesztette.

Edouard Manet (1832—1883) a magára ismerés útján a nagy spanyol és holland mesterek irányítását követte. Korai képein velazquezi hűvös színharmoníák uralkodnak, melyekben a fekete, fehér, sárga, kék és szürke viszik a főszerepet. Spanyol és holland elődeitől leste el a merész, impresszionisztikus ecsetkezelés titkát. Első, általános felháborodást keltett képéhez, az 1863-ban keletkezett Olympiához (Paris, Louvre) (107. kép) az ösztönt kétségtelenül Goya Maja-képei (a Ruhátlan és a Felöltözött Maja, 1802—1804, Madrid, Prado) szolgáltatták. A kerevetén elnyúló Olympia raffinált ruhátlansága, testtartásának szögletes és lapos, archaizáló kecsessége, az előtér és háttér

világos és sötét színtónusainak éles, bántó ellentéte joggal hívta ki a kortársak kritikáját s teljesen érthetővé teszi Courbet gúnyos megjegyzését : „Hiszen ez egy játékkártya, egy Piquedame!“ Csak hosszabb szemlélet fedezi föl a végtelenül finom és gyengéd, erős világítással életre keltett színtónusoknak azt a bámulatos gazdagságát, ami Manet nagyhírű művének, minden lelki sívárságot feledtető varázsát megadja. Az Olympiával egy esztendőben keletkezett, raffaeli elgondoláson fölépülő „Reggeli a szabadban“ címen kiállított festményének legnagyobb művészi jelentősége ugyancsak a színek önértékét fokozó kolorisztikus elrendezésben rejlik. A hetvenes



(107. kép.) EDOUARD MANET: OLYMPIA, PARIS, LOUVRE. 1865. A mester Tizian és Giorgione Venusainak az örökébe kényszerítette a bájos kis Olympiát, aki azonban a maga mindennapi kis életét és hivatását a kelletlenül magára öltött új pózban sem tudja és akarja feledni. Ezt a tárgyráasztásban és felfogásban rejő kellemetlen zökkenőt csak a legélesebb ellentétek között bámulatos tónusgazdagsággal hullámzó színezés varázshatalma tudja feledtetni.

években Manet palettája földerült s az árnyékok is színesek lettek. (Kék és lila.) Ez a korszak az, mikor nagyszámban festett tájképein a fény mindenható hatalommá lett. Ezt a hatalmasságot kísérte el mindenfelé. A fény pajkos enyelgését vagy ideges játékát figyelte meg az utcán, kávéházakban, vendéglőkben, színházakban s a lóversenytéren. A tárgykörnek ezzel a merész kibővítésével a nagyvárosi élet festői értékeinek egyik legnagyobb fölfedezője lett. Ezekben a csodálatosan meleg étellel tele fény- és színszimfóniákban az ember legtöbbször pillanatnyi mozdulatokban megmerevedve csend-életszerű motívummá lett, minek érdekességét csak a környezet adja meg. (Üvegházban 1879, Berlin, Nationalgalerie; Lathuille apónál 1879, Tournai, Musée des Beaux Arts; Reggeli a műteremben, München, Neue Staatsgalerie.) S éppen ez, az ember problémája az, amiben Manet a végső megoldással mindvégig adós maradt. Az ember számlája Manet művészetében tagadhatatlanul értékvesztéssel zárult. A nagy fény- és színfelfedezőnek ezt a fogyatékoságát még a legelfogultabb rajongója sem tagadhatja. (Marcel Desboutins arcképét 1875, (Berlin, Magántulajdon) is elsősorban az őt körülölelő fény és atmoszféra teszi érdekessé. Pompás, remegő nyugtalansággal telt tömegjelenetek: Hangverseny a Tuileriák kertjében, London, Tate Gallery; Bordeaux-i kikötő 1871. Manet-t Szépművészeti Múzeumunkban a merészen odavetett, színezésében csodásan friss és üde: Baudelaire kedvese képviseli.)

Claude Monetban (1840—1926) az impresszionista csoport másik vezéregyéniségében, hiányzott ugyan Manet elemi ereje, de nagyobb volt a fényérzékenysége. Mint az optikai színkeverés úttörője a színelületeket apró kis foltokra és vesszőcskékre bontotta fel, melyek csupán a szemlélő recehártyáján forrnak össze ismét magasabb egységbe. Ezzel az



(108. kép.) CLAUDE MONET: VÉZHEUIL, NEW-YORK, MAGÁNGYŰJ-
TEMÉNY. *Még a szintelen fényképi reprodukción is érzik, hogy
Monet az örökké mozgásban levő, szüntelen változó színes
látszatnak volt a hitrallója, ki a pillanatnyi
benyomás szuggesztióját a vászonra szórt
apró, gyöngyházfényű színcsillámok
útján kívánta elérni.*

Országos Széchényi Könyvtár

eljárással képeinek fény- és színerejét hallatlanul megnövelte. Figurális képeket csak korai éveiben festett, később kizárólag tájképfestéssel foglalkozott. (108. kép.) A világ minden sarkában új festői varázst, új fény- és színcsodákat fedezett föl. A ködben és fényben felvillanó színfoltokat, a violaszín árnyékokkal előtört fehér hó ragyogását, a tükrözéstől mámoros vízfelület remegését, a tájat s a házakat előtört napfény színes szétáradását senki olyan mesterien s olyan meleg rajongással nem festette, mint Claude Monet. (St. Germain L'Auxerrois templom Parisban, Berlin, Nationalgalerie; Házak a víz partján Zaandamban, Frankfurt a. M., Städelches Institut; A Themse hídja Londonban, Hamburg,

Kunsthalle. — Claude Monet művészetének egy kitűnő példáját nemrég Szépművészeti Múzeumunk szerezte meg.)

A Monet nyomdokaiban járó tájképfestők Alfred Sisley (1833—1899) és Camille Pissaro (1830—1907) mellett a csoport egyik legönállóbb tehetsége, Edgar Degas (1834—1917) a pillanatnyi mozdulatok ábrázolásának volt utólérhetetlen mestere. Táncosnőin, kik a színpad éles fényében habos, fodros csipkeruhájukban könnyedén szokellnek tova, olyan taglejtéseket és mozdulatokat figyelt meg, minők megörökítésével előtte senkisé is próbálkozott. A mozdulat pillanatnyi jellegének fokozására szívesen használt pasztellszíneket. Máskor merész önkénnyel fölépített képein a legélesebb színellentétekben tobzódott: a világos rózsaszín és haragos-zöld, a ragyogó kék és éles-sárga minden tompítás nélkül kerültek ilyenkor egymás szomszédságába. (A Prima Ballerina, Paris, Musée de Luxembourg; Ballettóra, Paris, Louvre; Lóverseny, Berlin, Magántulajdon.) Degas kortársa, Auguste Renoir (1841—1920) ecsetje is szívesen kereste fel a színház világát. Ő is a fény költője, melyet útjában mindenhová elkísért és mindenütt meglesett. (Parisi boulevard, Drezda, Schmitz-gyűjtemény; Az evezősök reggelije, Amerika, Magántulajdon; Moulin de la galette, Paris, Musée de Luxembourg.) Leggyakrabban azonban a párisi női típust ünnepelte. Szőke, telt szépségei olykor kissé édeskés fogalmazásban gyakran ismétlődnek. Korai képein azonban színezése bámulatosan gyengéd és puha: a rózsaszín, a halványkék és szürke s a bágyadt sárga finom harmóniákba olvadnak. (Fürdőző, 1885, Paris, Durand Ruel gyűjtemény; Fürdőző, Oslo, J. Stang-gyűjtemény.)

