



# MŰVÉSZETI KÖNYVTÁR



SZERKESZTI K. LIPPICH ELEK



LEIPNIK NÁNDOR

## A BARBIZONI MŰVÉSZEK



BUDAPEST

LAMPEL RÓBERT (WODIANER F. & FIAI) CS. ÉS KIR. UDV. KÖNYVKERESKEDÉS  
KIADÁSA













# MŰVÉSZETI KÖNYVTÁR



# MŰVÉSZETI KÖNYVTÁR

SZERKESZTI

DR. K. LIPPICH ELEK



## A BARBIZONI MŰVÉSZEK

ÍRTA

LEIPNIK L. NÁNDOR

BUDAPEST

LAMPEL R. KÖNYVKERESKEDESE  
(WODIANER F. ÉS FIAI) RÉSZVÉNYTÁRSASÁG







JEAN FRANÇOIS MILLET: ÖNARCKÉP.  
*Rajz 1847.*



# A BARBIZONI MŰVÉSZEK

ÍRTA

LEIPNIK L. NÁNDOR

11 MELLÉKLETTEL ÉS 64 SZÖVEGBE NYOMOTT KÉPPEL



BUDAPEST

LAMPEL R. KÖNYVKERESKEDÉSE  
(WODIANER F. ÉS FIAI) RÉSZVÉNYTÁRSASÁG

---

MINDEN JOG FENTARTVA

---



## I.

(A francia művészet a forradalom után. — Klassziczizmus és romanticizmus. — Az angolok befolyása.)

A nagy francia forradalom okozta politikai és társadalmi átalakulás összezúzta a régi formákat.

Új világ keletkezett.

Tágabb szemhatárok nyíltak az emberiség előtt.

Új szempontok lettek uralkodókká: a nyugalmas kontemplációt a cselekvés parancsoló szózata zavarta fel álmából. A jelen hatalmasan lüktető élete legyőzte a rég-múlt emlékeiben való gyönyörködést.

És e szózat harsogó szava a művészeteket is felrázta. Franciaországban a festőművészet a XVIII. század második felében hozzásimult az élethez; a korszellem játszi léhaságát, édeskés felületességét megtaláljuk még azoknak a mestereknek képein is, akik az általuk klasszikusnak vélt irányt követték. Találó példák erre *Natoire*-nak a Louvre-ban található képe: „Vénus demandant à Vulcain des Armes pour Énée.” („Vénusz fegyvert kér Vulkántól”), vagy *Doyen* ugyanott látható vászna: „Triomphe d'Amphitrite” („Amphitrite diadala”). E festmények tárgyai a klasszikus mythológiából merítvék ugyan, de e hitregékből francia szellem szól hozzánk, hazug pathosz-szal, mesterkéeltséggel, hatásvadassággal.

Előttük még a vallásos festészet sem szabadulhatott a közélet léha világnézete alól; *Le Brun* a Szentírásból meríti tárgyait; de nem a hit lelkesíti ecsetjét, hanem az a hivalkodó pompa, mely hatalmas pártfogójának XIV. Lajosnak fényes udvarában körülveszi. Jellemző erre a művészetre, hogy csak a királyi palotában keresi ideáljait, akár a Szentírás legendáit akarja fölébreszteni, akár Hellas ragyogó mesevilágát; akár a kéjsóvárgó Vénuszt festi, akár a bűnbánó Magdolnát; ihlete nem az eszmét örökíti meg, hanem valamelyik udvari hölgy képmását.

De jellemző, hogy nem a byzantinizmus kergeti a művészeket a nagyok szolgálatába, hanem az a vágy, hogy minél nagyobb hatást érhessenek el! Szárnyaló eszmék, mély gondolatok nem érdeklik e léha világot s így a művészek az érzékek hizelgőivé lesznek. Ezért a fény, a pompa környezetében keresik az inspirációt, melyet a színtelen, köznapi tömegben nem találhattak meg. Az udvar pedig a gondtalan, üres formák színhelye s így az akkori festőművészet sem lehetett másféle, mint a milyennek Diderot jellemezte: „Ilyen időkorban száz

állványkép közt egyetlen kompozíció; ezer arckép közt egyetlen történelmi kép; a sok közepes művész mint a gomba keletkezik s elárasztja a nemzetet!"

A formaérzék már nem a benső megoldást szolgálja, hanem a díszítő hatást. A züllés e korszakában már csak színpadi értéke van a festészetnek. Mert züllésről lehet csak beszélni ott, a hol a forma élő nyelve, törvénybe iktatott szótárrá fajul el, a mely minden taglejtésnek, minden vonalnak kiszabja a maga értékét, a melyet azonban nem a kifejezés okai és ereje határoznak meg, hanem a gesztus elegáns volta. Ez az elfajulás eredményezte az úgynevezett „méplats“ modort, az alakoknak reliefszerű kidomborítását, a melyet *Coytel*-nél, de még *Greuze* képein is találunk.

Ezen iránynak főképviselői *Chardin*, *Fragonard* és *Boucher* voltak. De bármily nagyok lettek légyen is hibáik, elvitázhatatlan érdemükké vált, hogy a festészetben ők honosították meg a könnyed báj, a játszi jókedv új elemeit, a melyeket a híres *Watteau* művészi tökéletességre emelt.

Ez időben egyedül *Vien* képviselte a „komoly“ művészetet, a ki az antik művészet szigorú törvényeit követve, kezdője lett a modern klasszikus iskolának. XIV. Lajos kinevezte a Rómában lévő francia akadémia igazgatójává, hol tanításával sokkal kedvezőbb eredményt ért el, mint képeivel, melyek a teremő erő híján, mélyebb hatást nem idéztek elő. Legnagyobb dicsősége az marad, hogy *Jaques Louis David*, a francziák „nagy“ *David*-ja, az ő kezelése alatt gyógyult ki gyermekbetegségeiből, a melyek a Boucher és Fragonard egészségtelen légkörében ragadtak rá.

A *David* név új korszakot jelent a francia festészetben, mint a hogy barátai, Robespierre és Talma, új irányt szabtak a politikai fejlődésnek és a francia színészetnek. De a míg a rémuralom rettegett feje pozdorjává zúzta a társadalmi rend formáit, hogy fölöttük a saját építkezési terveit valósíthassa meg; míg Talma az antik jelmezbe bujtatott realizmust vitte a színpadra: addig David, daczára annak, hogy mint a jakobinizmus lelkes híve a jelen tomboló fürgetegében élt, mégis csak az antik világ formakincseiben lelte örömét. De nemcsak a klasszikus világ kifejezési értékeit használta fel műveiben, hanem a görög és római hőstörténelem tárgyait is. A jelenben harczott a jelenért, de művészetével egy rég eltűnt világ eszményeit dicsőítette.

Ebbeli törekvésének tetőpontját a Louvre-ban látható nagy vásznával érte el, a mely a *szabini nőt* egészen új felfogásban ábrázolja: a vászon jobb oldalán Romulus Tatius ellen tör, a ki félig hajlott testtel várja az ütést, Hersilia, Romulus anyja, a két harczoló közé rohan; a távlatban a szabini nők a katonák felé tartják gyermekeiket. A mester öt évig dolgozott ezen képen, melyet a VIII. év Nivôse havában (1799) a „tudományok és művészetek nemzeti palotájában“ állított ki, a hol öt évig maradt, 's kiállítási belépti díjak fejében nem kevesebb mint 65,627 frankot hozott a szerzőjének. Jellemző, hogy ez a művész, a ki nemcsak a forradalom kortársa, de annak politikailag is kimagasló egyik tevékeny harczosa is volt, hogy ez a művész, a ki Robespierre-vel való barátságát hét havi fogházbüntetéssel sínylette meg, a ki hazájából száműzve idegen földön, Brüsszelben élte utolsó napjait; az egyetlen „Marat“ képének kivételével, a mely a hírhedett véreb meggyilkoltatását ábrázolja, nem hagyott



hátra oly művet, a mely a forradalom korát örökítette volna meg. És mégis: bármily kevésbé volt festői az ő művészete, bármily távolra esett is az ő festette római szabadság a francia forradalom tomboló világától: ő volt az akkori francia művészet vezéresillaga, a mely körül a fejlődő és izmosodott talentumok pléjádjai csoportosultak.

Az ő táborában látjuk a napoleoni hadjáratok lelkes krónikását, *Léthière*-t, a kissé maradi *Ménageot*-t, a könnyed és mozgalmas *Regnault*-t, a ki azonban az olasz iskolának, különösen pedig Reni-nek is adózott; a David iskolájában fejlődött *Vincent*, a ki XVI. Lajos megrendelésére a Fronde-háború egyes jeletereit festvén meg, egyik úttörőjévé lett a később fejlődött történelmi festészetnek; a mester körül látjuk kedvencz tanítványát *Drouais*-t, a holdvilágfestészet szentimentális ébresztőjét: *Girodet*-t, és a híres Récamier-arckép festőjét *Gérard*-t.

Mindezeknél jobban szerette a mestert a szerencsétlen *Gros*. Az ő élete valóságos tragikum. Rajongó imádója volt David művészeti elveinek, de a szükség kínzó hatalma másfelé terelte útját. Apja halála után ugyanis kénytelen volt komoly tanulmányaival felhagyni, hogy arcképek festésével keresse meg kenyerét. Olaszországban Bonaparte felesége révén megismerkedett a nagy generállal, a ki a fiatal művésznek állást adott a hadseregben. Csatafestő lett belőle. Megörökítette azt a jelenetet, amidőn Bonaparte meglátogatta a jaffai pestis-betegeket, és a közönség valóságos lelkesedéssel csodálta az óriási méretű képet, és koszorúkkal halmozta el. De a boldog festő örömpoharába üröm-cseppeket vegyített imádott mestere. David ugyanis komolyan intette volt tanítványát, hagyja abba ezt a „mulékony, mert a pillanat körülményeihez alkalmazkodó tárgyakat“, és térjen vissza a „szép történelmi képekhez“. *Gros* sietett szót fogadni mesterének. Ez volt sorsának tragikus végzete. „Herkulesz és Diomedesz“ című képét, a melyet az 1835. évi Salonban állított ki, a kritika oly hevesen támadta, hogy a szerencsétlen művész búskomorságba esett és egy önfeledt pillanatban Meudon mellett a Szajnába ugrott.

*Gros* kísérletet tett, hogy a festészetet az akadémiai bilincsektől megszabadítsa. Ez azonban sem neki, sem pedig 40 tanítványának nem sikerült. A további fejlődés *Géricault* nevéhez fűződik. Ő is a formalizmus iskolájából került ki: Guérin volt a mestere. 1812-ben állította ki első képét: egy császári gárдавadász arcképét. Ezen az életinagyságú vásznon legelőször tükröződött vissza a kor tartalma. Mert a tiszt arckifejezése csak jelkép volt, a mely a kor fejlődési küzdelmeit mutatta természetű vonásokban. David a kép láttára elkiáltotta magát: „Hogyan kerül ide ez a kép? Nem értem ezt a művészetet!“ *Géricault* második képe, az 1814-ben kiállított „Sebesült vasas lovas“ tovább haladt a nagy bátorsággal megkezdett irányban, amely irány azután a Louvre-ban látható óriási vásznon, („A „Medusa“ hajótörése“) nyerte erőteljesebb kifejezését. Iránya pedig oly realizmus, a mely nem a külső világ nyilvánulásait keresi, hanem a lelki világ tomboló viharait akarja kifejezésre juttatni. Ily értelemben *Géricault* a romanticizmus első úttörőjének mondható, ama romanticizmusénak, mely a rideg formavilágból átvezetett a természet hű megfigyeléséhez.

Az indulási pontot azonban nem a festészet szabta meg. *Géricault* csak varázsa alatt állott a szellemi élet új fejlődésének. Akkor már hajnalodott az

a sokat emlegetett reggel, a melyre Lord Byron, mint híres ember ébredett. Prosper Merimée már megtalálta a hangokat, a melyekből Victor Hugo csengő melodiákat szőtt. Walter Scott már elmerengett Skócia vadregényes tájain és Shakespeare grandiózus költészete új életre kelt évszázados tetszhalála után. Tágabb szemhatárok nyíltak, a költészet új világot hódított meg, a melybe elcsalta a festészetet is. Ez azonban nem uralhatta az új tárgyakat az antik művészet szép vonalaival. Új kifejezési eszközökre kellett szert tennie, új elveket kellett keresnie, és így lett diadalmassá a kolorizmus, a melynek első híve *Delacroix* volt.

1822-ben állította ki híres „Dante” képét, Dante és Virgilius bárkában állanak, melyen Phlegias a bűnösök taván evez át. Fakó, félemlítő színek. A bárkát körülvevő bűnösök dermesztő kétségbeesése, Dante remegő ijedtsége, és Virgilius sápadt, földöntúli nyugalma, oly benyomást gyakorolnak a nézőre, a milyent csak az „Inferno” nyolczadik éneke ébreszthet az olvasóban. *Delacroix* sem az életből merítette tárgyait, hanem az irodalomból. Megfestette „Marino Faliero“-t (Byron); „Milton“-t; a liège-i püspök meggyilkoltatását (Walter Scott) „Juliát a sírboltban“ (Shakespeare) „Hamlet“-et, sőt egyetlen korképét „Le 28 Juillet 1830“ („A szabadság az 1830. év torlaszain“) is Auguste Barbier híres ódája inspirálta:

„C'est que la liberté n'est pas une comtesse  
Du noble faubourg St. Germain  
Une femme qu'un cri fait tomber en faiblesse  
Qui met du blanc et du carmin,  
C'est une forte femme aux puissantes mamelles  
A la voix rauque, aux durs appas,  
Qui, du brun sur la peau, du feu dans les prunelles,  
Agile et marchant à grands pas,  
Se plaît aux cris du peuple, aux sanglantes mêlées  
Aux longs roulements des tambours,  
A l'odeur de la poudre, aux lointaines volées  
Des cloches et des canons sourds;  
Qui ne prend ses amours que dans la populace,  
Qui ne prête son large flanc  
Qu'à des gens forts comme elle et qui veut qu'on l'embrasse  
Avec des bras rouges de sang.

(A szabadság nem grófnő, a ki az arisztokraták negyedében lakik; nem olyan nő, a kit egy kiáltás ájulásba ejt, ki magát fehérre és vörösre kendőzi. Hatalmas mellű erős asszony az, hangja rekedt, bájai nyerseks, bőre barna, szemében tűz. Élénk és nagy lépésekkel jár; szereti, ha a nép kiabál, a véres verekedéseket, a dobok pergését, a puskaporszagot, a távolban bűgő harangszót és az ágyúk tompa dörgését. Szerelmeit csak az alsó nép közt keresi s csak oly szeretőt választ, a ki erős, mint ő, s ki őt vértől pirosló karral öleli át.)