A Georges Seurat (1860—1890) köré csoportosuló neoimpresszionisták: Paul Signac (sz. 1883) s a belga Theo van Rysselbergh, mint már említettük, tudományosan megalapozott új festészeti technikát

honosítottak meg, melynek lényege abban állott, hogy színeikben a spektrum alapszíneire (vörös, narancs, sárga, zöld, kék és viola) szorítkoztak. Az impresszionistákkal ellentétben, akik ezeket a színeket önkényesen keverték, az új irány hívei ezeket a színeket keveretlenül — (legfőljebb fehérrel vagy a szomszédsszínnel keverve) — vitték a vászonra és pedig nem széles foltokban, hanem apró pontokban (Pointillismus) és kis vonalakban, melyeknek még



(109. kép.) PAUL SIGNAC: VITORLÁSOK A KIKÖTŐBEN, EBERFELD, STÄDTISCHES MUSEUM. Jellemző képviselője a neoimpresszionisták törekvéseinek, akik a napkép keveretlen színeit apró pontokban szórták a vászonra, hogy így a remegő atmoszféra egész fény- és színjátékát megörökíthessék.

a szélei sem keverednek össze. A fényerő fokozására használt fehér alapozást a színek között gyakran fedetlenül meghagyták. (Az irányt jellemzőn képviseli Signac: *Vitorlások a kikötőben* című képe (109. kép) Eberfeldben, Städtisches Museum.) A neo-impresszionisták kezében a tudományosan megalapozott festészeti technika hovatovább öncéllá lett s az egészséges továbbfejlődés útját ez által elzárta.

A német impresszionisták legeredetibb művész-egyénisége a berlini Max Liebermann (1858—1925), kinek a 90-es évekből való, nagyban látott tájképein a mozdulataikban pompásan megfigyelt, monumentalitásra érlelt alakok a környező tájjal teljes egységbe forranak. (Asszony a kecskékkal, München, Neue Staatsgalerie (110. kép); Hálófoltozók, Hamburg, Kunsthalle.) Később a fény- és atmosféra-problémákba mártott tömegjelenetek vonzották. A csöndes, szürke szobák belsejében egyenletesen kattog és lüktet a munka ritmusa s mögötte az ember szívverése. Ez az emberi melegség adja meg az impresszionista Liebermann képeinek a sajátos varázsát. (Lenzövők, Berlin, Staatsgalerie; A Jakabterasz Nienstedtenben, Hamburg, Kunsthalle.) Élte vége felé a mester a modern élet és sport villámgyors mozdulatvillanásait, a lovaspólójátékosok vad nekiiramlását és hirtelen megtorpanását (Pólójáték, Hamburg, Kunsthalle) ábrázolta izgalmas elevenséggel és csodálatos elhithető erővel. (Egy jellemzetes, Frigyes császár röseni emlékkünnepét ábrázoló képe a Szépművészeti Múzeumban.)

A XIX. század festői világszemlélete, mely a naturalizmusban s az impresszionizmusban diadal-maskodott, a szobrászatot válságos, nehéz helyzetbe hozta. A valószínű keretek, melyek a régi architektónikus kapcsolatokat felváltották, a szobrászi koncepciót ellenállhatatlanul sodorták a szélsőséges, festői naturalizmus s vele a stílustalanság felé. (A. Falguière, R. Maison, V. Tilgner, P. Trubetzkoy.)

Ennek a naturalizmusnak a zászlaja alatt indult el útjára a XIX. század legnagyobb szobrászi lángelméje, Auguste Rodin (1840—1917) is, akinek nemcsak fiatal éveiben keletkezett Keresztelő Szt. Jánosa (1873), hanem még nagyhírű Calaisi polgárai is



(110. kép.) MAX LIEBERMANN: ASSZONY A KECSKÉKKEL, MÜNCHEN, NEUE STAATSGALERIE. *Liebermann, kinek fejlődésében a franciák és hollandok mellett Munkácsy is jelentős szerepet játszott, a természet örök mozgásának egyik legnagyobb festő-interpretátora. Az ő emberein, állatain és tájain sehohsem kísért a modellszerűség nyugalma.*

Minden tele van remegő élettel. A vonalak, tónusok és reflexek

szüntelen változó, pillanatnyi villanásait bámulatos

biztonsággal tudta vászonra és papírra vinni.

(Néhány pompás rajza a budapesti

Majovszky-gyűjteményben.)

valószerű elgondolásban gyökereznek. A dacnak és kétségbeesésnek, a lemondásnak és áldozatkészségnek ezek a megragadó hősei mintha véletlenül kerültek volna egymás mellé. Kapcsolatuk nem szerkezeti, hanem valószerű. Jellemző, hogy Rodin ezt a formakezelésében is erősen festői, széteső csoportot, melynek egyetlen kimerítő nézete sincsen, a minél erősebb valóságillúzió érdekében talapzat nélkül az utcai

gyalogjáró szintjén akarta felállítani. Később Rodin lángelméjű merészséggel a szobrászat létét fenyegető impresszionizmus hitvallója lett. Egész oeuvre-je tömören fogalmazva : lángelméjű birkózás a szobrászi lehetetlenséggel. Meghatározása szerint „a szobrászat dudorodások és horpadások művészete, melynek a formák fény- és árnyékjátékban való ábrázolása a feladata. Nincs állandóság, nincs megmaradás — mondotta más alkalommal —, minden szüntelen mozgásban van. Az emberi test hullámzó templom.” Ennek a szélsőségesen impresszionisztikus meggyőződésnek a talajában fogantak azok a szinte röptükben elkapott, talányszerűn zavaros alakok és csoportok, melyek emésztő vágyak és súlyos gondolatok által űzve saját statika nélkül mint szőlőfürtök csüngenek alá, vagy mint felhőfantáziák merülnek föl a fehér márványtömbből. (Paolo és Francesca ; Az örök tavasz ; Danaida ; Az első temetés ; Az életkorok oszlopa ; Reliefvázlatok a Pokol kapujához stb.) Rodin plasztikai koncepciójának, hitvallásának megfelelőleg a fény, az árnyék s az atmoszféra is integráns része. Alakjainak felbontott formavilágát a fény és árnyék misztikus tusája kelti életre. Rodin, miként a magakészítette fölvételek bizonyítják, szobrait nem józan, egyenletes, hanem mesterséges, rembrandti világításra szánta, mely festői folthatásával a zárt plasztikai valóságot szinte a szellemvilág kísérteties megfoghatatlanságába emeli. A legnagyobb példa erre a mester Balzac szobra (III. kép), melyen a költő a szellemvilág hőseinek alakatlan fensőbbiségével merül föl előttünk. A hosszú, időtlen lepellel takart alakot, mint valami félelmes, szellemvilágból lehullott meteor koronázza az eget ostromló önérzettel hátravetett fej. Rodin, ki a modern ember egész remegő idegérzékenységét és belső vívódását belefარagta a márványba, ebben a Balzac szobrában nemcsak a költőnek, hanem általában a XIX. század emberének állított örökérvényű emléket.



(III. kép.) AUGUSTE RODIN : BALZAC, PARIS, MUSÉE RODIN. Ezen a szobron, melynek fölvetelünk csak felső részét mutatja be, a formák szinte kísérteties felbomlását Rodin mesterin használta fel a szellemvilág vulkánlelkű hősének a jellemzésére.

Ha minden más elveszne is, ez a szobor egymagában is elegendő lenne arra, hogy segítségével a XIX. század végének tragikus formátlanságból büszke szellemlétre ébredő emberét rekonstruáljuk.

Rodin lángelméjű merészségével ellentétben a belga Constantin Meunier (1831—1905) a mult hagyományain iskolázott, fegyelmezett szobrásztehetség, aki magvető és kaszáló parasztjaiban, kikötő- és bányamunkásaiban nagy erővel, igazsággal és egyszerűséggel, a munka hőseit sűrítette plasztikai eszménnyé. A tűnő látszat zavaros bizonytalanságával szembeállította a munkás élet biztos és tiszta statikáját. S ezzel a hitevesztett emberiség számára a hit új fényoszlopait gyújtotta ki. Ebben látjuk Meunier művészetének formai problémákon túlterjedő jelentőségét. (112. kép.) (Szépművészeti Múzeumunkban Rodint is, Meuniert is több alkotás képviseli.)

III. Korunk művészeti törekvései. A XIX. század emberét a természettudományi világmegismerés addig nem is sejtett előretörése, a technika minden káprázatos csodája sem elégíthette ki. A lét nyugtalanító, nagy, örök kérdéseire a választ itt hiába kereste. A csalódás nyomán a pozitívizmus hitele megrendült s a lelkeket egyre jobban feszítette a vágy az érzéki megismerés határain túl fekvő, metafizikai örök igazságok után. Az új igazodás természetesen a pozitívizmus művészetének, a naturalizmusnak és impresszionizmusnak a sorsát is megpecsételte. Már a XIX. század utolsó tizedeiben mindenütt a hitében megrendült, új utakat kereső, megváltást szomjazó ember hatalmas lelki feszültségét, lázadó belső nyugtalanságát érezzük. Már Vincent Van Gogh (1853—1890) (113. kép), Paul Gauguin (1848—1903) és Ferdinand Hodler (1853—1918) művészete is szakítás az impresszionizmussal. A tűnő látszat helyett az igazságot a belső szerkezetben, az örök törvényekben s a lelki kifejezésben keresték, Hodler pedig Bölceiben a világnézeti válsággal terhes embertípusnak adott megrázón komoly és monumentális alakot. (114. kép.) Az impresszionizmus törekvéseivel való forradalmi jellegű szakítás mint csatakiáltás azután

Paul Cézanne (1839—1906) ajkáról hangzott el: El a természettől! s nyomában éles színekkel festett programzászlók alatt megindult művészcsapatok keresték sokszor forradalmi elszántsággal az utat, mely a természet, az érzéki látszat, az örök változás világából a szellemiség, az örök rend és törvényszerűség világába vezet. A művészet prófétai

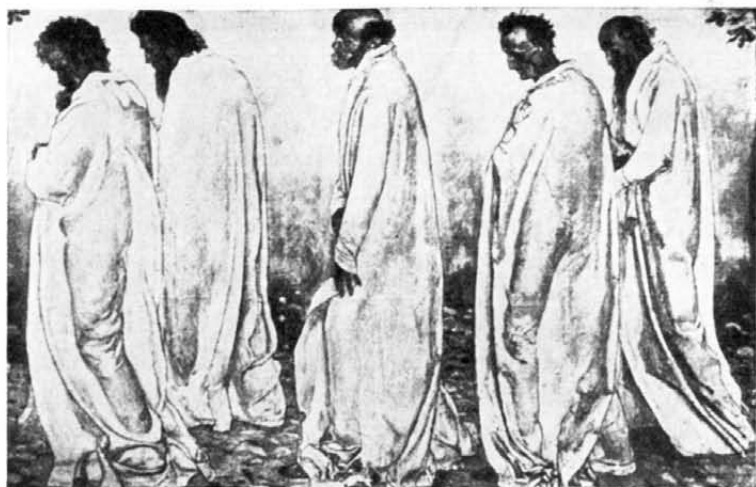


(112. kép.) CONSTANTIN MEUNIER: TEHERHORDÓ MUNKÁS (bronz)

*Ez a szinte kihívó esetlenséggel álló alak, mely minden kicsinyes-
ségtől mentes természetszemléletben gyökerezik, telve van
jellemző erővel és plasztikai kifejezéssel. Benne az
erő és akarat hőségévé nemesedett munkás emel-
kedett az életkép szintjéről a plasztikai
monumentalitás magasságaiba.*



(113. kép.) VINCENT VAN GOGH: TÉLI TÁJ, RAJZ. BUDAPEST, MAJOVSZKY GYŰJTEMÉNY. Ez a pompás rajz is mutatja, hogy van Gogh az impresszionizmussal szakítva, a tájban színes látszat és múló felületingerek helyett újra a szerkezeti örök igazságot kereste. A két hatalmas, előtéri fa, melyeknek lombtalan, ágas-bogas koronája mint valami tragikai erejű önéletírás rajzolódik rá a fényes égboltra, megragadó szuggesztív erővel kapcsolja belé a körülöttük elterülő egész tájat a Mindenség élettörténetébe.
A földi igazság a művész képzeletében
így szemünk láttára kozmikus igaz-
sággá terebélyesedik.



(114. kép.) FERDINAND HODLER: A BÖLCSEK (EURYTHMIE). Hodler a tűnő látszat kultuszával szakítva, monumentalitásra törekvő, szüksézarú egyszerűségében megrázó művészetében az örök emberi értékek magvetője lett. A modern élet és sorskérdések festőproblematikusa, aki a kifejezés fokozása érdekében a vonal drámai ereje mellett a ritmikus ismétlődést is felhasználta. (Parallelizmus.) Így látjuk ezt a mi képünkön is, hol a lassú, súlyos léptekkel tovahaladó Bölcsék megadón komor borongással vonszolják magukkal az élet minden terhét, megoldatlan titkát és fájdalját. Mennek roskatagon, komolyan, halálos elszántsággal. Nem tudjuk, honnan jönnek, nem tudjuk, hová mennek. S éppen ezáltal lesznek a földi partokat verdeső, kozmikus embersorsnak nagyszerű szimbólumai.

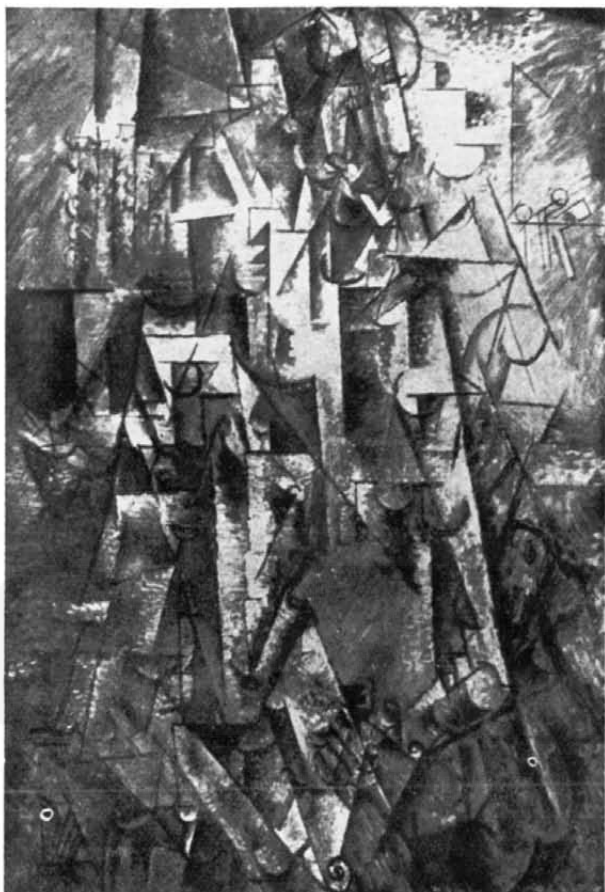
hívását a XIX. század végén is teljesítette: a világösszeomlást megelőző tragikus feszültség már rég kirobbant, a kíméletlen leszámolás a multtal már rég megtörtént, mikor a fegyverek megszólaltak.