Ilyen a *Delacroix* festette szabadság istennője. Durva, vad tekintetű nő, a ki holttesteken állva magasra emeli a háromszínű zászlót, bal kezében szuronyos puská. Íme az első kép, a mely a „jellemző“-ben látja a szépséget. Ezzel a képpel honosságot nyert a festészetben a Victor Hugo propagálta aesthetikai elv, a mely a művészetben helyt adva a rútának és szörnyűnek, megállapította a groteszk stilszerűségét. Akkor keletkezett az azóta sokat vitatott



művészeti elv: „L'art pour l'art“, a mely a művészetet önczélnak jelenti ki, és talán ennek az elvnek gondolkodás nélkül való elfogadása okozta nagyobb részt azt a jelenséget, hogy a művészet semmiképen sem tudta megtalálni ama kapcsolatot, mely őt közelebb hozta volna az élő életéhez. Láttuk, hogy Delacroix a költészetből merítette tárgyát, s hogy bár az antik világot nem méltatta figyelemre, még sem kereste a jelen mozgalmas életét, hanem elmerengett a középkor irodalmi felújításain.

Még idegenebb volt korához *Ingres*, a ki az antik művészet szigorú rajzolásának hódolt. És ha okát kutatjuk a korszellemtől való ez idegenkedésnek, úgy azt csakis az akkori idő szürke egyformaságában fogjuk találhatni, a nyilvános élet színtelenségében. Nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy a forradalom nivellálta a társadalmat, a melynek mindennapiságából aztán nem emelkedtek ki oly események, melyek a művészetet inspirálhatták volna. Folyt tehát tovább a harcz, a melyet a festői szempontokból kiinduló romanticizmus Delacroix vezetése alatt, a rajznak hódoló, s az *Ingres* vezetése alatt haladó újabb klaszikus iskola ellen vívott.

A mit a festők hiába kerestek, a lüktető eleven élettel való összeköttetést, azt a rajzolók megtalálták. Ezek az utczákon, a nyilvános sétahelyeken, a színházakban és kávéházakban kutatták fel tárgyaikat. *Debu-court* azon mulat, hogy a sétaterek eredeti alakját rajzolja, *Vernet* az utczai ipart örökíti meg nagy vonásokban, *Gaudissart* a népcsoportokat szereti leginkább, *Henri Monnier* már tovább megy: ő a párisiak erkölceit kutatja, míg *Daumier* és *Gavarni* valószínű krónikusai lettek az akkori francia társadalomnak. A rajzolók után a festők is figyelmesekké lettek az őket körülvevő életre. És ezzel egy addig nem sejtett anyagvilág tárult fel a festészet előtt, a mely immár, félénken előbb, de mindig növekedő bátorsággal, elhagyja a kitaposott utakat, hogy új ösvényeken új célok felé haladjon.

\*

A művészetek története egy rendszeresen ismétlődő jelenségről látszik tanúságot tenni: minden fejlődési korszak a tájképfestészettel záródik le. És ez természetes következménye a művészeti céloknak, melyek a természetet összehangzásba akarják hozni az emberrel. A modern festészet azonban kivételt alkotott, a mennyiben ez a tájképfestészettel kezdte új fejlődését. De ez a kivétel is természetesnek látszik, ha figyelembe vesszük, hogy a Jean Jaques Rousseau bevezette modern szellemi fejlődés a természet után való nagy vágyakozással indult meg ama cél felé, mely a természet megismeréséből akarja elérni az emberiség magasabbrendű feladatait. Ennek az elvnek *John Constable* angol festő már 1804-ben adott kifejezést egyik levelében, melyet Dunthorne nevű barátjához írt: „Festészet és érzés: két megnevezése egy és ugyanazon dolognak“. Ő szerinte az olajfestészetnek feladata csak az lehet, hogy a természettől nyert benyomást amúgy frissiben a vászonra vigye át. A fejlődés e pontjához a szükség vezette a művészeket. Az antik művészet kimerítette a formákat, a romanticizmus a nagyszólamú érzéseket. Nem maradt más, mint a természet nyújtotta tünemények: a fény, a levegő és a mozgás.



Egy londoni borbély fia, *William Turner* (1775–1851) volt az első, a ki a régi iskolákkal szakítva, az atmoszférikus jelenségekben kereste tárgyait. Még diákkorában nagyon kemény szót mondott a korabeli tájképfestészetéről: „esupa tinta meg szén“. Hogy az ég és a tenger titkait kutathassa, nagy vihar közepette a hajó árboczához köttette magát és így festett egy nagy képet, melyet aztán a londoni közönség gúny-kaczajjal jutalmazott meg. Szerencséjére azonban hatalmas védője támadt *John Ruskin*-ban, a ki a „Modern festők“ című könyvének első kötetében remek szépségű magyarázatot írt Turner képeihez. Lefordítok itt belőle néhány sort, jellemzéseül egyúttal az új felfogásnak, a melynek Turner, és vele a modern tájképfestészet többi úttörője, hódolt:



1. Richard Parkes Bonington : Velencei látkép.

„...Ti vak nyárspolgárok tanítani akarjátok Turnert, miképen lássa a természetet? Láttátok-e valaha igazán az eget, a felhőket, a hegyeket, a vizet? Milyen jelenségeket szemléltek, ha tétlen pillanatokban az égről beszéltek? Az egyik azt mondja: esett az eső; a második: szél járt; a harmadik: meleg volt. Ki látta tegnap azt a parányi napsávit, a mely a déli láthatáron a hegytömegekre ereszkedett le s mint kékes esőpor foszlott szét? Ki látta a felhőket, a melyeket a nyugati szél a nyugvó nap elé kergetett, a hol keringtek az égen, mint a hulló falevelek“ .. És most leírja a természetet, a hogyan ő és Turner látják:

„... Más hírt is hoz a tenger angyla — „hatalmának esőzáporait“, az esőt, a mely ~~itt~~ <sup>elő</sup> bíróhoz hasonlóan elsöpri a rosszul lerakott alapköveket. Akkor a ruhája nem mint finom fútyol takarja be az eget, hanem nehezen, lomhán,

borzadalmasan hull le a vállairól és szabaddá lesz a kar, a mely a kardot fogja. Ha közelg az orkánszerű viharitélet, akkor a szemhatáron messzire nyújtózkodnak a felhők, épp úgy mint az enyhébb esőnél; de nem lassanként, sem vízszintesen, hanem gyorsan és hirtelenül: gyorsan, a mohó szelek szenvedélyével, hirtelenül, mint sötét hegyszakadékok. A támadásra kész felhők előrenyomulnak, az egyik oldalt löki a másikat, vagy előre; hevesen, erőteljesen egymásra tódulva: mint titánok zúditotta földgolyók — Ossa az Olympuson — de mind egy tömegben zúdul előre, mint a hömpölygő láva. Hátul bosszusan tombol a ferdén szakadó eső, szürkésfehér, mint a hamu, sűrű, mint az aczélöntés, minden sugara egy-egy



2. John Constable : A szivárvány.

ijesztő rossz szellem; esőfúriák, melyek röptükben sikító kiáltással korbácsolnak; a föld reszket, az ég vad panaszokat nyög, a fák vakon hajlanak, hogy elrejtsek arcukat, minden levél remeg az ijedtségtől, és a letört galyak feketén röp-ködnek a levegőben...”

Így látta Turner a vihart. Festményeiben dicsénekeket zeng a fénynek. Mindent fénybe márt, még a valóságot is. A londoni „Turner Gallery”-ban látható képei: „Dido Carthago építését vezeti”, „Napkelte a ködben”, „Napkelte télen”, bizonyosságot tesznek arról, hogy Turner a valóságot alárendelte nagy fényimádásának. Ezért a francia iskolára, a mely a természetet új világításban ugyan, de nem fénybe mártva akarta bemutatni, nem gyakorolhatta azt a nagy befolyást, melyet *Bonington* és *Constable* gyakoroltak a modern francia tájképfestészetre.

Az 1882. évi Salonban, a melyen Delacroix „Dante” képe keltett feltűnést, egy fiatal angol is megjelent: *Bonnington*. Két vízfestményt állított ki: „Lillebonne látképe” és „Havre látképe”. Ő is szerette a fényt, de a szélesen kezelt égen, a melynek világos, átlátszó tónusai a tenger hullámaiban tükröződnek, nem található az a fantasztikus túlhajtása a valóságnak, a melyet Turner képein látunk. Bonnington nem technikai virtuozitással, hanem érzésével iparkodik hatni. A festői felfogásnak az az új neme óriási feltűnést keltett, a mely még növekedett, a midőn két évvel később Bonnington-nal még más angol festő is állított ki Párisban: *John Constable*, *Harding*, *Fielding* stb. Különösen nagy volt Constable sikere, Három képet állított ki: „Vihar Hampstead Head”-ben, „Szénáskocsi” és „Vihar a weymouth-i öbölben”. Minden más kép eltörpült a Constable vásznai mellett, és neki ítelték oda az aranyérmet. Ő is csak a fényt szereti és a levegőt, de még kutatva keresi eszközeit a kifejezésnek. Levegője nehéz, fénye tétova, félénk, mint a Szt. János bogáré. De akár a „Termőföld”-jét nézzük (a londoni nemzeti képtárban), akár „Szivárványát” (lásd 2. sz. ábrát), vagy a „Glebe farm”-ot, (a két utóbbi a „Louvre-ban”) minden képén a levegő élete, a dús növényzet pazar színjátéka arra emlékeztet, hogy a természetnek nem másolatát látjuk, hanem oly tájat, melyet a saját lelkén át lát. És ebben rejlik a nagy különbség, a mely ezt a festészetet elválasztja a hollandi iskola realizmusától, ebben rejlik a benne lakozó nagy termékenyítő erő, a mely azután az 1830. évi Salonban oly dús aratást eredményezett.





## II.

(A modern tájkép francia úttörői: Georges Michel. — Charles de la Berge. — Eugène Isabey. — Camille Roqueplan. — Camille Flers. — Louis Cabat. — Paul Huet.)

Az 1824. évben megnyílt párizsi Salon képét adta annak a zűrzavarnak, a melyben a francia festészet különböző irányai az uralomért vetélkedtek. A győzelem babérjait a romantikus Delacroix nyerte el. Az előző fejezetben tárgyaltam angolokat csak bámulták: kiéreztek képeikből a jövő idő előjeleit, valami boldogító ígéretet, a melynek értelme még rejtett volt ugyan a nagy közönség előtt, de már hatalmasan foglalkoztatta a haladás után vágyó művészeket. A romantikus irány új hurokat pendített meg, melyek a művészek lelkében erős akkordokban hangzottak vissza. Constable, Bonnington és a többiek, a kik a Csatornán túlról jöttek át Párizsba, megmutatták, mikép lehet a természetet a lelken átszűrődve adni vissza a vásznon; az érzésvilág nyilvánulásai ekkép újból tényezői lettek a festészetnek. A festő már nem helyezkedhetett a természet fölé, hogy saját kénye szerint javíthasson a teremtesen. Új feladat előtt állott: a természet kellő közepébe kellett állnia s a természet hangulatát egybeolvasztania a saját érzésével. Ez a probléma az irodalmat épen úgy foglalkoztatta, mint a festészetet és mindkettő egy úton kereste a megoldást. Balzac műveiben rendkívül finom megfigyelésre akadunk, a mely szerető gonddal rakja egymás mellé a részleteket, úgy, hogy a mozaikszerű alkotás bámulatos összhatást gyakorol; George Sand ellenben magába szívja a természet hangulatát és annak tökéletes formában ad kifejezést.

A festészet ugyanily módon járt el, csak hogy e művészetben háromféle irányt különböztethetünk meg: *Georges Michel* és *Charles de la Berge* lelkiismeretes krónikásai a természetnek; *Flers*, *Cabat* és *Huet* megkisérelték a természetnek és a saját hangulatuknak összeolvasztását; *Isabey* és *Roqueplan* ellenben a fél úton állottak meg: ők lemondtak a saját hangulatuk kifejezéséről, a mennyiben a természetet a nap divatjával iparkodtak összhangzásba hozni. Mindezeknek az úttörőknek a jelentősége tulajdonképen abban rejlik, hogy megtették a nagy lépést, a mely a tájképfestést a műterem fakó világosságából a természet verőfényébe vitte; hogy művészetük feladatául többé nem a „szép kilátást” tűzték ki, hanem azon voltak, hogy a természet bármely részletét a maga mivoltában, a maga illatos üdeségében, játszó fényével és mozgó levegőjével adják vissza. Megfigyelni akarták a természet benső életét, kifürkészni

rejtett titkait, és ez a vágyuk kivezette őket a nagyváros füstös és poros légköréből, Párizs zajából, a Montmartre magaslatára s onnan azokra az erdőkoszorúzott dombokra, melyek a folyók mentén St. Cloud-tól Ville d'Avray-ig nyúlnak el. St. Cloud, Bougival, Croisy, Marly lassanként népes művésztelepekké lettek, újjászülői a „fontainebleau-i iskolának“ a mely a XVI. század vége felé virágzó központja vala a francia renaissance-nak.

Ebben az időben fedezték fel Alphonse Karr, Gerard de Nerval, Monselet és Georges Michel a Montmartre-t, ezt a fantasztikus kis világot, a melyet ma műtermek, mulatóhelyek, táncztermek népesítenek be; a francia művészcsemeték



3. Georges Michel: Szélmalom.

ez imádott házáját, a nagy remények és nagy lemondások örökké vig színhelyét. Az első cabaret-ben, mely a kigyóvonalban felfelé kanyarodó Rue-Lepic-ben keletkezett, beszéltek még a művészeti reformáció komoly feladatait; a kerek asztalok mellett ma is fiatal művészek ülnek, lehetetlenül bő bugyogókban, repülő nyájdienőkkkel, fésűellenes sörényekkel, fiatal emberek, a kik cigarettékkel és abszintból táplálkoznak, kik nappal alusznak és éjjel majd földöntúli, majd szeretetreméltóan bolondos és triviális themák fölött vitatkoznak; a kiknek az egész telenítés nem egyéb egy óriási nagy bolondságnal; a kik fölényesen lebegnek a látvány fölött és keserű gúnyval illetnek mindent, a mi az emberek előtt szel: s a kik mindönfélélt oly szentimentálisak, hogy gyakorta könnyeikben ártalmatlanul sírva, bosszújukat.