A tudományos valóságábrázolás technikai meszterkedéseibe beleunva oly művészet támadt életre, mely a természettel, a látható világgal szemben való felelősséget szinte elvi alapon elhárítva magától külső hitelesség helyett a belső lényegét, a kifejezést, a lelket kereste. E törekvések alapján kapta az új

művészet a találó expresszionizmus nevét, mely állítólag Matisse-től származik.

A legszélsőségesebb forradalmi szellemet az a Futuristák néven tömörült művészcsoporthoz képviselte, melynek az élén, mint szellemi vezér, az olasz író F. T. Marinetti állott, aki lázító írásaiban az egész átkos multat, minden bűnével, egész kapitalizmusával és materializmusával együtt — jósösztönnel — egy áhított háború poklában kívánta felégetni. A művészcsoporthoz, mely Marinetti hagyománytipró forradalmi programját magáévá tette, Gino Severini és Umberto Boccioni voltak a legtehetségesebb tagjai. Ezek a mesterek a látható valósággal való minden összefüggést megtagadva nem a mozgásban levő embert vagy tárgyakat, hanem magát a mozgást, a kozmikus erőknél szín- és vonalszimfóniáit ábrázolják. (Boccioni: Az utca hatalma, Berlin, Walden-gyűjtemény), A követők (Luigi Rossolo, Carlo Carra stb.) azután még tovább mentek, mikor értelmetlen, zavaros látomásokat vetettek vászonra, melyekben emlékfoszlányok, lelki folyamat-töredékek és átsuhanó képzetmaradványok hányódnak kaleidoszkopszerű összeviaskodásban. A kozmikus dinamika elvein fölépülő Futurizmussal ellentétben a Cézanne tanításait követő Kubizmus a spanyol Pablo Picasso vezérletével a külső látszat mögött a kozmikus statika örök törvényszerűségeit kereste. Picasso képei betekintést nyújtanak a láthatatlanba, az érzékfölöttibe. (115. kép.) Merész, fantasztikus mértani mesekonstrukciókban fedik föl előttünk a lét titokzatos alapjait, s a szubjektivizmus fenségjogára támaszkodva nem törődnek azzal, ha a címben kifejezett optikai valóság áthévílt képzeletükben értelmét veszítette. (Picasso: Tanulólánnyal.)

Az impresszionizmus válságát követő forradalmi irányoknak, melyek a szobrászat fejlődésének is új lendületet adtak (Maillol, Albiker, Hötger, Ernesto dei Fiori, Barlach, Archipenko stb.), Németországban és



(115. kép.) PABLO PICASSO : A KÖLTŐ. A kubisták, kiknek Picasso a vezérük, elfordultak a látható, érzéki valóságtól s a lét értelmét ellenőrizhetetlen emlékfoszlányokkal átszótt geometriai formák misztikus zürzavarában keresték. A szemlélő azonban Istenközelség helyett inkább valami alchímista-mérnök műhelyében érzi magát. A kubizmus nagy történeti jelentőségét s egyes alkotásainak tagadhatatlan művészi értékét elismerve, mégis kétségtelen, hogy a kitűzött programm teljes megvalósítása megfosztotta a művészetet attól a legmagasztosabb hivatásától, hogy optikai világképünk kialakításában vezető és irányító szerepet játsszék. Az organikus életformák megtagadása nem tarthatott soká.

Éppen a legnagyobbak egyengették
a megtérés útjait.

Oroszországban is voltak kiváló képviselői. (Max Pechstein, Franz Marc, Wassily Kandinsky, Emil Nolde, Oskar Kokoschka, Marc Chagall stb.) Ma már azonban az annyi önbizalommal s az önreklámnak oly zajos dobpergésével megindult új irányok krateri kétségtelenül kialvóban vannak. Meglepő kitörések innen többé nem várhatók. Egyben meg kell állapítanunk, hogy az expresszionizmust, mely mögött ott vonaglik a hitevesztett és kétségbeesett ember égnek feszülő, fájdalmas elszántsága, nem a kritika, nem az ellene megindult támadások, hanem a benne rejlő alkati hibák döntötték katasztrófális összeomlásba. Az új irány apostolai azzal kezdték, hogy művészi programjaik máglyáján fölégették a multat annak minden bűnével, de egyben minden értékével együtt. S éppen ez a forradalmi szakítás a multtal, mely lázadó keserűséggel tiporta halálra a legszentebb hagyományokat, a művészet optikai lényegének feladása volt az, ami az expresszionizmus sorsát megpecsételte. A naturalizmus és impresszionizmus egyoldalú valóságyszomjúságával szemben ez a művészet az optikai világkép értelmes összefüggéseinek szétrombolásával és megtagadásával chaotikus víziókban kereste a lét örök értékeit. Ezekben a víziókban ott örvénylik a látható, véges világban csalódott, végtelenbe sóvárgó ember új utakat, új kifejezést kereső lelkének egész kétségbeesett erőfeszítése és nagyotakarása. Kétségtelen azonban, hogy az expresszionizmus zászlója alatt zajosan felvonuló művészi irányokban, melyek a tudás s az értelem jogával a romboló érzések mindenhatóságát szegezték szembe, több volt a tagadás, mint az igenlés. Az alkotó képzelet, mely elszakadt a látható valóságtól, mikor az utat a misztériumhoz a chaoson át kereste, érzésviharoktól űzve jobbára csak rejtélyes, érthetetlen fantómokat termelt. Lázadó tárgyszerűtlen színrobbanások, száguldó vonalfergetegek nem lehetnek a lét örökérvényű kifejezői. Az expresszionizmust,

mely az időtlent, a felszín mögött rejlő örök értékeket kereste szüntelen, egész útján végigkísérte az időszerűség tragikus végzete. Azokkal a megnyilatkozásokkal, melyek az örök érvény magasságaiba emelkednek, adós maradt.

A lelkeknek az a forradalmi feszültsége, mely az expresszionizmust megteremtette, ma már jóformán teljesen fölengedett. A megrendült, kizökken világot lassanként visszanyeri egyensúlyát és földi statikáját. A ma embere már nemcsak érzésforradalmak tüzes ködöszlopában keresi az Istent, hanem megéri mindenütt a látható, értelmes valóságban, melyben, mint tengerszem vizébe a csillagos ég, tükröződik belé a végtelen.