*Georges Michel* (1763—1843) volt az első, a ki Párizs e fantasztikusságát megfestette. A Louvre-ban látható képe: „Aux environs de Montmartre“ (A Montmartre környéke) után nevezték el „A Montmartre Ruysdael“-jának. Ez az elnevezés nem ment minden hizelgéstől. Igaz ugyan, hogy Michel iparkodott a nagy hollandi mester éles jellemzését követni, ő is szerette a nagy láthatárt, a felhők viharos járását, (lásd 3. sz. ábrát) az erdőkoszorúzza dombokat és a víz játszi hullámzását, de sem az említett képben, sem pedig az ugyancsak a Louvreban található „Intérieur de Forêt“ („Erdő belseje“) című vásznán nem észlelhető a természethűség és a poétikus kifejezés ama lebilincselő ereje, mely a német-alföldi mestert a műtörténelem legnagyobbjai közé sorozza. Michelnek gondosan rajzolt képeit inkább a becsületes szabályosság tünteti ki, mint a hangulat ereje; és ez a tulajdonsága közel hozza őt:



4. de la Berge „A postakocsi megérkezése.“

*Charles de la Berge*-hez (1807—1843). Közös vonásuk a tulon túl való lelkiismeretesség. De a míg Michel a természet finom másolataiba egy parányi kis életet is lehel, addig de la Berge csak a részletek gondos egymásmellé sorozásán fáradozott, hogy így érje el az összhataást. A „Naplemente“ („Paysage“) című vászna, a melyet családja a művész halála után a Louvre-nak ajándékozott, de még inkább azonban az ugyanott látható nagyméretű képe: „Arrivée de la diligence dans un bourg de Normandie“ („Postakocsi érkezése egy normandiai faluba“) (lásd 4. sz. ábrát) bizonyítékai az ő végtelen nagy szorgalmának. A ki ezeket a képeket látja, nem fogja kétségbe vonni azt a sokat említett tényt, hogy de la Berge harmincz rajzot is készített, a míg palettáját és ecsetjét a kezébe vette. Rendkívüli lelkiismeretessége híjjával van azonban minden fantáziának. Képei, ragyogó színezetűek, de mozaikszerűen hatnak, mert lélek nélkül valók. A művész fiatalon halt meg, jelentőségre nem emelkedett és így nem is hagyott a műtörténelemben mélyebb nyomokat. Úttörője volt ő is a modern tájképnek,



de nem dicsőíteni akarta a természetet, csak leírta, úgy, a hogy a lelkiismeretes krónikás hűen, de szárazon könyvelti el korának eseményeit.

Ha Michelt és de la Berge-t a természet fényképezőinek nevezzük, akkor Isabey-t és Roqueplan-t a természet tárczaíróinak mondhatjuk. *Eugène Isabey* (1804—1886) híres apjától (Jean Baptiste), a napoleoni udvar arczképfestőjétől a hízogés művészetét örökölte. Abban az időben kezdett festeni, a mikor Párizs Bonnington vízfestményeit bámulta. Tengerészeti képeket festett ő is, de a „charmeur” elegáns modorában. A Luxembourg-ban látható vízfestménye „Rade de St. Malo”, valamint az ugyanott lévő olajképei: „Marée basse”, „Embarquement de Ruyder et de Witt”, „Le Pont”, nem szolgálnak más czélt, mint a fény esetlegességeinek, a víz és a levegő játszi egybeolvadásának szellemes leírását. Nem hű a természethez, csak a színeknek érdekes tűzijátékát akarja előidézni, hogy a kép azután sokaknak tessenék. Talán legjobban jellemzi a képeit az a jól ismert dicséret, hogy: „minden elegáns lakásnak díszére válnak”. Nagyon szellemes, de kevés volt az érzése, annyira, hogy a hol kedélyről is akar tanúságot tenni, képmutatása nyilvánvaló. Közeli rokona is:

*Camille Roqueplan*-nak (1800—1855), a kit nem annyira a színek szellemes játéka, mint inkább édes bája tett a divat elegáns festőjévé. Roqueplan a klasszikus iskolából került ki, de később a romantikusok példáit követve, az irodalomból merítette tárgyait. Eleinte tájakat festett, a melyeket sohasem látott, hanem csak a Walter Scott leírásaiból ismert. Később Jean Jaques Rousseau „Vallomásai”-ból festette a Rothschild-féle képtárban levő „Rousseau és Gallet” című képét, a mely a genfi természetbúleselőt ábrázolja, a midőn Gallet asszonyt és Gaffenried barátját a sekély vizen átvezeti. E képe a Watteau könnyed gráciájára emlékeztet, a nélkül azonban, hogy ennek természetbúleségét elérhette volna. Lafontaine meséiből való az 1836-ban kiállított képe „A szerelmes oroszán” (Le lion amoureux). Ez a vászna is, a melyen egy fiatal lány az oroszán körmeit vágja, bájos pajkos-sággal van megfestve, de híjjával van azoknak a lebilincselő tulajdonságoknak, melyek rögtön rávallanak az igazi mester kezére. 1846-ban mélyebb tartalom költözik Roqueplan műveibe. Tüdőbaja miatt Dél-Franciaországba utazott a művész és a Pyrenäusok festői völgyeiben a természet intim behatásai alá kerül. De a természet előtt sem tagadhatja meg az ünnepies hangulatok iránt való előszeretettét. A természet nehezebben hozzáférhető titkait nem érti meg, az erdő sűrű sötétsége, a hajnal és az alkony rejtelmes hangulatai nem csábitják ecsetjét. Csak a nap fölszínes fényét keresi, a sugarakkal játszó lombot, a fényárasztotta sziklákat és a ragyogó világot előkelő bájjal varázsolja a vászonra. A verőfényes déli vidéken festette leghíresebb képét, a Luxembourg-ban levő „La Fontaine du grand Figuier dans les Pyrenées” („A nagy fügefá mellett forrás a Pyreneusokban”). Biarritz-ból való ~~pariszi~~ asszonyok körülállják a kutat, a mely fölött egy óriási fügefá szétterjeszti hatalmas ágait. A dél-francia nép festői viseletét mély, erős színekben adja vissza, csillogó hatásával a fény játékanak. A táj fölött a délvidék pompás ege ragyog: a természet ünnepi köntöst öltött és a derült hangulatba a művész a saját vidámságot öltöztet bele. Kevésbé sikerült Roqueplan Louvre képe „Vue prise sur les côtes de la Normandie” (Látkép a normandiai partról) tengeri kép, a melyben a fény és a víz egybeolvadása a természeti hűség rovására nyer elegáns

kifejezést. Roqueplan, épen úgy, mint Isabey, még távol van attól, hogy a „paysage intime“ czéljait elérje. De daczára a sok hasonló vonásnak, a mely az előbbit az utóbbival összeköti, Roqueplan művészetét mégis magasabbra kell helyeznünk, mert a míg Isabey csak szellemeskedik, addig Roqueplantól nem tagadható meg az elismerése annak a komoly iparkodásának, a melylyel a természetet hűen akarja visszaadni, ha az csak derült hangulataiban mutatkozik előtte. Isabey mindig szellemes, Roqueplan mindig szeretetreméltó; az előbbit a paletta uralta, az utóbbit a napsugár, s ezért Roqueplan a nagyobb művész. Bájos szeretetreméltósága közel hozza őt:

*Camille Flers*-hez (1802—1868), a ki azonban már átvezet az úttörők ama csoportjához, mely iparkodott a természet hangulatával összeegyeztetni a saját hangulatát. Az ő lelkében sem tombol az energia, a mélyebb indulat, az orkánszerű vihar: inkább a könnyű zéfír lengi át érzésvilágát. Lelkében mindig vasárnap van, de oly ünnep, a mely nem feledkezik meg a hat munkanapról sem és azért a hétköznapi természetnek is méltányolja a jogait. Ha a Louvre-ban lévő képét nézzük, mely „Párizs környékét“ (Paysage. Environs de Paris) ábrázolja, egy bájos kis darab természetre fogunk akadni. Hangulata idillikus, békés; a levegő nem ejt bámulatba és a fénye nem kápráztat. Oly természet az, a mely megörvendeztet, a nélkül, hogy különös emóciózt keltene bennünk. Így festi Normandia termékeny talaját egy-egy barátságos kis kunyhóval, egy békés szélmalommal, kedves fatörzsökkel és szelíd, ezüstös egével. De ecsetje mindig kecses, a természetet mindig a párizsi ember szemével látja, a kinek a „chic“ életföltétele. Ilyképen modoros csínra tett szert, a mely megvetésével a széles ecsetvonásnak, csak gondos, finom vonalakban, tisztán és csinosan, a mint jól nevelt emberhez illik, küldi a nyilvánosság elé képeit. Azért szerették is azokat a kis tájképeket, a melyeket Flers oly kellemesen s oly csodálatos könnyedséggel festett meg. Képei bájoskodó szonettekhez hasonlíthatók, a melyek mindig kellemesek, de sohasem a hirdetői valamelyes meglepő természetes igazságnak.

*Louis Cabat* (1812—1893), már 22 éves korában kiállította a „Étang à Ville d'Avray“ (Tó Ville d'Avray-ban) című képét, a mely az igazság felé való modern törekvésekhez már nagy lépéssel közeledett. Egy kis darab a környező természetből, lelkiismeretes rajzzal és mély, erős tónusokban. Bár kissé nehéz a levegője és kemény, mégis meglepő az összhatása. Érdekes az „Őszi est“ (Soir d'automne) című vászna: szürke erdőtalaj, melyből szomorú fatörzsek emelkednek ki. A fakó holdvilágban gyenge ködfátyol lebeg; a keskeny úton öreg, összetöpörödött anyóka görnyed az erdőben szedett fa súlya alatt. Ez az egyébként mély hangulatú vászna, valamint a magántulajdonban levő képei: „Kacsató“, „A montsouris-i kocsmá“, a melyek mind művészetének első korszakában keletkeztek, bizonyos keménységet mutatnak, a rajznak ama túlságos korrektségéből származva, melyet Cabat, a ki mint porcellánfestő kezdte pályáját, a kis miniatürek-nél volt kénytelen követni. Valószínű, hogy tehetségének ez a jellege indította a művészt a klasszikus irányhoz való visszatérésre, a mit az 50-es évek kezdetén meg is tett. Olaszországba ment és a délszaki föld elbűvölő varázsa új eszmét keltett művészünkben: a modern természetfelfogást összhangzásba akarta hozni a klasszikus kompozícióval. Oly



probléma ez, a melynek megoldása csak a legújabb időben sikerült: Böcklin-nek. Cabat nem érte el célját. Képei: „A Nemi tó“, „Út a Narni völgyben“ mutatják, hogy idealizáló törekvése nem volt képes legyőzni a technikai nehézségeket. Cabat nem rendelkezett a baseli újabb mester sziporkázó palettája fölött és így képeinek a fényhatása tompa, tónusaik pedig minden melegség nélkül valók. Hidegek, kemények és mert Cabat még a Goethe „Werther“-je révén általános divattá lett érzelgős, ábrándozó hangulatot is kifejezésre akarta juttatni, azt érte el, hogy az első korszakabeli alkotásait kedvessé tevő üdeséget a komorság, a nehézkes szomorúság váltotta fel. Cabat belátván, hogy visszafejlődött, Franciaországba tért vissza és az 1864. évi Salonban kiállította „Forrás az erdőben“ című vásznát. Szerény kis tárgy: sűrű erdő mellett sötétszürke út, a hol kőmeden-



5. Paul Huet: Árvíz St. Cloudban. (Inondation de St. Cloud.)

ezeiből frissen bugyog a kis forrás. Ebben a képben van valami a régi Cabat-ból: fiatalos üdeség; de a rajz keménységét megtaláljuk benne, épp úgy mint a Luxembourg-ban látható kisebb műveiben: „Őszi est“ (vizestmény), „Mosónő“ (tollrajz). Később különös előszeretettel kisebb tavakat és állóvizeket festett, de olaszországi útja keserűen megbosszulta magát: minduntalan azt kellett hallania, hogy tárgyai nagyon is keresettek. Ezt a szemrehányást még a műtörténelem is hangoztatja, bár nem vitathatja el Cabat-tól azt a jelentékeny helyet, mely őt az alkotók sorában megilleti.

Paul Huet (1804—1868), tompa melankolikával telt lelke csak a páratelt és ködös természetet szereti. Legkedveltebb sujtjei az est titokszerű homálya, a hajnal roszkús köde. Csak az vonzza, a mi esőndes, magányos és sejtelmes. Az álló vizek melletti, nyirkos légkört festi, a párákkal küzködő napvirradat és



napszállat fakó fényét, az ébredő és az éjbe hanyatló természet álmos lélekzését. Melankolikus valója a szürkeséget keresi. Jellemző képe: „Naplemenet a ködben“, (Coucher de soleil). Keresi az alkony árnyait, melyek félelmetesen ereszkednek le a magányos erdőre („Őszi est“). Voltaképen nem a természetet akarja festeni, csak saját lelke borongó hangulatait. A saját melankolikáját sugalja a természetbe. A mint Turner fantasztikussá lesz féktelen fénymámorában, úgy Huet is, borongó kedélyének korlátlan uralma alatt fantasztikusan tünteti föl a természetet. Valójának sötét alaphangja erős szenvedélykép uralja Huet-t és azért ő a legkifejezettebb romantikus az úttörők sorában. Jó és rossz tulajdonságait legjellemzőbben mutatja a Louvre-ban levő képe „Calme de matin“ („Reggeli csönd“). Jobbra halvány-zöldes vízü tó, a melyből nehéz pára emelkedik föl a lassankint leereszkedő ködbe; balra komor, fekete fatörzsek, mély tónusú sötét lombokkal rajzolódnak a sápadt légbe; kissé jobbra, a hol a nap lomhán kel, gyöngébb, fakóbb lesz a fák lombozata s a tompa fény megtörik a nehéz levegőben. Magányos, mély melankolia szól ebből a természetből, melybe a művész a saját lelkét öntötte. Nagyobbzasabású hangulat ez, a mely nem forgácsolódik szét apró részletekben. A détail teljesen elhanyagolt, elannyira, hogy e kép harmonikus tónusa és mesteri színezése ellenére is inkább csak vázlatnak látszik. Ugyanily hatása van a Louvre-ban levő többi képeinek: a nagyméretű „Inondation de St. Cloud“ („St. Cloud-i árvíz, (lásd 5. sz. ábrát), s az „Interieur de Forêt“ („Erdő belseje“) című vászonnak, a mely utóbbi a művész lelkének komor magányosságát tükrözi vissza. De még a Luxembourg-múzeumban látható vízfestmények is azt bizonyítják, hogy Huet, a színre is, a fényre is ráerőszakolta kedélyének komor gondolatait.

Láttuk: az úttörők különféle ösvényeken haladtak egy és ugyanazon czél felé, a melyet azonban egyikük sem ért el. A ki az első lépést megtette: Georges Michel, többre becsülte a pedanteriát, mint a saját hangulatait; de la Berge nagy lelkiismeretessége is híjjával volt a mélységnek és a fantáziának; Isabey nem tudott más lenni, csak szellemes; Roqueplan a teremtetést a legújabb párizsi „chic“-kel akarta reprodukálni. Komolyabban veendő: Flers, a ki a kisebbszerű természetet meghódította; Cabat, a kit csak művészi lelkének meghasonlottsága távolított el a czél felé vezető ösvénytől, és Huet-t pedig éppen a többiekénél hiányzó dúsgazdagság: a zabolátlan szubjektivitás, gátolta meg abban, hogy a természet hangulatának a saját lelki hangulatával való összeegyeztetésével érjen el magasabb fejlődési fokot. Ezt a fokot csak később érték el a „barbizoni mesterek“.



### III.

(Barbizon. — Théodore Rousseau, szül. Párizsban, 1812-ben, meghalt Barbizonban 1867-ben.)

Fontainebleau-tól észak felé három mértföldnyire, ott, a hol a hatalmas tölgyfaerdő mint áhítatot keltő óriás dóm bontakozik ki a szemhatáron, csöndes kis falut látunk: Barbizon-t. Mint védőbástyák terülnek el körülötte az Apremont romantikus gránithasadékai, s a Plateau de la belle croix messzire nyúló, melan-  
kolikus síkja. Magányosan, szinte élettelenül fekszik e kis falu a grandiózus némaságú természet ölében. Áhítatos hangulat vesz erőt az emberen s érzi e természetnek felséges nagyságát, a mely épen egyszerűségével kelt bámulatot. Az ide-  
gennek, a ki most érkezik Barbizonba, egy csöndes kis házikót mutat a szófukar paraszt. Érzi ő is e házikónak kápolnaszerű hangulatát. Leveszi sapkáját és zavartan forgatja ujjai közt. Azután, mintha tudatában volna a szava jelentő-  
ségének, kegyelettel mondja:

„V'là!“ Ez az.

Igaz: nem tudja, mi történt e házban, de sejti, hogy ez igénytelen házikónak köszönheti hírességét az ő kis faluja; sejti, hogy e háznak immár megdicsőült lakói emelték a hír messzire repülő szárnyaira az azelőtt ismeretlen „Barbizon“ nevet. A paraszt bizony már vén apóka, galambbász fiútkok keretezik be napsütötte arcát, s fakó, fonnyadt ajkain gyermekded mosoly játszik:

„Ah, je les ai connu!“ Ismertem őket.

S közlékeny lesz. Elmondja, hogy mint kis fiú ott ült Ganne mester műhelyében, a ki a falu ürge szabója vala. Itt ebben a házban lakott. Egyik szép napon, — tavasz járt a ragyogó nap szinte félénken eresztette sugarait az óriás erdő sötét lombjára — nagy dolog történt. Idegen fiatal emberek jöttek a faluba s vidám dalok zavarták fel a magány titokzatos csöndjét. Ah, jókedvűek voltak ők, de egy csöppet sem jönnöduuk. Kis festőszekrényt hoztak magukkal s óriási nagy étvágyat. De jók voltak és szeretetreméltók, szép dalokat énekeltek, vígan és gondtalanul, mint a pacsirta, a mező csattogó kis bohémienje. S a jó öreg Ganne is vidám ember volt; a fiatal párizsiak megtetszettek neki s magához vette őket. Egy kis kamrában volt lakóhelyük, de kápráztató pompában tündöklött végtelen méretű műtermük: a szabad természet. S az öreg paraszt elmondta, hogyan dolgoztak ott künn az erdőben. A falu dolgotlan lakossága ott settenkedett a fiatal festők körül s nézte név bémészlődeléssel, hogy varázsolták a vászonra az erdő hatalmas tölgyeit.



THÉODORE ROUSSEAU ARCKÉPE





S azután több más házat is mutatott: kicsiny, semmit mutató házikókat, a miket az öreg juhász, a ravasz de jószívű Père Copain később építtetett, a mikor mind több és több fiatal ember jött át a nagy városból az erdő méla csöndjébe.

„És lássa — mondta boldog arczkifejezéssel és hatalmas büszkeséggel — később ezek a víg fiúk valamennyien meggazdagodtak! Párizsban mind nagy úrrá lettek, s bizonyára nagyon szépek lehettek a képeik, mert még mindig sok idegen jár itt, finom urak és szép hölgyek, a kik érhetetlen idegen nyelveken is beszélnek, s bámulják az öreg Ganne mester lakását és az apró kis festőházikókat, a miket Père Copain, Isten nyugosztalja, épített a számukra“.

S mind közlékenyebb lett az öreg. Adomákat mesélt a víg *Diaz* úrról, a ki mindenkiel mókás tréfákat űzött; a jóságos *Corot* úrról, a kit, mintha apjuk lett volna, úgy imádtak; és az erős *Millet*-ről, a ki vér volt az ő vérükből, — de végre elkomorult az öreg paraszt:

— J'vais vous montrer M. Théodore! Most majd megmutatom Théodore urat.

S szótalantul, gondolatokba merülve ment előre lassú léptekkel. Ki a faluból, át a szomszédos, csöndes Chailly-ba, annak is a legcsöndesebb helyére: a temetőbe. Korhadt fakeresztek, lombtalan bokrok, imitt-amott egy-egy fonnyadt koszorú, alig egy-egy színes virág. Jobb felől egyszerű sima márványkő csillog. Az öreg oda-vezet, megáll, leveszi süvegét, térdet hajt az egyszerű, de gondosan ápolt sír mellett s' miután rövid, halk imáját elmormolta, rámutat a kőre:

• „*Théodore Rousseau — peintre*“.

„Ő nálunk maradt — sugta halkan, hogy ne zavarja örök álmát a nagy művészek — mindig dolgozott, sohasem vigadott, ő szegény maradt. Lássa, — egy párizsi úr mondta nekem, és az csak tudja, — még ezt a sírkövet is a Millet úr állíttatta neki. Ő is itt halt meg nálunk.“

És a mint visszafelé tartottunk Barbizonba, láttam az öreg zavarát. Mintha kérdezni akart volna valamit. De nem mert. Végre is nagyot sóhajtott:

— Megkövetem alásan, uram, ha nem veszi rossz néven: miért is jön ide az a sok idegen? Mit néznek annyit ezeken a kis házikókon?

Vajjon megértené-e, ha megmondanám neki, hogy Barbizon szülőhelye a modern festészetnek, hogy a természet szépségeit itt látták meg először igazgátszerető szemmel és őszinte szívvel? Nem értett volna meg az én jó öregem. Csak annyit mondtam neki, hogy gyönyörű képeket festettek ezek a barbizoni jókedvű fiatal emberek, olyan képeket, a melyekben az egész világ örömét leli s az a sok idegen azért jön ide, hogy lássa azt a helyet, a mely bölcsője volt ennek a csodálatos szép művészetnek.

— Ezt már többen mondták nekem, de hiszen a képeket mind elvitték, nem maradt itt nálunk egy sem.

— Nem is a képekért jönnek ide, öregem. A kegyelet hozza ide az embereket.

Hátha az úr mondja, akkor bizonyára úgy lesz — mormogta az öreg, a kit az én felvilágosításom, úgy látszott, nem elégített ki, — de miért nem jöttek ide akkor, a mikor még fiatalok voltak azok a jó urak és szegények? Bizony, akkor nem jött ide senki, pedig, hajh, de sokszor segíthettek volna!

A jó öregnek bizony sejtelve sem volt, milyen komoly témát érintett: a régi, de örökké új panaszt a művészsorsról. . . .

Rám meresztette kíváncsi szemeit, mintha feleletet várt volna. Én azonban némán haladtam az oldalán: többet kérdezett, mint a mire én felelhettem volna.

THEODORE ROUSSEAU az elsőik közül való volt, a kik Barbizonba érkeztek. Barbizon felfedezői, mint mondják, Aligny és Le Dieu párizsi festők voltak, a kik 1824-ben ott látogattak meg egy ismerősüket és Párizsba visszatérve, a hely szépségét oly lángoló lelkesedéssel dicsérték, hogy már a következő években Barbizonba indultak Corot, Rousseau, Diaz, Barye és François, a kik először Chailly-ben a „Fehér ló”-szállóban laktak, a mig Ganne apó rendelkezésükre bocsátotta az ő híres festőtanyáját. Mint a „vaillants de 1830” — az „1830. évi bátrak” — legtöbbször, Rousseau is Párizsban született. Charles Rémond iskoláját látogatta, de a heroikus tájak e gyöngye erejű dicsőítője vajmi keveset mondhatott tanítványának. Rousseau munkáiban nem akadunk semminemű idegen befolyásra.

Szerette a magányt, mint a sas, s talán ez a körülmény birta Corot-t a következő hasonlatra: „Rousseau c'est un aigle. Quant à moi je ne suis qu'une alouette qui pousse des petits chansons dans mes nuages gris”. (Rousseau sas. Én csak pacsirta vagyok, a ki szürke felhőimben kis nótáimat dudolom). Csakugyan sas volt, a ki a rue Taitbout egyik ötödik emeletén, Théophile Thoré híres műkritikus társaságában lakott. Magányát még a remény sem édesítette meg. Bármennyire erőlködött is, bármennyit dolgozott is, a siker nem mutatkozott mansarde szobájának táján. A kiállítások kapui nem nyíltak meg képei előtt. A jury, a melyben a közepes és konvencionális Dávid-tanítvány, Xavier BIDAUD, a ki csupa geometrikus szabályosságú, üvegszerűen ható tájképeket festett, játszott a első szerepet, erős következetességgel utasította vissza képeit. Barátai hiába fáradoztak érdekében. François maga ment el a jury egyik befolyásos tagjához, Nauteuil építészhez és akadémiai taghoz. Vázlatot készített a Rousseau egyik képe után és azt a következő szavakkal nyújtotta át Nauteuilnek: „Ha ezt a képet látja, fogadja be. Rousseau-tól való”. A jury azonban egyhangúlag úgy találta, hogy e bátor újtónak munkái egyszerűen — „borzasztóak”!

Rousseau, minden idők leghíresebb visszautasítottja, újból nem juthatott be a tárlatba. DUPRÉ, a kit akkor már hírnév és dicsőség vett körül, szintén buzgalommal védte barátja ügyét. Képeit elvitte a befolyásos művészekhez s mindenütt lelkesedéssel dicsőítette Rousseau művészetét. De sikertelenül. S mivel más módon nem segíthetett rajta, képeit elvitte az Avenue Trochet-ban levő saját műtermébe. Ott órák hosszáig ült a barátja művei előtt s bámulatának időről-időre a következő stersótyp kiáltással adott kifejezést:

„Értitek a Rousseau-nak egy esetvonasra minden sikerül, a mit én évekig hiába keresek!”

Ezt a jellemzést azonban megegyeztetik a tények. Muther sokkal több jogosultsággal épp az ellenkezőt állítja, a midőn „experimentator”-nak, kísérletezőnek nevezi Rousseau-t. Persze, a szó komoly értelmében. Experimentator volt, mert





THÉODORE ROUSSEAU: «FONTAINEBLEAU-I. ERDŐSZELET».



mindig keresett, mindig elégedetlen volt saját magával. De a mellett az apostol lelkesedésével hirdette az igazság igéjét, a melynek csak nehéz küzdelmek árán tudott érvényt szerezni. A sokat küzdő ember fáradt lelkének méla rezgésével mondogatta később, a midőn már hírnévre tett szert, de öreg is lett és pihenésre vágyó: „Allez, c'était dur d'ouvrir la brèche!” (Bizony, kemény munka volt a kezdet.) A művész fájdalmas lemondása rejlik e szavakban, a ki ideáljait nem valósíthatta meg.

Hogy melyek voltak ideáljai legjobban látjuk, ha a mester életművét vizsgáljuk. Már első képében, a melyet Barbizonba jötte után 1834-ben állított ki a párizsi Salonban, a „Côtes de Grandville” (Grandville-i partok) című vásznon



6. Théodore Rousseau: Mocsár a Landes vidéken.

már megtaláljuk Rousseau törekvését: egy egyszerű természet-részletet a fény hatásaival és a levegő mozgásával lelkiismeretes egyszerű hűséggel adni vissza. Ellentétben a modern tájkép úttörőivel, a kik, a mint az előző fejezetben láttuk, a természeti igazságot gyakran kápráztató fogásokkal pótolták, Rousseau mindig azon volt, hogy az intim természetet egyszerű voltában, minden keresett dísz nélkül, de igaz hatásában mutassa be. Ha eltekintünk attól, hogy különös előszeretettel festette az erő jelképét, a viharedzett tölgyfát, akkor állíthatjuk, hogy sem tárgyait, sem azok elrendezését illetőleg nem volt válogatós. Ő úgy vette a természetet, a mint megjelent szemei előtt, a mint annak összehatása lelkében tükröződött vissza. Csak a körvonalakra fektetett kiszámítottan különös súlyt. Elvét: „Enfin la forme est la première chose à observer” (Elvégre is az alakot kell első sorban figyelembe venni) — kérlelhetlen szigorral követte, későbben a következetesség olyatén elfajulásával, hogy a *festészetet* egyszerűen hazugságnak jelen-



tette ki. Ebből látjuk, hogy Rousseau a rajznak nemcsak a színhatás rovására hódolt, de képeiben oda jutott, hogy a tárgyak konturjai gyakran elnyomták a festői hatásokat. Talán ebben is rejlik az oka annak a jelenségnek, hogy a laikusoknak nem igen tetszenek a mester képei. Hogy a műértő is talál bennük jelentékeny hibát, azt az egyes művei során fogjuk látni.