Ennek a lelki tisztulásnak, ennek a megnyugvásnak a nyomai világosan felismerhetők a ma művészetében, mely újra áhítattal fordul a természet



(116. kép.) PABLO PICASSO: SZOFTATÓ NŐ. Ez a merészen odavetett, pompás rajz, mely a kifejezés érdekében a látható valóságot újra jogaiba iktatta, világosan mutatja Picasso megtérését. A zűrzavar kitisztult s a mester újra felfedezte a pszichikai és fizikai életnyilvánulások nagyszerű és megbonthatatlan egységét.

felé s keresi a kapcsolatot a múlt megszentelt hagyományával. A szétesett, vonagló formákon újra úrrá lesz a teremő akarat rendje és fegyelme. (Ma már Picasso művészete is (116. kép) ebbe az irányba fordult: Nő kék kendőben, Lausanne, Reber-gyűjtemény



(117. kép.) CHARLES DESPIEAU : IFJÚFEJ. Az impresszionista szobrászat felbontott, festői formavilágával s az expresszionisták vulkánikus formátlanságával szemben Despiau művén újra a zárt plasztikai forma s az organikus életigazság győzedelmeskedett.

1923 ; a szobrászok közül az átalakulást legvilágosabban Charles Despiau művei szemléltetik.) (117. kép.) A mai ember lelkiségével telített új természet-szemlélet megváltó ihletében egy művészet van kialakulóban, mely távol áll minden naturalizmustól és klasszicizmustól s melyben a zavaros, gondolat-terhes, fárasztó víziók nemes harmóniákkal tele,

egységes optikai világképpé tisztulnak. Ennek az új művészetnek, mely mint stílustörekvés az „új tárgyvilágosság“ (Neue Sachlichkeit) nevet kapta, nincs szüksége többé arra, hogy kifejezés jogcímén torzító tükröt tartson a valóság elé. A legegyszerűbb életformát is meg tudja tölteni lelkiséggel s az örök igazság szuggesztív erejével. Amit az új művészet hirdet, az nem sötétlő pesszimizmus, nem tagadás, hanem meleg, ígéretes életigenlés. S jellemző, hogy ma, mikor szétesett életünk lassanként újra tektonikus keretekbe rendezkedik, a művészetek terén határozottan az építészet vezet, mely a kubizmustól kapott ösztönök hatása alatt visszatért a minden dekoratív



(118. kép.) KÖZÉPÜLET
NEW-YORKBAN.

Korunk tömegigényekhez alkalmazkodó, rideg tárgyszerűségre és monumentalitásra törekvő építészetének, — mely minden dekoratív sallangról lemondva, újra visszatért az ősi, egyszerű tömbformához, — ez a hatalmas talapzaton lépcsőzetesen magasbatörő épületóriás egyik jellemző képviselője.

külsőséget száműző monumentális tömbformához s megkapóan józan tárgyszerűséggel alkalmazkodva a megváltozott életigényekhez úttörő merészséggel keresi a modern életforma architektonikus kereteit és kifejezését. S ez az alakulóban levő új építészet, melynek legnagyobb példáit Hollandia, Amerika és Németország szolgáltatják (118. kép), meggyőződésünk szerint alapkőletétele egy új művészetnek s vele egy új világ
nak, mely újra tisztelni fogja
a rend és alkalmaz-
kodás örök tör-
vényeit.

OSZK

Országos Széchényi Könyvtár

1. Tintoretto : Krisztus mennybemenetele, Velence, Scuola di S. Rocco	15
2. Giacomo Barozzi Vignola : Az Il Gesù-templom belseje, Róma	20
3. Giacomo Barozzi Vignola : Az Il Gesù-templom homlokzata, Róma	22
4. Olivieri és Maderna : S. Andrea della Valle, Róma	25
5. A Szent Péter-tér Rómában	27
6. Bernini : San Andrea al Quirinale, Róma	29
7. Borromini : San Carlo alle quattro Fontane, Róma	31
8. Pietro da Cortona : S. Maria della Pace, Róma	33
9. Palazzo Barberini, Róma	35
10. Bartolommeo Bianco : A genuai egyetem udvara a lépcsőházzal	36
11. Filippo Juvara : A turini Palazzo Madama lépcsőháza ..	37
12. Bernini : Tritonkút, Róma, Piazza Barberini	41
13. Bernini : Apollo és Daphne, Róma, Galeria Borghese	43
14. Lorenzo Bernini : VII. Sándor pápa síremléke, Róma, Szt. Péter-templom	45
15. Lorenzo Bernini : Szt. Teréz, Róma, S. Maria della Vittoria ..	46
16. Bernini : I. Ferenc modenai herceg mellképe, Modena, Galeria Estense	48
17. Alessandro Algardi : Attila és Leo pápa, Róma, Szt. Péter-templom	50
18. Caravaggio : Sirbatétel, Róma, Vatikáni Képtár	53
19. Galeria Farnese, Palazzo Farnese, Róma	55
20. Guido Reni : Aurora, Róma, Palazzo Rospigliosi	57
21. Guercino : Aurora, Róma, Casino Ludovisi	59
22. Guercino : Női akt, rajz, London, British Museum	60
23. Andrea Pozzo : A római S. Ignazio-templom mennyezetképe, freskó	63
24. Bernardo Stròzzi : A szakácsnő, Genua, Palazzo Rosso ..	64
25. Domenico Feti : Munkások a szőlőhegyen, Drezda	65
26. Tiepolo : Mennyezetfestmény, Velence, Sa. Maria degli Scalzi	67
27. Francesco Guardi : Sziget a lagunán, Torino, Gualino-gyűjtemény	69
28. Claude Perrault : A Louvre keleti homlokzata, Paris	75
29. Hardouin Mansart : A versaillesi kastély kerti homlokzata ..	77
30. Versaillesi kastély, Salle de Venus	79
31. Versailles, Galerie des Glaces	80
32. Hôtel de Toulouse, Galerie Dorée, Paris	82
33. Pierre Puget : Atlasz a touloni városháza kapujáról	85
34. I. B. Lemoyne : Baigneuse, Anglia, magángyűjtemény ..	87
35. Falconet : Baigneuse, 1757. Paris, Louvre	87
36. M. Falconet : Nagy Péter lovasszobra, Szentpétervár	89
37. I. A. Houdon : Voltaire agyagmellképe, München-Grädfelfing, magángyűjtemény	91
38. Jean-Antoine Houdon : Szt. Bruno, 1766. Róma, S. Maria degli Angeli	92
39. Nicolas Poussin : Rajz, Paris, Louvre	93