A Louvre-ban levő legnagyobb képe: „Sortie de Forêt à Fontainebleau; coucher de soleil” (Fontainebleau-i erdőség; alkony; lásd mellékletet) — a mely egyúttal a mester egyik leghíresebb vászna is, sűrűlombú tölgyfák képezte erdő-dómot ábrázol; közepén tisztás s rajta egy kis tó, melyen tehenek gázolnak át. A nyugvó nap utolsó sugarai megaranyozzák a lombot, csókolják a tisztás fűvét és csillogva szaladnak át a tó vizén. Egyszerű darab természet, a mely erősen megragadja a néző lelkét a magány titokszerű hangulatával. Még erősebb ez a hangulat az ugyancsak a Louvre-ban levő mocsárképén: „Le Marais dans les Landes” (Landes vidéki mocsarak; lásd 6. sz. ábrát). Végtelen lápvidéken a gőzölgő párával borított mocsár, s benne a nyár nyomasztó hevétől tikkadt barmok. A fakó égen bágyadt párafelhők lebegnek s csak egy-egy ferde napsugár érinti a jobboldal gyér facsoportját, a melynek lombozata mozdulatlan bágyadtságban mered az égnek. Mindenütt csönd, nesztelen nyugalom, s a magány hangulatát fokozza a rejtelmesség, melylyel a gőzölgő lápvidék a messze szemhatár ködlő végtelenségében vész el.

A természet mély álmát véljük érezni „Le vieux Dormoir du Bas bréau” (Pihenés az erdőben; lásd 7. sz. ábrát) című Louvre-képe előtt. Sötét tonusú erdőrészlet, melyben néhány szarvas lehajtott fővel, csukott szemmel pihen. Érezni, hogy ebbe a sűrűségbe semmi nesz nem hatol be. Még a napsugarak is csak alig érintik a százéves tölgyfák sötét törzseit, csak félénk enyelgéssel siklanak át a fűvön, hogy ne zavarják mély elvonultságában az erdő világát. Vagy nézzük a „Lisière de forêt”-t (Erdőszéle). Az óriás erdő sötétbarna bokros szélét, a melyre a nap aranyos fényét hinti, vagy a „Bord de rivière” (Part; lásd 8. sz. ábrát) című, finoman rajzolt vizitájképet, a melyben egy magános kis bárka küzd a félelmetes messzeségben elterülő víz felületén.

Akármelyik képét nézzük a mesternek, mindegyikben megkapó a magánynak, a csöndnek félelmetesen titokszerű hangulata, de megkapó egyúttal a természet intim életének egyszerű, minden tetszelgő frázistól ment kifejezése. Jellemző Rousseau-ra nézve, hogy a természetet úgy veszi, a hogy maga előtt látja; a képzelőtehetség kicsapongásainak a legcsekélyebb szerepet sem enged művei alkotásában. De mégis nagyban különbözik a természet száraz krónikáitól, s ez a tulajdonsága adja meg műveinek magas művészi értékét. Ez a tulajdonsága pedig: kifürkészni a teremtés legszubtilisabb finomságait, legelrejtettebb érzéseit és titkait. Művészetének ideálja az, hogy a természetnek abszolút látzatát éreztesse. Ideálja kiviláglik, célját érezzük, ismerjük, de törekvése mégis csak részben sikerülhetett. Visszaadja ugyan a teremtés formáinak kifogástalan rajzát, a hangulatot is mélységesen érzi, de *testet ad* a számtalan színeknek, melyek pedig a természetben csak légszerűen, láthatóan ugyan, de nem foghatóan űzik lenge játékokat. Azt a gyöngé visszfényt, a mely a fűvet, a lombot, a víz csillogó tükrét szinte lebegve, remegve veszi körül, Rousseau majdnem plasztí-



7. Théodore Rousseau : Erdő mélye. (Le vieux dornoir du Bas Bréau.)





kusan mintázza meg. Röviden összefoglalva, abban rejlenek a mester fogyatkozásai, hogy a hangulatokat nem a palettával, hanem a rajzzal akarta visszaadni, hogy műveinek lelki tartalmát *nem megfelelő* anyagi segédeszközökkel akarta kifejezésre juttatni. Ezért csak a gyakorlott szem ismerheti meg képeiben a tisztán érzett, igaz valóságot.

Az ötvenes évek elején, a mikor már arannyal mérték' Rousseau vásznait, új fordulóra jutott a mester művészete. Most már csupán kis képeket festett, a rajznak még lelkiismeretesebb gondozásával, a festőiségnek még szándékosabb megtagadásával. Ebből az időből valók azok a képek, melyeket az 1902. évi január hóban Párizsban meghalt milliomos, Thomy Thierry hagyott a Louvre-



8. Théodore Rousseau : Partvidék.

múzeumra. Van köztük egy gyönyörű tölgyerdő-részlet: „Les Chênes au soleil couchant”, (Tölgyfák az alkonyban) a melyért 350.000 frankot kínáltak boldog tulajdonosának, míg a „Les Bords de la Loire” (A Loire partjai) című vászonért 225.000 frankot akart adni egy külföldi képtár igazgatósága. Idézem ezeket az adatokat, illusztrálásul annak az adomának, melyet Edmond About mond el Rousseau-ról az 1857. évi tárlat alkalmából.

Rousseau újabb visszafejlődését gáncsolja és bocsánatot kér tőle, hogy babérjain zavarta, de biztosítja egyúttal a mestert, hogy a közönség is megbocsátja neki, hogy sok babérjain elaludt. Azután pedig, az újabb, de rosszabb képek nagy árára czélozva elmondja, hogy egy vidéki ember gratulált az öreg Charlet-nek, a ki a képeivel nagy sikert aratott.

„Szerencsés ember, mondta, még a legjelentéktelenebb vázlatát is arannyal borítják.“

Charlet az ablakhoz ment és egy kocsira mutatott, a melyben egy éltebb hölgy kaczer mozdulattal ült. Azután pedig melankolikusán felelt:

„A mi sorsunk ugyanaz, mint ezé a színésznőé, a ki saját fogatában ül. Az első szerelmét ingyen adta s most örült pénzért árusítja vén szeszélyeit“.

About, a midőn ezt az adomát nem is rejtett célzattal fölfrissítette, az igazság rovására szellemeskedett. Az akkor kiállított „Viharos reggel“, a melyet a Rue Laffitte egyik ismert műkereskedőjénél alkalmam volt látni, bátran sorolható a mester legjobb művei mellé. Igaz, hogy ebben is az erős konturok elnyomják a színhatást; igaz, hogy e kép is a keresettség benyomását idézi elő s nem az érzés és kifejezés akaratlan biztonságát mutatja, de a hangulat mégis leköti a néző lelkét, a ki kénytelen bevallani, hogy ebben a képben a természetnek áhítatos megfigyelése nyert művészi kifejezést. Egyetlen fogatkozása onnan ered, hogy Rousseau a színhatást pathosznak vélte, a melyet, mint az általa megvetett romantikus iskola egyik kellékét, mindenképen kerülni akart. De hiába, minden törekvése ellenére sem tagadhatta meg Rousseau ehhez az iskolához való tartozandóságát. Az ő erőszakos kísérletezése is csak arra vallott, hogy nem sikerült kitépnie minden gyökeret, a mely őt a romantikus talajhoz kötötte.

Ennyi a művészről, a kit jogosan neveztek el „a tájkép igazságapostolának“. Az ember jellemzésére Mrs. Henry Ady (Julia Cartwright) angol írónőt akarom idézni, a ki Millet és Rousseau barátságáról a következő érdekes részleteket tudja elmondani. Mindkét művész zárkózott és hallgatag volt. Rousseau bizalmatlan volt idegenekkel szemben, Millet pedig nem szerette a Rousseau műtermének fényes berendezését. Szomszédok voltak, de évekig tartott, míg megbarátkoztak. És mégis sok volt a közös vonásuk. Mindkettő őszinte volt, mindkettő szenvedélyesen imádta a természetet, mindkettő erősen küzdött, a míg a világ rájuk hallgatott és addig bizony mindkettőnek nagyon rosszul ment a sora. Rousseau még házasiéletében is boldogtalan volt. Szellemi fogatkozásban szenvedő felesége kinná tette életét, de ő annyira szerette, hogy lelke nem bírta rá a válásra.

Lassanként azonban megismerték egymást. Millet kezdte, a ki félíg tréfásan, félíg komolyan küzdelmeiről beszélt és Rousseau viszonzta bizalmát. Együtt sétáltak az erdőben, együtt nézték a nyugvó napot. Beszéltek a természetről és emberekről és így szoros baráti viszony fejlődött köztük. Rousseau, a ki sohasem fogadta a más tanácsát, szívesen vette a Millet őszinte megjegyzéseit. Bámulta Millet tehetségét és feltétlenül bízott benne. Ez pedig Rousseauról mondta: „Ő a korának legelső tájképfestője“.

Mikor Millet 1855-ben kiállította a „Gyümölesoltó paraszt“ című remek alkotását, Rousseau a következő levelet írta Sensier-nek, a híres műkritikusnak és Millet barátjának:

„Igaz, Millet a családjáért dolgozik, sorvad, mint a fa, a mely túlságos sok virágot és gyümölesöt hoz; éjjel-nappal a gyermekeinek dolgozik. A vad, erős törzsre ráoltja a magasabb bölcsészet vesszőjét és a paraszt ruhája alatt gondolatokat őriz, a melyek Virgilhez méltók volnának. Most majd talállok





9. Théodor Rousseau : Vihar. (Effet d'Orage.)





vevőre, a ki a képét megveszi.“ És nyolcz napra rá újból írja: „Szavamnak ura maradtam, Millet képét eladtam. Amerikai emberre akadtam, a ki négyezer frankot kínál érte.“

Ez az összeg szöveget ütött a Sensier fejébe. Hisz ő maga is egész Párisban kínálta a képet s még ezer frankot sem tudott elérni. Mosolygott s az amerikai mesének mondta, a míg egy szép napon Rousseau csengő aranyban kifizette a 4000 frankot. Sensier esdve kérte: nevezné meg az amerikai, a ki oly lelkes műbarát; Rousseau vonakodott, végre is engedett a könyörgésnek, s meghívta Sensier-t magához.

— Jőjjön hozzám, ott megismerkedhetik vele.

Sensier el is ment, de hiába várta a gazdag idegént. Rousseau hallgatott és mosolygott. Egyszerre csak mondta:

Ha már minden áron tudni akarja — én vagyok az amerikai. De szavát kérem, hogy nem leplezi le e titkomat. Akarom, hogy Millet higgyen az amerikai létezésében. Neki bátorságot ad ez a tudat, nekem pedig alkalmat, hogy még több képét okos áron megszerezhessem.

Ez a kép, a melynek eredeti neve „Le Greffeur“, most az ismert amerikai nabob, Mr. Rockefeller birtokában van.



#### IV.

(Jean François Millet.)

Franciaország északi részén fekszik Cherbourg kikötőváros és onnan 10 mértföldnyire Gréville község a Gruchy nevű kültelkével. A hajdani Normandia, a melynek most „Departement La Manche“ a hivatalos megnevezése, a csatorna felé komor, zordon sziklavidek. A szárazföld felé pedig a sötét lápvidéket barátságos falvak szakítják félbe, szürke gránitból épült házakkal, a melyeket majorok és szőlőkertek vesznek körül. Gruchy-nek egy ilyen majorépületén egy egyszerű tábla jelzi, hogy ott 1814. évi október hó 14-én Jean François Millet festő született.

A maig már világhírűvé vált majorban a mult század elején Jean Louis Millet lakott: földműves ember, a normandiai nép közmondásos becsületességével és vallásosságával. De ez az egyszerű ember a természetben látta az Istent. Ha a nyugvó nap a tengerrel ölekezett, magához hívta gyermekeit s könnyes szemekkel nézve az aranyözönben végtelenül elterülő vízfelületet, meghatottan mondá: „Íme, az Isten!“ Csodálta a növényvilág ezer meg ezer formáit s ha valami különös alakú fán megakadt a szeme, gondolkodásba merült s mondá: Ez a fa olyan, mint a virág. S a mit a természet szépségeért rajongó szeme a külvilágban észrevett, azt pihenő óráiban, otthon, szűk kamrájában agyagból mintázta. Azonkívül szeretett énekelni s mert szép hangja is, zenci képzettsége is volt, a kis falusi templomnak ő volt a karmestere. Felesége: Aimée szül. Fleury du Perron kurta nemesnek volt a lánya; szelídlelkű asszonynak mondják, a ki jóval fölötte állt a megszokott parasztműveltségen. De a legérdekesebb lakója ennek a háznak mégis csak a Jean Louis anyja, Louise Jumelin volt, rendkívül vallásos asszony, a ki az akkori ethikai irodalmat alaposan ismerte.

Ebben a tiszta, erkölcsös és művészi vonásokban gazdag körben nevelkedett Jean Francois, a kit szülei ugyancsak földművelőnek szántak. Nagybátyja, a ki valamikor pap volt s most a családban élt, tanította az elemi ismeretekre. Első olvasmánya a kis fiúnak a biblián kívül Pascal és Montaigne voltak; később, tizenkétéves korában latinul is tanult és Virgil „Bucolica“-ját és „Georgica“-ját eredetiben olvasta. A mellett, ha csak szerit tehetett, papírt vett maga elé és kezdte másolni a bibliához csatolt metszeteket. Már öt éves korában mondta: „Szeretnék embereket rajzolni“. Lerajzolt mindent, a mit látott: fát,





JEAN FRANÇOIS MILLET: JEÚKORI ARKÉPE.



virágot, házat; s egyik szép napon: három, öszvéren ülő embert. Atyja, a ki már azelőtt is szerető figyelemmel kísérte fia próbálgatásait, ezt a rajzot elvitte a falu aranyművéséhez, a ki azt a lakosság bámulatára, a kirakatában kifüggesztette. És ez a siker felbátorította az akkor 18 éves fiút, hogy egy öreg embert, a ki a templomból vánszorgott haza, faszénnel a falra rajzolja. A rajz oly csodálatosan sikerült, hogy Jean Louis magához hívta a fiát, s könnyekig meghatva mondá: „Kedves François, rég tudom, hogy mi a vágyad. Szívesen engedtelek volna a festői pályára, a melyet oly szépnek mondanak, de ez nem volt lehetséges: legidősebb fiam vagy és eddig nem nélkülözhettelek. De most, a mikor öcséid már felserdülnek, nem akarlak tovább megakadályozni abban, a mihez hajlamod van. Majd bemegyünk Cherbourgba és ott majd meglátjuk, van-e elég tehetséged, hogy mint festő megélhess“.