40. Claude Lorrain : Sába királynőjének behajózása, London, National Gallery	95
41. Antoine Watteau : L'embarquement pour Cythère. (Indulás Kythera szigetére.) Paris, Louvre	96
42. Antoine Watteau : „Gilles“ (bohóc), Paris, Louvre	97
43. Francois Boucher : A reggeli, Paris, Louvre	99
44. Chardin : Asztali ima, Paris, Louvre	101
45. Marques de Dos Aguas házának kapuja, Valencia	104
46. Francesco Zarcillo : Az utolsó vacsora, Murcia	105
47. Greco : Orgaz gróf temetése, Toledo, S. Tomé	107
48. Greco : D. Fernando Nino de Guevara főinkvizitor arcképe, Newyork, Havemeyer-gyűjtemény	109
49. Juseppe de Ribera : Szt. András vértanúsága, Madrid, Prado	111
50. Francisco Zurbaran : Szt. András, Budapest, Herzog-gyűjtemény	112
51. Murillo : Kockázó fiúk, München, Pinakothek	113
52. Bartolomé Estéban Murillo : Cigánymadonna, Róma, Galeria Nazionale	115
53. Velazquez : Antonio el Ingles, udvari törpe, Madrid, Prado	117
54. Velazquez : Olivarez herceg lovasképmása, Madrid, Prado	119
55. Velazquez : A fonónök (Las Hilenderas), Madrid, Prado	121
56. Francisco Goya : A vízhordó lány, Budapest, Szépművészeti Múzeum	123
57. Az idősebb Pieter Bruegel : A vakok, Nápoly, Museo Nazionale	126
58. Rubens : Amazonasata, München, Alte Pinakothek	129
59. Rubens : Helene Fourment arcképe, Hamburg, Weber-gyűjtemény	131
60. A. Van Dyck : Előkelő genuai arcképe, Berlin, Kaiser Friedrich Museum	133
61. Jakob Jordaens : Babkirály ünnepe, Bécs, Kunsthist. Museum	135
62. Adriaen Brouwer : Ivók, Newyork, Friedsam-gyűjtemény	137
63. Frans Hals : A Szent György-lövészek tisztjeinek lakomája, Haarlem, Múzeum	139
64. Rembrandt : Öregasszony arcképe, Szt. Pétervár	143
65. Rembrandt : A három kereszt, rézkarc	147
66. Rembrandt : „Éjjeli őrég“, Amsterdam, Rijksmuseum	149
67. Wendel Ditterlin : Kapuzatterv az „Architektura“ című munkából, rézmetszet	156
68. Ismeretlen mester : Kolostortemplom, Grüssau (Szilézia)	157
69. Cosmas Damian és Egid Quirin Asam : Nepomuki Szt. János-templom, München	159
70. Lucas von Hildebrandt : A Mirabell-kastély lépcsőháza, Salzburg	161
71. Az ebrachi konventépület lépcsőháza	162
72. Andreas Schlüter : A berlini királyi kastély második udvara	164
73. Johann Bernhard Fischer von Erlach : A magyar gárda palotája (régebben Trautson-palota, ma Collegium Hungaricum) Bécsben	165
74. Lukas von Hildebrandt : Belvedere, Bécs	167
75. M. Daniel Pöppelmann : A drezdai Zwinger pavillonja	168
76. François Cuvilliers : Terem Amalienburgban (Nymphenburg)	169
77. Andreas Schlüter : A nagy választófejedelem lovasszobra, Berlin	171
78. Raphael Donner : Szt. Márton és a koldus, ölöm, Pozsony	172

79. Raphael Donner : Angyal a pozsonyi dóm főoltáráról, ólóm, Budapest, Nemzeti Múzeum	173
80. Egid Quirin Asam : Mária mennybemenetele, a rohri templom főoltára	174
81. Maulbertsch : Mária bemutatása a templomban, színvázlat a szombathelyi székesegyház kupolafestményéhez, Szombathely, püspöki palota	175
82. Thomas Gainsborough : A kék fiú (The blue boy), London, Grossvenor House	177
83. Canova : Mária Krisztina síremléke, Bécs, Augustiner Kirche	183
84. Jacques Louis David : A Horatiusok esküje, Paris, Louvre	185
85. François Rude : Az önkéntesek kivonulása (Marseillaise), Paris, Arc d'Etoile	187
86. Alfred Rethel : Nagy Károly bevonulása Paviába, Aachen városháza, freskó	189
87. Moritz Schwind : Rübezahl, München, Schack-Galerie....	191
88. Theodore Géricault : A medúza tutaja, Paris, Louvre....	193
89. Delacroix : Ló viharban, aquarell, Budapest, Majovszky-gyűjtemény.....	194
90. Eugène Delacroix : A marokkói és lova, Budapest, Szépművészeti Múzeum	195
91. Dominique Ingres : A forrás, Paris, Louvre	197
92. Antoine Louis Barye : Oroszlán, bronz, Paris, Tuileriák kertje	199
93. John Constable : A Salisbury-i katedrális, London, National Gallery.....	200
94. Turner : Gözös hóviharban, London, National Gallery....	201
95. Camille Corot : Tájkép, Newyork, magángyűjtemény....	203
96. Constantin Troyon : Esti hazatérés, Paris, Louvre	204
97. Jean François Millet : A kapás ember, San Francisco, Mrs. W. H. Crocker gyűjteménye	205
98. Jean François Millet : Tavaszi táj eső után, Paris, Louvre	206
99. Daumier : Megmozdul az utca, Paris, magángyűjtemény..	207
100. Honore Daumier : Az ügyvéd	209
101. Gustave Courbet : A kötőrők, Drezda, Képtár	210
102. Gustave Courbet : A hullám, Paris, Louvre	211
103. Jean Baptiste Carpeaux : A tánc, Paris, az Opera homlokzata	213
104. Adolf Menzel : A vashámor, Berlin, Nationalgalerie.....	205
105. Arnold Böcklin : Erdei esend, Berlin, magántulajdon....	217
106. Hans von Marées : Lovas és nimfa, München, Neue Staatsgalerie	219
107. Edouard Manet : Olympia, Paris, Louvre	223
108. Claude Monet : Vézheuil, Newyork, magángyűjtemény ..	225
109. Paul Signac : Vitorlások a kikötőben, Eberfeld, Städtisches Museum	227
110. Max Liebermann : Asszony a kecskéekkel, München, Neue Staatsgalerie	229
111. Auguste Rodin : Balzac, Paris, Musée Rodin	231
112. Constantin Meunier : Teherhordó munkás, bronz.....	233
113. Vincent Van Gogh : Téli táj, rajz, Budapest, Majovszky-gyűjtemény.....	234
114. Ferdinand Hodler : A bölesek (Eurythmie)	235
115. Pablo Picasso : A költő	237
116. Pablo Picasso : Szoptató nő	239
117. Charles Despiau : Ifjúfej	240
118. Középület Newyorkban	241

I R O D A L O M

(Tekintettel az irodalom szinte áttekinthetetlen gazdagságára, csak azokat a fontosabb munkákat soroljuk fel, melyek a kezdők részére általános tájékozást, a haladottabbak részére pedig további útbaigazítást és irányítást nyújtanak.)

I. BAROKK ÉS ROKOKÓ, XVII. ÉS XVIII. SZÁZAD.

1. Általános munkák.

- WÖLFFLIN : Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. 3. kiadás. München, 1918.
- SPRINGER : Handbuch der Kunstgeschichte, Band IV. 11. kiadás. Leipzig, 1923.
- WOLTMANN—WOERMANN : Geschichte der Malerei. Band III. Leipzig, 1916.
- R. HAMANN : Geschichte der Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart. 1933.
(Ezt a szövegrészében is figyelemreméltó kötetet képgazdagsága és rendkívüli olcsósága ajánlja.)
- MICHEL : Histoire de l'art 1907 s. köv. évek.
- C. GURLITT : Geschichte des Barockstils, des Rokoko und des Klassicismus. I—III. Stuttgart, 1887. s. köv. évek.
- SCHMAROW : Barock und Rokoko. Leipzig, 1897.
- BRINCKMANN : Die Baukunst des XVII. und XVIII. Jahrhunderts, Handbuch der Kunstwissenschaft.
- BRINCKMANN : Städtebaukunst, Handbuch der Kunstwissenschaft.
- FRANKL : Entwicklungsphasen der neueren Baukunst. Leipzig, 1914.
- K. ESCHER : Barock und Klassizismus. Leipzig, 1910.
- W. WEISBACH : Barock als Kunst der Gegenreformation. Berlin, 1921.
- A. GRISEBACH : Der Garten. Leipzig, 1910.
- M. GOTHEIN : Geschichte der Gartenkunst. Jena, 1906.
- BRINCKMANN : Barockskulptur, Handbuch der Kunstwissenschaft.
- BRINCKMANN : Barockbozzetti. Frankfurt a. M. 1923—24.
- PEUSNER—GRAUTOFF : Barockmalerei in den romanischen Ländern, Handbuch der Kunstwissenschaft.
- ROOSE : Hochbarock. München.
- KLOPPER : Von Palladio bis Schinkel. Esslingen, 1911.