Egy szomszéd tanácsára felkeresték Bon Dumoncel nevű festőt, a ki Cherbourgban elég jó hírnévnek örvendett. François két rajzot vitt magával. Az egyik pásztorgyereket ábrázolt, a ki egy fa tövében furulyázott, míg társa a nyáj közepette állva, hallgatta; a másik rajz egy a Lukács evangéliumából vett hasonlatot rögzített meg: a gazdag paraszt csillagos éjjelen portája előtt állva kenyeret nyújt szomszédjának, a ki azt mohón elkapja. Alfréd Sensier, a ki a mester legmeghittebb barátja volt, harmincz évvel későbbben azt mondta e rajzokról: „Ezek a rajzok egy régi mesternek is dicsőségére váltak volna“. Millet pedig öregedőben sokszor mondta: „Ismeri az én első rajzaimat, a melyek a műteremben függenek? Ezeket még otthon készítettem, minden útbaigazítás, minden model nélkül. Sohasem dolgoztam máskép, de nem tudom, ma többet tudok-e mint akkor“.

Du Moncel szívesen fogadta az új tanítványt és őszintén meg is jegyezte: „Én ugyan nem taníthatom sok új dologra, de menjen a képtárba, nézze meg Rembrandt és a többi hollandi mester műveit, másoljon, dolgozzon, — csináljon a mit akar“. Millet serényen dolgozott, megnyerte a városi tanács által hirdetett rajzpályázatot, míg 1835 november havában hazahívták: apja haldoklott. Talán semmi sem jellemzi jobban ennek az egyszerű földműves embernek finom lelkületét, mint utolsó szavai, a miket fiához intézett: „Pedig reméltem, hogy egyik napon majd együtt mehetünk Rómába!“

Azt a nagy ürt, a melyet a családfő halála okozott, a fiatal Milletnek kellett betöltenie. De Cherbourgban már ismerték nevét, már elismerték hívatottságát. A városi tanács maga hívta vissza, ezúttal helyet biztosítva neki Langlois de Chevreille műtermében; ez a Gros-tanítvány, a ki a kis vidéki város legelőkelőbb festője volt, bátran nevezhető Millet igazi felfedezőjének. Ő rántotta ki a szűk falusi életből és neki köszönhető, hogy a családját elhagyni vonakodó fiatal művész 1836 tavaszán nagyanyja unszolására újból Cherbourgba jött, a hol körül belül egy fél évig oltárképeket festett. Szabad óráiban pedig a város könyvtárában megismerkedett Scott, Byron, Milton, Goethe, Beranger, Chateaubriand és Victor Hugo műveivel. Langlois is belátta, hogy tanítványa más oktatásra szorul, mint a milyent ő nyújthatott neki. Ő Milletben a jövő legnagyobb történelmi festőjét látta. 1836. évi augusztus hó 19-én pedig kérvényt adott be Cherbourg város tanácsához, a melyben segélyt kért fiatal tanítványa



részére. Érdekes az e kérvényben foglalt jóslat: „Engedjék meg, Uraim, hogy pillantásukat a jövő felé irányítsam, a mely jövő helyet biztosít Önöknek az emberiség emlékében, ha hozzájárulnak ahhoz, hogy ezen országnak egy nagy művész adassék“.

Cherbourg város tekintetes tanácsa ezt a helyet azonban olcsó áron akarta magának biztosítani: először 600 frankot szavazott meg s az ügyet áttette a megyei tanácshoz, a mely a kérelmet elutasította. Langlois nem tágitott s az ő sok közbenjárásának köszönhetette Millet, hogy 1836. év végén a két tanács együttesen 1000 frankot ígért neki, a mely összeget azonban csak az első

évben kapta meg; a második évben már 300 frankra redukálták, míg a harmadik évben még ezt az összeget is elvonták a művésztől. 1837 január hóban Millet hazament családjától búcsúzni, hogy azután Párisban folytassa tanulmányait. Nagymama a bibliára figyelmeztette Millet-t; Gréville község öreg papja pedig oly szavakat mondott neki búcsúzóra, a melyeket Millet különösen párisi tartózkodása alatt sohasem felejtett el: „Jó fiam, nem tudod, mennyi szenvedésnek mész elébe!“

1837 január hó 31-én Párisba érkezett a fiatal Millet. Első benyomását ő maga így írta le:

„Mindig anyámra és nagymamára kellett gondolnom, a kik most fiatal, erős karom támogatásától meg voltak fosztva. Fájt rájuk emlékezni, a kiket gyengén és segélyre szoruló állapotban hagytam hátra, a helyett, hogy öregségük támasza lettem volna. De szívük annyira eltelt anyai szeretettel, hogy meg nem engedték hogy miattuk életem céljáról lemondjak. Azonfelül nem sajátja a fiatalságnak az érettebb kor belátása s így engedtem annak a benső gonosz ösztönnek,



10. Millet: „Oedipus“.

a mely Páris felé hajtott. Vágytam mindazt látni és megtanulni. a mit egy festőnek megtanulnia szükséges. Cherbourgi tanítóim tanulásom ideje alatt e részben bizony nem kényeztettek el.“

„Páris úgy tűnt fel előttem, mint a tudás központja, mint gyűjtőhelye minden nagy alkotásnak. Nehéz szívvel utaztam el és mindaz, a mit az úton és magában Párisban láttam, még inkább lehangolt. A hosszú, egyenes országutak, a széles fasorok, az egyhangú síkság, a sok állattal népes, gazdag legelők: inkább színpadi díszletnek tetszettek, mint természetnek.“

„Azután Páris, a fekete, piszkos, füstös Páris, fájdalmas, vigasztalan benyomást gyakorolt reám. Téli estén – januárban – érkeztem meg. Az utcái



JEAN FRANÇOIS MILLET: VÁZLAT A "KÁLÁSZEDŐK"-HEZ.





lámpák világossága ködbe volt burkolva. A kocsik és lovak végtelen tömege, a mely a szűk utcákban szorongott; Páris levegője és szaga: megzavarták a fejemet és szívemet. Azt hittem: meg kell fulladnom.“

„Nem tudtam megakadályozni, hogy szemeim hirtelen könnybe ne lábadjanak; megkíséreltem, hogy érzelmeimen uralkodjam, de ezek igen hevesek voltak, úgy hogy könnyeim csak akkor apadtak el, a mikor egy utcai kútnál megmostam arczomat. A hideg víz új erőt öntött belém. Megálltam egy műkereskedés előtt s mialatt a kirakatot néztem, a Gruchy-ból elhozott utolsó almát majszoltam. A kiállított metszetek nem nyerték meg tetszésemet, mert félmeztelen lányokat, fürdőző és öltözködő nőket ábrázoltak, Deveria és Maurin modorában. Úgy véltem: ezek a dolgok csak illatszer- és divatkereskedések hirdetési céljaira lennének alkalmasak.“

„Párist ízléstelennek, borzasztónak találtam. Szorongva töltöttem az éjjelt a szállóban. Magam előtt láttam szülőföldemet és házunkat: elhagyatottan és szomorúan. Láttam nagyanyámat, anyámat és nővéremet, a mint a fonóban sírva imádkoztak, hogy Páris kísértései vesztetre ne legyenek.“

„És ekkor újból megjelent a régi kísértő s pompás képek látványát varázsolta elém: oly kápráztatót és elbűvölőt, hogy túlvilági fényt látszott kisugározni. Néztem, néztem, a míg a káprázat egy felhő mögött eltűnt.“

„Ebredésem visszalökött a földre. Szobám egy sötét, dohos kamra volt. Felkeltem és a szabad levegőre siettem. Künn a világosságban visszanyertem nyugalmaimat, akaraterőmet. De szomorúságom megmaradt és Jób szavai tolultak ajkaimra.

„Vesszen el a nap, a melyen születtem és az éjjel, a melyben mondaték: egy fiú fogamzott!“

Ezt a kétségbeesést azonban nem annyira Páris okozta, mint inkább az az a kellemetlen helyzet, a melybe a tapasztalatlan fiatal ember a nagy világ-városban került. Otthon egy L. kezdetűs nevű családhoz ajánlották és Millet megérkezésekor ott fogadott szállást. Pénzének nagy részét és ruháját a házi-asszonynak adta át megőrzés céljából. Új otthonában nagyon szűken tartották: egy darabka sajtot és egy zsemlyét kapott délre, lakása pedig egy dohos, kis padláskamra volt. L. . . né azonkívül czéda teremtés volt, a ki a fiatal embert szerette volna elesábitani. Millet, a ki ártatlanságában ezt a szándékot nem vette észre, csak az éhsége miatt kesergett s midőn a hónap végével pénzt elkérte L. . . nétől, hogy más szállást kereshessen, ez felbőszülten nekirontott:

— Mit, még pénzt is akar? Hisz többre került nekünk, mint a mennyi pénze volt!

A fiatal Millet szomorúan távozott és egy munkásnál talált lakást; egy jószívű embernél, a ki látva a művész nyomorát, szívesen hitelezett neki. L. . . né férje azonban röstellte a felesége viselkedését; az irodájába kérette Millet-t s ott ötven frankot nyújtott át a fiatal embernek, azzal, hogy ezt neje tudta nélkül adja, valamiképen jóvá teendő annak hitvány eljárását.

Egy másik ajánlólevéllel jobban járt Millet. Ez Georges úrhoz, a Luxembourg egyik tisztviselőjéhez szólott, a ki készségesen vezette a fiatal művészt a világhírű muzeumba.

Az ott nyert benyomásait Millet a következőkben írta le:

„A „Luxembourg“ múzeumban nem ragadott meg egyetlenegy kép sem: az alakok viaszból valóknak látszanak, mozgásuk konvencionális, a kompozícióik üresek; csak a Delacroix képei tűntek fel, mert mozgalmasak, találók és színben gazdagok.“

„Láttam Delaroche-nak „Erzsébet“ és „Eduard gyermekei“ című vásznait, melyek azonban nem bírnának arra, hogy a mesterhez tanítványnak szegődjem. Nem voltam képes más látni e képekben, mint banális illusztrációkat és színpadiasságot. Valódi érzés nincs bennük; csak mesterkelt helyzet és — látványosság. A „Galerie du Luxembourg“ meggyűlöltette velem a színházat s bár nem voltam elfogult a nevezetes drámák ellen, a melyeket Párisban előadtak, mégis meg kell vallanom: legyőzhetetlen ellenszenvet tápláltam a színészeknek nagyzása, hamis játéka és elferdítése ellen. Azóta a magánéletben is gyakran találkoztam színészekkel és meg vagyok győződve: azáltal, hogy folyton mások helyzetébe képzelik magukat, elvesztik saját énjüket és mindig csak azoknak a szellemében beszélnek, a kiket épp megszemélyesítenek. Ezáltal pedig lassanként kivész a plasztikai érzés. Azt vélem: ha a művészet hű akar maradni a természethez, akkor távol kell magát tartania a színháztól.“ (Érdekes, hogy Goethe „Wilhelm Meisters Wanderjahre“ cz. művében körülbelül ugyan-



11. Millet: Fürdő libapásztorlány (rajz).



ezt mondja: „Nem veszem rossz néven a színésztől, ha festők közé megy; de a festő el van veszve a színésztársaságban“.)

„Voltak pillanataim, a melyekben élénken vágyódtam, hogy Párist elhagyjam s hogy falumba visszatérjek: annyira meguntam azt az életmódot, melyben tengődtem. Nem találkoztam senkivel, senkivel sem beszéltem s alig mertem valakihez kérdést intézni, annyira féltem, hogy nevetségessé válok, pedig senki sem törődött velem. Volt bennem valami tartózkodó vonás, a melyről sohasem tudtam leszokni s a mely idegennel szemben még most is gyakran kínoz. Nagyon szerettem volna nagybátyám példáját követendő, hazamenni s családomnak kijelenteni:

— Itt vagyok; megszűntem festő lenni!

„De a Louvre erősen fogva tartott: onnan merítettem vigaszt. Fra Angelico eltöltötte lelkemet égi látomásokkal s egyedül ülve padlásszobámban, a nagy mesterek képezték minden gondolatomat. Azt mondták, a XVIII. századbeli mestereket szerettem, mert valamikor Boucher és Watteau modorában festettem. Ez tévedés: ízlésem e részben sohasem változott. Bouchert nem szerettem soha. Elismertem hivatottságát, tehetségét, de eszmeköre idegen maradt előttem s szegényes nővilágát sohasem tudtam szemlélni a nélkül, hogy ne éreztem volna: a természetnek mily szomorú képét igyekezett Boucher élénk állítani. Mert ő nem meztelen nőket festett, hanem hiányosan öltözött teremteseket. Nem volt ez a *tizian*-i nő, ki büszke szépségének és hatalmának tudatában vonja félre bájairól a fátyolt. Ily művészet ellen nem lehet kifogásunk, mert ha nem is szűzies, de erős és a nőiesség vonzóereje nagygyá is teszi. Ez a művészet nagy is, nemes is. De a Boucher szegényes hölgyecskéi vékony lábszáraikkal, magas sarkú cipőikkel, szorosan fűzött testükkel és vértelen kezeikkel egyszerűen — visszataszítók. Watteau sem volt az én emberem: színpadias, kicsiny világa bosszantott. Igaz: becsültem a palettája varázsát, kifejezéseinek finomságát és melankolikus voltát; de képei láttára mindig bábok jutottak eszembe s úgy éreztem, hogy ez a kicsiny csapat a színjáték befejeztével a skatulyájába kerül vissza s ott bizonyára szörnyű sorsán kesereg.“

„Lesueur-t, Lebrun-t és Jouvenet-t többre becsültem, mert erősebbek voltak. Lesueur mély benyomást gyakorolt rám: őt tartottam amaz iskola legjobbjának, a melynek prófétája és bölcese Poussin volt. Azt hiszem: egész életemet ott tölthetném a Poussin képei előtt s még sem unnám meg a műveit“.

„Így éltem a Louvre-ban, a spanyol múzeumban és a Musée Standishban, folyton csak azokat a képeket nézve, a melyek egy-egy gondolatot igazán és erőteljesen fejeztek ki. Szerettem Murillo arczképeit, Ribera Szent Bertalan-ját, a centaurokat; szerettem mindazt, a mi erőteljes s odaadtam volna Boucher összes műveit Rubens egy meztelen alakjáért. Rembrandt-ot csak később becsültem meg: eleinte elvakított. Az ő geniuszába csak komoly tanulmány után lehet behatolni.“

„Velasquez-t, a kit ma oly nagyra becsülnek, csak „Infantá“-ja révén ismerhettem meg a Louvre-ban; bizonyára elsőrangú, tisztafajú festő; de alkotásait szegényeseknek látom: „Apollo és Vulkán“ című képében kevés a képzelő-erő. De *mint festő* kétségtelenül nagy.“



„Sohasem kíséreltem meg a nagy mesterek műveit másolni. Azt tartottam: minden másolat rosszul sikerülne, mert az eredeti varázsa és tüze nélkül szűkölködne.“

„Csak egyszer, midőn az egész napot Giorgione „Hangverseny“-e előtt töltöttem, úgy három órákor, egy társamtól egy darabka vásznat kértem s a kép után vázlatot készítettem. De a mikor az óra négyet ütött, a szolga „On



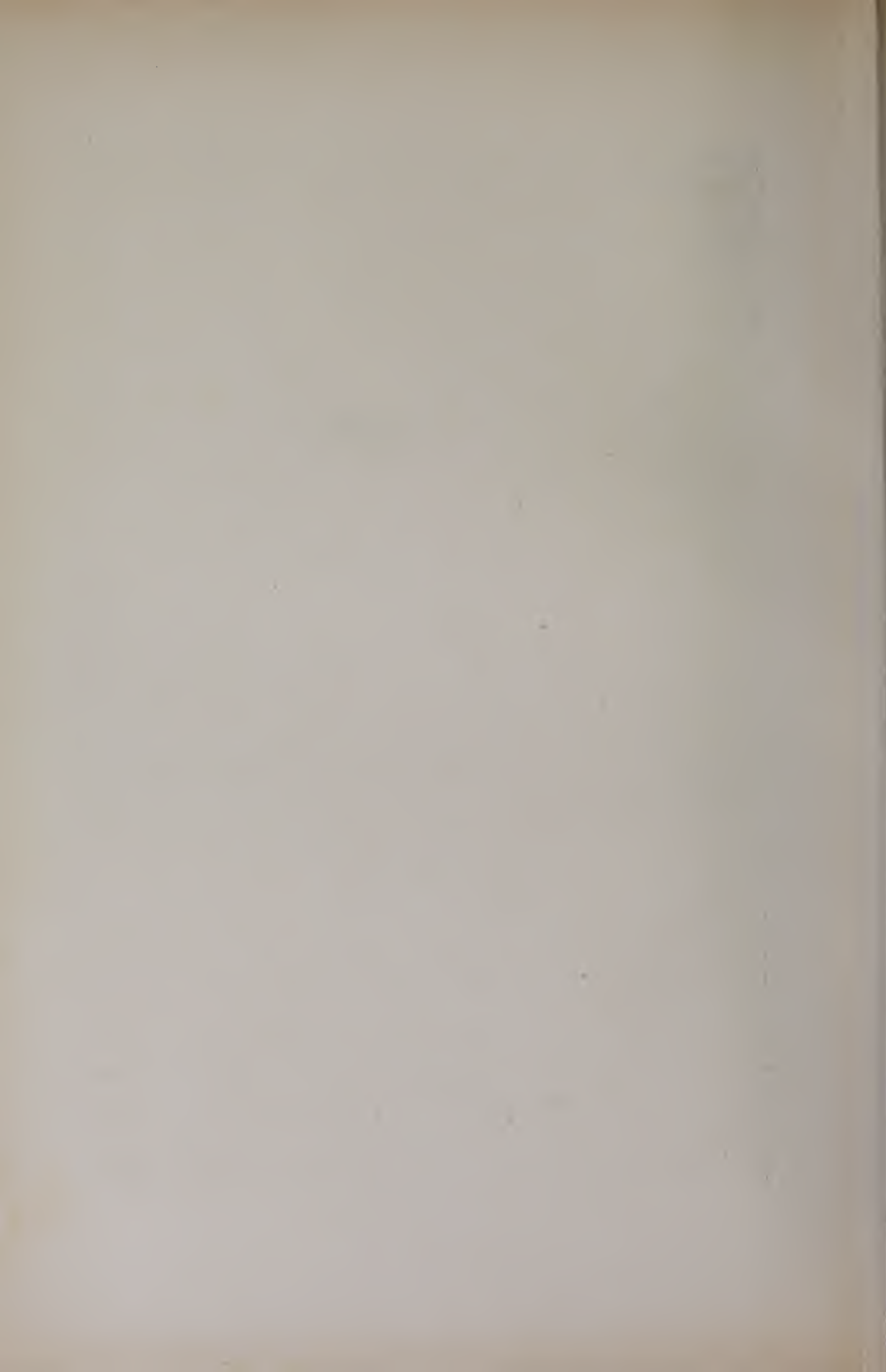
12. Millet: Munkába járó parasztok.

ferme“ kiáltása véget vetett a munkámnak. A vázlat azonban megvolt s hatása üdítő volt, mint egy nagy sétái: Giorgione tájképe kitárta előttem a természetet s benne vigaszt találtam. Később sohasem másoltam többé: még a saját képeimet sem. Erre a munkára képtelennek éreztem magamat.“

„Michelangelo és Poussin mellett leginkább a kezdetleges mesterekhez vonzódtam. Manap is bámulatba ejt e kifejezési mód gyermekded és egyszerű volta; ma is csodálom e lényeket, a kik az élet terheit viselik, a kik türelme-



JEAN FRANÇOIS MILLET; ERDEI MUNKÁSOK.





sen és panaszszó nélkül tűrik azokat a szenvedéseket, a miket az emberiség törvényei rájuk rónak a nélkül, hogy azoknak jelentősége felől kérdezősködnének. S a mellett nem volt szándékukban a művészetet felforgatni, a mint azt napjainkban látjuk.“

Michelangelóban Millet különben is megtalálta azt a vezetőt, a kit keregett. E titáni szellem környezte őt utolsó napjáig: „Celui qui me hante toute ma vie“ volt a mester kedvelt szava, ha a művészettörténelem e nagy alakjáról beszélt.

E melankolikus tétovázás közepette érezte Millet, hogy iskolára van szüksége, a melyben forrongó tehetségét a helyes mederbe irányíthatná. Sokat töprengett, végül Delaroche-t kereste fel, a ki szívesen fogadta a falusi fiatal embert. Delaroche akkor hírnevének tetőpontján állott, iskolája találkozóhelye volt a serdülő művésznemzedéknek. Ebbe a finomodott, irodalmi és művészeti szempontból a napi divatparancsot követő környezetbe csöppent a természetnek egyszerű fia. Ámulattal nézték. Minden félszegségéből valami meghatározhatatlan fölény, sugárzott ki, valami titkos erő, a melynek Millet maga sem volt tudatában. És a műterem tréfáktól izzó levegőjében egyszerre csak felhangzott a gúnyszó: „Jupiter faczipőben“; de akár így hívták, akár „erdei ember“-nek, Millet nem sokat törődött azzal a benyomással, a melyet társaiban keltett és serényen a munka után látott. A midőn első rajzát, a melyet egy Germanicus szobor után készített, Delaroche-nak bemutatta, a mester hosszú szemlélés után csak ennyit mondott:

„Maga ujoncz? Én csak azt mondhatom, hogy maga már nagyon is sokat tud, de még mindig nem eleget. Menjen a saját útján, maga annyira más, mint a többi, hogy magának már nem tudok mit mondani.“

Hogy igazak legyünk: Delaroche nem értette meg a tanítványát. Így tehát Millet újból a saját erejére volt bízva. Dolgozott saját kénye-kedve szerint, otthon pedig, hogy pénzt is keressen, cselédeket, házmestereket, hordárokat festett le néhány frankért. De bármennyire is terjedt a híre ezek az inkább lelkes, mint pénzes műbarátok közt, még sem kereshetett annyit, hogy mesterének a 100 frankkal megállapított tandíjat megfizethette volna. Ezért kimaradt az iskolából. De Delaroche magához hívatta és megtudván az okot, kijelentette, hogy szívesen látja tovább is tanítványai sorában. Azonban ez újabb viszony sem tartott soká. Millet ugyanis felkérte Delaroche-t, hogy ajánlja a római díjra, ez azonban



13. Millet: Lenartás. Fametszet.

pártfogását már egy Roux nevű tanítványának megígérte volt s Millet-t későbbre biztatta. Erre a fiatal művész otthagytta mesterét és Marolle nevű barátjával, a ki jómódú szülők gyermeke volt, a rue de l'Est 13. sz. házában műtermet nyitott.

Sajátságos, hogy mindazok közül, a kik Millet-vel ebben az időben érintkeztek, egyik sem ismerte fel az ő igazi tehetségét. Marolle is, a ki az „erdei embert“ nagyon szerette azt a jóindulatú tanácsot adta neki: „Fessen képeket a Watteau és Boucher modorában.“ Millet maga is belátta, hogy úgy kell cselekednie, ha pénzre akar szert tenni. Előbb azonban mégis egy komolyabb tárgyú vásznat festett: „A felebaráti szeretet és gyermekei.“ Elvitte a műkereskedőkhöz: a kép nem kellett senkinek. Ugyanilyen sorsa volt a „Zenelecze“, „Olvasó lányok“, „Egy nap Trianon-ban“ című vásznainak. Az 1840. évi tárlatra két arczképet küldött: a Marolle-ét visszautasították, míg egy cherbourg-i barátját a jury elfogadta s a kritika jóindulattal méltatta. Ebben az évben festette a „Szent Barbara“ című képét is, melyet 300 frankért adott el. Ezzel a pénzzel hazament, a hol egy pár tengeri képet és a mellett meg néhány czégtáblát is festett. De Millet mindamellett nem csüggedett, sőt még meg is nősült s feleségével, Onos Pauline-al Párisba utazott vissza.

Most már Corregio-t tanulmányozta a Louvrebán. Hogy milyen eredménnyel, mutatják „Lovagló óra“ és „Normandiai lányok“ című pasztel-tanulmányai, a melyekről Thoré azt írta: „Valahára oly fiatal mesterre akadtam, a ki tehetséggel és tudással bír, a ki alkotásaiba életet és kifejezést ad. Ez az ember igazi festő.“ Diaz, a ki eddig még a nevét sem hallotta a mesternek, szeretett volna vele megismerkedni. Tudakozódott is utána, de nem találta, mert Millet, a kinek felesége időközben meghalt, hazament Cherbourg-ba. Ott tanári állással kínálták meg, a melyet Millet, a ki a függetlenségét meg akarta óvni, nem fogadott el. Körülbelül két évet töltött hazájában. Arczképeket festett, a melyek biztosították megélhetését. Ebben az időben keletkeztek „Daphnis és Chloe“ és „Pan áldozata“ című vásznai. Cherbourg-ban megismerkedett Lemaire Katalinnal, a kit feleségül vett s 1845. év végén 900 franc megtakarított pénzzel újból Párisba költözött.

Itt ismerkedett meg Diaz-zal, a kinek tanácsára Watteau-féle képeket festett („Tánczó leányok“, „Fürdő asszonyok“, „Győztes szerelem“), a melyeket a műkereskedők szívesen megvásároltak. Az 1847. évi Szalonban Millet már nagy sikert ért el. Most már „Le Maître de Nu“ lett a jelzője, cím, a mely a mesternek sok keserőséget okozott. Ebben a kiállításban volt a mester saját arczképe is, a mely Sensier-t, a híres műkritikust és Louvre-tisztviselőt annyira megragadott, hogy Millet ismeretségét kereste. Troyon, a ki Diaz révén ismerkedett meg Millet-vel, oda vezette Sensier-t s akkor keletkezett az a barátság, a mely a mester haláláig tartott.

Ezt az első találkozást Sensier a következőképen írja le:

„Millet ebben az időben sajátságosan öltözködött: szürke, kőszinű felső kabátban járt; torzonborz szakála, hosszú fürtjei, melyeket egy gyapotból készült kocsissapkával fődött, furcsán hatottak. A mikor először láttam, a középkori festőkre kellett gondolnom. Szívesen fogadott, de keveset beszélt:





14. Millet: Pásztoró.





bölcseelőnek, jötevőnek vagy politikusnak tartott engem és ezeket nem szerette. A művészetről beszéltem és „Daphnis és Chloe” című képét nézve, arról is nyilatkoztam. Félénken rám nézett és csak röviden felelt. A midőn a „Magvető” vázlatát láttam, mondtam: „Ebből finom kép lehetne, ha igazi paraszt modellre akadna.”

— Uraságod talán nem párisi? kérdezte.

— Igen. De falun nevelkedtem.

— Óh, ez egészen más dolog, akkor fecseghetünk — s pár percze rá: „Az én képeim nem fogják érdekelni”.

— Téved. Ép, mert szeretem a képeit, jöttem ide.

Most már fesztelenül beszélgetett Millet s a mit a művészetről mondott, az mind férfias, nagy és melegszívű volt.

— Minden tárgy alkalmas, monda, ha erővel és világosan tudjuk bemutatni. Szükséges, hogy a művészetet valami vezető gondolat irányítsa és a mi feladatunk ezt a gondolatot beszélő nyelven kifejezni, sőt bennünk ébren tartani és másokkal oly világosan közölni, mintha egy érmet vernők. A művészet nem kőjutazás, hanem küzdelem. Én nem vagyok bölcseelő és nem lehet hivatásom a fájdalmat kiirtani vagy oly formulát találni, a mely a rossz ellen közönyössé tenne. Talán ép a szenvedés az, a mi a művésznak erőt ad, hogy magát érthetően fejezhesse ki.

Az 1848. évi Szalon, a mely a februári forradalom után nyílt meg, kiváló helyet foglal el a kiállítások történetében. Ez ugyanis „szabad Szalon” volt. Louis-Philippe elhagyta Franciaországot, a melyet köztársasággá proklamáltak. Ledru-Rollin, a ki belügyminiszter volt, 1848 február 29-én, a következő rendeletet adta ki:

„A polgár-belügyminiszter elrendeli, hogy a Louvre nemzeti múzeum igazgatója az 1848. évi kiállítást két hét alatt nyissa meg. Ebben az évben minden beküldött mű kivétel nélkül elfogadandó. Az összes művészek meghívottnak, hogy 1848 március 5-én déli 12 órakor a Képzőművészetek nemzeti iskolájában jelenjenek meg, hogy ott egy negyven tagból álló bizottságot és pedig 15 festőt, 11 szobrászt, öt metszőt és építészt, és négy kőrajzólót válasszanak meg, a kik a Nemzeti Múzeum igazgatóságának támogatásával fognak a kiállítandó tárgyak elhelyezéséről gondoskodni.” Ez a rendelet a forradalmat a képzőművészetekbe helyezte át, a mennyiben tartalma a jury teljes eltörlését



15. Millet: Boronázás. (Fametszet.)



16 Millet: Sarlós. (Fametszet.)

jelentette. Eredménye pedig az volt, hogy a kiállítás nem kevesebb mint 5180 művet tartalmazott.