2. Olaszország.

a) A manierizmus és protobarokk kora.

- VOSS : Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz. Berlin, 1920.
DVOŘÁK : Greco und der Manierismus (1920) közölve a Kunstgeschichte als Geistesgeschichte c. kötetben. München, 1924.
FRÖHLICH—BUM : Parmegianino und der Manierismus. Wien, 1921.
DVOŘÁK : Geschichte der italienischen Kunst. 2 kötet. München, 1928.
STRZYGOWSKI : Das Werden des Barock bei Raffael und Correggio. Strassburg, 1898.
F. GOLDSCHMIDT : Pontormo, Rosso und Bronzino. Leipzig, 1911.
E. WALDMANN : Tintoretto. Berlin, 1921.

b) Korai és érett barokk.

- WÖLFFLIN : Renaissance und Barock. 4. kiadás. München, 1928.
A. RIEGL : Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Wien, 1908.
COR. RICCI : Geschichte der Kunst in Norditalien. Stuttgart, 1911.
FR. HEMPEL : Borromini. Wien, 1924.
CH. FRASCHETTI : Il Bernini. Berlin, 1900.
E. COUDENHOVE—ERTHEL : Carlo Fontana. Wien, 1930.
M. GUIDI : Le Fontane barocche di Roma. Zürich, 1917.
WEIBEL : Jesuitismus und Barockskulptur. Strassburg, 1909.
VOSS : Die Malerei des Barock in Rom. Berlin, 1925.
MUNOZ : Roma barocca. Róma, 1920.
ROLFS : Geschichte der Malerei Neapels. Leipzig, 1910.
ALDO DI RINALDI : Die süditalienische Malerei des XVII. Jahrhunderts. München, 1929.
G. FIOCCO : Die venezianische Malerei des XVII. Jahrhunderts. München, 1924.
DAMERINI : Pittori veneziani del Settecento. Bologna, 1924.
MOLMENTI : Tiepolo. Milano, 1909.

3. Franciaország.

- HOURLICQ : Geschichte der Kunst in Frankreich. Ars una.
LEMONNIER : L'art français au temps de Richelieu et Mazarin. Paris, 1893.
LEMONNIER : L'art français au temps de Louis XIV. Paris, 1911.
P. DE NOLHAC : Histoire du Château de Versailles. Paris, 1899.
L. GONSE : La sculpture française depuis le XIV-e siècle. Paris, 1875.
E. HILDEBRANDT : Malerei und Plastik des XVIII. Jahrhunderts in Frankreich, Handbuch der Kunstwissenschaft.
P. AUQUIER : Puget. Paris, 1907.

HILDEBRANDT : Falconet. Strassburg, 1907.
 RÉAU : Falconet, 1922.
 GIACOMETTI : Houdon. Paris, 1918—19.
 HOURTICQ : De Poussin á Watteau. Paris, 1921.
 DUMONT—WILDEN : Le Portrait en France. Bruxelles, 1909.
 FRIEDLÄNDER : Claude Lorrain. Berlin, 1921.
 (Lásd továbbá a LES GRANDS ARTISTES sorozat kötetét.)

4. Spanyolország.

SCHUBERT : Geschichte des Barock in Spanien. Esslingen, 1908.
 A. T. MAYER : Alt-Spanien. München. 2. kiadás. München, 1912.
 M. DIEULAFOY : Geschichte der Kunst in Spanien und Portugal.
 Stuttgart, 1913. Ars una.
 A. T. MAYER : Geschichte der spanischen Malerei. 2. kiadás.
 Leipzig, 1922.
 R. A. M. STEVENSON : Velazquez. München, 1904.
 C. JUSTI : Velazquez und sein Jahrhundert. 3. kiadás. Bonn, 1923.
 C. JUSTI : Murillo. Leipzig, 1904.

5. Németalföld.

M. ROOSES : Geschichte der Kunst in Flandern. Stuttgart, 1913.
 Ars una.
 HEIDRICH : Vlámische Malerei des XVII. Jahrhunderts. Jena, 1917.
 FR. ROH : Holländische Malerei. Jena, 1921.
 M. ROOSES : Rubens Leben und Werke. Stuttgart, 1904.
 R. OLDENBOURG : P. P. Rubens. München, 1923.
 L. CUST : A. van Dyck. London, 1900.
 H. HYMANS : Jordaens. Bruxelles, 1905.
 W. BODE und BINDER : Franz Hals. Berlin, 1914.
 K. NEUMANN : Rembrandt. 3. kiadás. Stuttgart, 1922.
 W. BODE : Rembrandt und seine Zeitgenossen. Leipzig, 1906.
 W. FRAENGER : Der junge Rembrandt. Heidelberg, 1920.
 HAMANN : Rembrandts Radierungen. Berlin, 1906.
 W. BODE : Die Meister der holländischen und vlámischen Malerschulen. Leipzig, 1917.

6. Németország és Ausztria.

R. DOHME : Geschichte der deutschen Baukunst. Berlin, 1887.
 W. PINDER : Deutscher Barock. Leipzig, 1923.
 WACKERNAGEL : Architektur des XVII. und XVIII. Jahrhunderts
 in deutschen Ländern, Handbuch der Kunstwissenschaft.
 A. ILG : Fischer von Erlach. Wien, 1895.
 SEDLMAIER : Österreichische Barockarchitektur. Wien, 1930.

- SEDLMAIER—PFISTER : Die fürstbischöfliche Residenz zu Würzburg. München, 1923.
- K. LOHMEYER : Briefe Balthasar Neumanns. Saarbrücken, 1921.
- B. A. DÖRING : M. D. Pöppelmann. Dresden, 1930.
- PH. M. HALM : Die Künstlerfamilie der Asam. München, 1896.
- C. GURLITT : A. Schlüter. Berlin, 1891.
- E. TIETZE—CONRAT : Österreichische Barockplastik. Wien, 1920.
- FEULNER : Deutsche Plastik und Malerei des XVII. und XVIII. Jahrhunderts, Handbuch der Kunstwissenschaft.
- FEULNER : Bayerisches Rokoko. München, 1923.
- A. PIGLER : G. Raphael Donner. Leipzig—Wien, 1929.
(Band 9 der Abhandlungen des Kunsthistorischen Instituts der Pázmány-Universität in Budapest. Lehrkanzel : Hekler.)
- J. FLEISCHER : Das kunstgeschichtliche Material der geheimen Kammerzahlamtsbücher in den staatlichen Archiven Wiens von 1705 bis 1790. Quellenschriften zur barocken Kunst in Österreich und Ungarn, herausgegeben von Anton Hekler. Abhandlungen des Kunsthistorischen Instituts der Pázmány-Universität in Budapest. Band XII. (Lehrkanzel : Hekler.) Wien, 1932.
- BR. GRIMSCHITZ : J. L. Hildebrandt. Wien, 1922.
(Lásd továbbá az ÖSTERREICHISCHE KUNSTTOPOGRAPHIE kötetét.)
7. Anglia.
- W. ARMSTRONG : Geschichte der Kunst in Grossbritannien und Irland. Stuttgart, 1909. Ars una.
- MEIER—GRAEFE : Die grossen Engländer. München, 1908.
- G. PAULI : Gainsborough. Leipzig, 1904.

II. A XIX. SZÁZAD MŰVÉSZETE.

- SPRINGER : Handbuch der Kunstgeschichte. Band V. (Osborn). Leipzig, 1925.
- HAMANN : Geschichte der Kunst. Berlin, 1933.
- WOERMANN : Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Band VI. 2. kiadás. Leipzig, 1912.
- HAACK : Die Kunst des XIX. Jahrhunderts. 4. kiadás. Esslingen, 1913.
- P. F. SCHMIDT : Die Kunst des XIX. und XX. Jahrhunderts. Berlin—Neubabelsberg, 1923.
- R. GRAUL : Einführung in die Kunstgeschichte. 4. kiadás. Leipzig, 1923.
- WARNECKE : Kunstgeschichte in Hauptwerken. 5. kiadás. Leipzig, 1924.
- M. DÉRI : Die Malerei des XIX. Jahrhunderts. 2 Bände. Berlin, 1914.
- C. GURLITT : Die deutsche Kunst seit 1800. 4. kiadás. Berlin, 1914.
- DIE DEUTSCHE JAHRHUNDERTAUSSTELLUNG. 2 Bände. München, 1906.
- L. JUSTI : Deutsche Malkunst im XIX. Jahrhundert. Berlin, 1921.

- HAMANN : Deutsche Malerei im XIX. Jahrhundert. Leipzig—Berlin, 1924.
- L. JUSTI : Deutsche Zeichenkunst im XIX. Jahrhundert. Berlin, 1920.
- L. HEVESI : Österreichische Kunst des XIX. Jahrhunderts. Leipzig, 1903.
- K. A. SCHMIDT : Französische Malerei im XIX. Jh. Leipzig, 1903.
- K. A. SCHMIDT : Französische Skulptur und Architektur im XIX. Jahrhundert. Leipzig, 1903.
- A. FONTAINE : Histoire de la peinture française au XIX. siècle. Paris, 1906.
- L. DINNER : Peinture française au XIX. siècle. Paris, 1914.
- LEMONNIER : L'école belge de peinture (1830—1905). Brüssel, 1906.
- E. WALDMANN : Das Bildnis im XIX. Jahrhundert. Berlin, 1921.
- A. HEILMEYER : Die Plastik seit Beginn des XIX. Jahrhunderts Leipzig, 1907.
- A. KUHN : Die neuere Plastik von 1800 bis zur Gegenwart. München, 1921.
- C. GLASER : Graphik der Neuzeit. Berlin, 1914.
- H. HILDEBRANDT : Die Kunst des XIX. und XX. Jahrhunderts, Handbuch der Kunstwissenschaft.
- V. MALAMANI : Canova. Milano, 1911.
- L. ROSENTHAL : Louis David. Paris, 1904.
- K. EBERLEIN : Deutsche Maler der Romantik. Jena, 1920.
- GRISEBACH : Schinkel. Leipzig, 1924.
- L. ROSENTHAL : Du romantisme au réalisme. Paris, 1914.
- C. MAUCLAIR : Eugène Delacroix. Paris, 1909.
- L. FRÖHLICH—BUM : Ingres. Wien—Leipzig, 1924.
- C. J. HOLMES : Constable. London 1901—1902.
- W. ARMSTRONG : Turner. London, 1912.
- W. FRED : Präraffaeliten. Strassburg, 1900.
- W. H. HUNT : Pre-Raphaelitism. London, 1906.
- J. MEIER—GRAEFE : Corot und Courbet. Leipzig, 1905.
- W. GENSEL : Millet und Rousseau. Bielefeldt, 1902.
- J. CARTWRIGHT : Millet. Leipzig, 1907.
- A. RÜMANN : Daumier. München, 1920.
- K. SCHEFFLER : Adolph Menzel. Berlin, 1905.
- L. RIOTOR : Carpeaux. Paris, 1906.
- W. WEISBACH : Impressionismus. Berlin, 1910.
- HAMANN : Der Impressionismus im Leben und in der Kunst Köln, 1907.
- J. MEIER—GRAEFE : Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. 3 Bände. 2. kiadás. München, 1914.
- H. TSCHUDI : Ed. Manet. 3. kiadás. Berlin, 1913.
- E. WALDMANN : Eduard Manet. Berlin, 1923.
- H. A. SCHMID : Böcklin-Werk. 3. köt. München, 1892 s köv. évek.
- L. JUSTI : Hans von Marées. Berlin, 1921.

- E. HANCKE : Max Liebermann. Berlin, 1914.
 ARSÈNE ALEXANDRE : L'oeuvre de Rodin. Paris, 1900.
 A. RODIN : Gespräche des Meisters. Leipzig, 1913.
 G. TREU : Constantin Meunier. Dresden, 1898.
 LEMONNIER : Constantin Meunier. Paris, 1904.
 K. SCHEFFLER : Moderne Baukunst. Berlin, 1907.
 P. WOLF : Städtebau. Leipzig, 1919.
 HENRY VAN DE VELDE : Vom neuen Stil. Leipzig, 1907.
 M. PICARD : Das Ende der Impressionismus. München, 1916.
 WERNER : Impressionismus und Expressionismus. Frankfurt a. M., 1917.
 F. LANDSBERGER : Impressionismus und Expressionismus. Berlin, 1919.
 P. FECHTER : Der Expressionismus. 3. kiadás. München, 1919.
 TH. DAUBLER : Im Kampf und die moderne Kunst. 2. kiadás. Berlin, 1919.
 O. GRAUTOFF : Die neue Kunst. Berlin, 1921.
 J. MEIER—GRAEFE : Cézanne und sein Kreis. 5. kiadás. München, 1920.
 C. GLASER : V. van Gogh. Leipzig, 1921.
 CH. MAURICE : Paul Gauguin. Paris, 1919.
 A. FREY : Ferdinand Hodler. Leipzig, 1923.
 O. GRAUTOFF : Französische Malerei seit 1914. Berlin, 1921.
 P. E. KÜPPERS : Der Kubismus. Leipzig, 1920.
 A. GLEIZES : Der Kubismus. Berlin, 1922.
 ECKART v. SYDOW : Die deutsche expressionistische Kultur und Malerei. Berlin, 1920.
 G. PAULI : Die Kunst und die Revolution. Berlin, 1921.
 P. FECHTER : Die Tragödie der Architektur. Jena, 1921.
 P. SCHEERBART : Glasarchitektur. Berlin, 1914.
 BR. TAUT : Die neue Wohnung. Leipzig, 1924.

(V. ö. továbbá az összes fejezetekre vonatkozólag a KLASSIKER DER KUNST, a PROPYLÄEN-KUNSTGESCHICHTE, a Knackfuss-féle KÜNSTLERMONOGRAPHIEN és a Thieme—Becker : ALLGEMEINES KÜNSTLERLEXIKON megfelelő köteteit.)

OSZK



Országos Széchényi Könyvtár