Ebben a tárlatban volt látható a Millet híresképe: „Le Vanneur“ (A szitáló) és a „Les Juifs au Babylon“ (A zsidók Babylonban) című vászon, a melyben Poussin hatása nyilatkozott. Erre a vászonra festette Millet későbbben egy másik remekművét, „La Tondeuse“-t (A juhnyíró nőt). A „Le Vanneur“ magas, szálás parasztleányt ábrázol, kék kabátban, piros nyakkendővel, a ki arany színű porfelhőben rozst szítál. Ezt az első igazi Millet-képet Ledru-Rollin vette meg.

De míg a Millet név a műértő Párisban már közszájon forgott, a mester és családja a legnagyobb nyomorban éltek. Egyik barátja felkereste a belügyminisztert, a ki rögtön száz frankot utalványozott ki, a melyet ez elvitt a mester lakására. Hideg márciusi este volt, Millet a műtermében dideregve ült egy faládán s a mint a pénzt megkapta, hálásan mondta: „Köszö-

nöm, ez a pénz jókor érkezik; két nap óta nem ettünk; de a gyermekeknek volt még valami ennivalójuk s ez a fődolog“.

Ledru-Rollin néhány nap múlva maga hozta el a „Vanneur“ árát: 500 frankot s ez alkalommal meg is ígérte Millet-nek, hogy állami megbízásban fogja részesíteni. Az állam ugyanis pályázatot írt ki a „Köztársaság“ alakjára s a mester is pályázott. Az ő Köztársasága antik szépségű női alak volt, a ki búzakalászkodat, palettát és ecsetet tartva kezében, jelképe volt a szabadság, a földművelés és a művészetek védőjének. Ez a békés felfogás azonban nem tetszett az akkori forradalmas világnak s így a mester még dicséretet sem nyert érte.

De Ledru-Rollin ura maradt a szavának. A nyári zavargások után képet rendelt nála, a melynek tárgyát a művész tetszésére bízta. Az 1800 frankkal meghatározott árból 700 frankot rögtön ki is fizetett neki. Millet most már a munka után látott s szerénységét legjobban jellemzi az a felfogása, hogy „nagy“ vászon után nézett, mert az árnak megfelelő „nagy képet“ akart festeni. „Hagar et Ismaël dans le désert“ (Hagar és Ismael a sivatagban) lett volna e kép címe, a melyről Sensier mondja, hogy célzás volt a mester saját sorsára, a ki a világváros zajában úgy érezte magát, mintha a Saharában





17. Millet: La vanneur. (Rajz.)



tartózkodott volna. Nagy akttanulmányra készült. De a szándékát nem valósíthatta meg, mert munkaközben oly jelenetnek volt tanuja, mely egész életére döntő befolyással volt.

Egyik este ugyanis a városban sétálgatva, a Deforge műkereskedése előtt állott meg, a melynek kirakatában „Fürdő asszonyok“ című képe is ki volt téve. Két fiatal ember nézte a képeket s Millet a következő párbeszédnek volt a fültanuja:

— Ki festette ezt a képet? kérdezte az egyik, a Millet vásznára mutatva.

— Valami Millet nevű ember, a ki nem fest mást, mint meztelen nőket.

Millet majdnem sírva fakadt. Hazafelé sietett s a feleségének zokogva mondta el a hallottakat.

— Ha te is úgy akarod, akkor soha életemben nem festek többé ilyen képet. Igaz, életünk még terhesebbé fog válni és még több szenvedés lesz az osztályrészed. De én szabad leszek s eszményeimet meg fogom valósíthatni!

A nagylelkű asszony vigasztalta férjét és bátorította. Millet pedig a már megkezdett „Hagar és Ismaél“ képét rögtön abbahagyta.

Most villant fel agyában a gondolat, hogy művészetét a természetnek szenteli. A „Les Faneurs“ (Pihenő szénakötők) terve fogalmazott meg benne s vágyott ki a szabad mezőre, hogy ott élő modell után valósítsa meg művészeti gondolatát. Diaz lebeszélte. Ismerte korának ízlését s tudta, hogy művésznek, a ki ilyen szokatlan képeket fest, csak éhség lehet a jutalma. De Millet nem tárgított. Hozzájárult még, hogy Párisban kolera tört ki s a mester egyik jó barátja, Jacques állatfestő is megbetegedett. A mikor ez föl-lábadt, egyetlen gondolatuk csak az volt: ki a szabadba!

Időközben elkészítette volt a „Les Faneurs“-t s a Ledru-Rollintól kapott 1100 franknak a felét felajánlotta Jacques-nak.

Ekkor határozta el a két család, hogy Fontainebleau-ba mennek. 1849. június 13-án indultak útnak. Fontanebleau-ban egy kis szállóban vettek lakást, de miután

J.F. Millet



18. Millet: Kaszás. (Fametszet.)





19. Millé: Tájképtanulmány. (Vízfestmény.)

ez nagyon drága volt, valamely közelfekvő faluban kerestek olcsóbb helyet. Így kerültek arra az útra, a mely Barbizon mellett Chailly felé ágazik el. Dél felé érkeztek a Ganne apó korcsmájába, a hol nagy művésztársasággal találkoztak. Diaz, a ki szintén ott volt, bemutatta az érkezőket. Most nagy vita indult meg. Az akkori művészek mind vagy klasszicisták, vagy koloristák voltak.

— Hová tartozik Millé? kérdezték mindenfelől.

És Millé nyugodtan felelte:

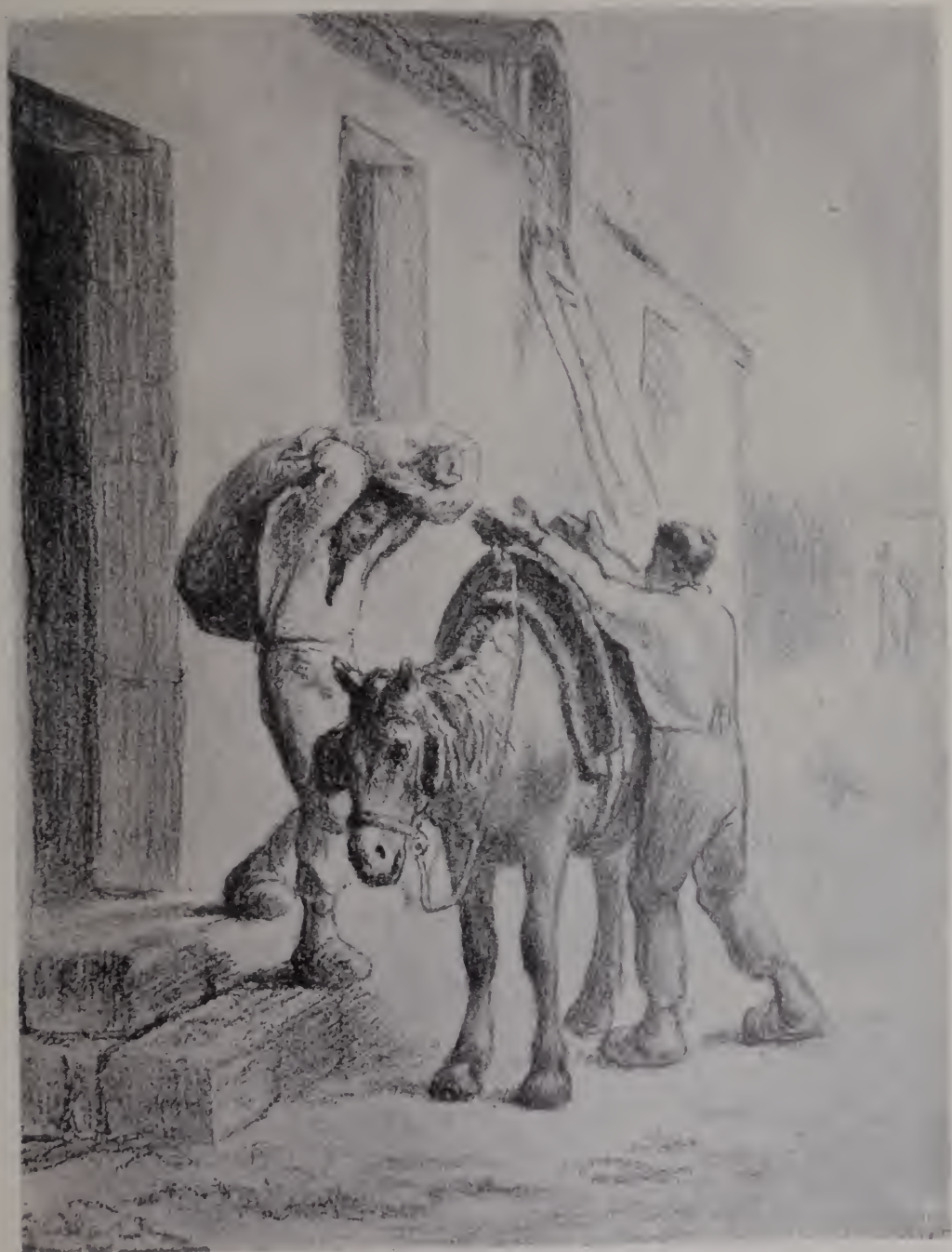
— Ha nem tudják bizonyosan, akkor engedjenek nekem különálló helyet.

A mikor Millé Barbizonba érkezett, csak kevesen ismerték még ezt a helyet: csupán azok voltak ott, a kiket ma mint barbizoni mestereket ismertünk. Ott volt Rousseau és nyáron át ott időztek Diaz, Corot és Barye is. Millé, a kit Páris utcái és épületei már búskomorrá tettek, itt újból feléledt. Az erdő mély benyomást gyakorolt reá; az óriási fák felséges képe, árnyékuk ünnepélyes csöndje a lelkét áhítattal és bámulattal töltötték el. Itt úgy érezte magát, mintha otthon lett volna. Faczipőben járt, nagy szalmakalap volt a fején: újból paraszttá lett. S nemsokára egy kis házikóra is akadt, a mely tetszésének megfelelt. Az út keleti részén, közel az erdőhöz fektüdt az új otthona, hol egy félszerből átalakított műteremben serényen dolgozott. Itt határozta el Millé, hogy ezentúl csak a parasztleletből merített motívumoknak szenteli művészetét. Ezen elhatározásáról Sensiert, a kivel most már nagyon bizalmas viszonyban élt, a következő levélben értesítette:

„Most a következő három képen dolgozom:

1. Lentörő asszony (La femme au brisoir).
2. Munkába menő parasztpár (Allant travailler).
3. Faszedők az erdőben (Les Ramasseurs).

A mint a képek címeiből láthatod, nincsen közöttük sem meztelen nő, sem pedig mithológiai tárgy. Ezentúl más tér felé iparkodom. Nem akarom mondani, hogy ezeket a tárgyakat megvetném, de nem engedem magamat kényszeríteni, hogy ilyeneket fessek.



20. Millet: Zsákhordó.





Érzem: a parasztéletről merített tárgyak leginkább felelnek meg tehetségemnek. Be kell vallanom — még ha szocialistának tartanál is, — hogy engem a művészetnek emberi része leginkább érint és hogy ha módomban volna, nem festenék sohasem mást, mint azt a benyomást, a melyet közvetlenül a természettől nyerek. A természet vig oldalát nem láttam soha; nem tudom, létezik-e ilyen is — én nem láttam soha. A legvidámabb, a mit ismerek, az a nyugalom, a csönd, a mely erdőben, mezőn egyaránt felséges. Nem tagadhatod, hogy ez mindig ábrándozást kelt az emberben, és az ábránd méla, habár felséges is.

Az ember egy fa alatt ül és örül a nyugalomnak, a kényelemnek, a melylyel az élet megajándékozza; hirtelen a keskeny út felé néz s mit lát? Egy galyak alatt roskadozó szegény fahordót, a ki hazafelé vánszorog. Az a váratlan, de sokat mondó helyzet, a melyben ezt az alakot látjuk, rögtön az emberi lét komoly hivatására emlékeztet s eszünkbe juttatja — a munkát. Ugyanaz a benyomás, a melyről Lafontaine beszámol a „Favágó“ című meséjében:

«Quel plaisir a-t-il eu depuis qu'il est au monde?  
En est-il un plus pauvre en la machine ronde?»

(Mi öröme volt, mióta világon van; van-e nálánál szegényebb e kerek földtekén?) Mezőkön és pusztákon láthatod ezeket az ásó, kapáló alakokat. Hébe-korba föl-egyeneseedik egy közülök, hogy tenyerével a verejtéket letörölje arczáról.

Hát vig-e, vidám-e ez a munka, mint a hogy ezt velünk elhitetni szeretnék? Én csak igazi emberséget látok benne és nagy költészetet.

Ebben az időben keletkezett a mester első nagy képe: „Le Semeur (A magvető; lásd a 27. sz. ábrát), a mely a „Faneur“-rel (Szénakötő) együtt az 1850. évi Szalonban volt kiállítva. Az utóbbi azonban nem vont magára semmilyen figyelmet, hacsak negatív értelemben nem, a mennyiben a műbirálók, köztük Gautier is, a színezést nehézkesnek találták.

Még most is czégtáblákat festett a mester. Az „Allant travailler“ című képet egy párisi kereskedő, Collet vette meg, a ki a művészt ez alkalommal megbizta, hogy szövetkereskedése számára czégtáblát fessen. Ez a czégtábla, a mely egy kék ruhába öltözött Szűz Máriát a Jézus gyermekkel karján ábrázolt, sok évig függött a Rue Saint Lazare egyik sarkán és még most is megtalálható egy Morel nevű párisi gyűjtő birtokában.

Ebben az évben halt meg Millet nagynyja, a kit leánya, a mester anyja, nemsokára követett. Millet szeretett volna haza utazni, de híján volt az útiköltségnek. Ekkor Sensier a képzőművészetek igazgatójának, Roumieu-nek érdeklődését akarta felkelteni a művész iránt. Ez azonban, a ki a „Le Semeur“ képről már sokat hallott, szocialista agitátornak képzelte Millet-t s kereken megtagadta ennek segélyezését. Sensier cselhez fordult. Ép akkor készült el Millet „La Couseuse (Varrónő)“ című képe, a melyen feleségét örökítette meg. Ezt a bájos, idillikus vásznat Sensier becsempészte a Roumieu szobájába, a hol ez a látogatóknak feltűnt. Így egyik napon Delaroche is nézte s miután megtudta, hogy a szerző neve Millet, rögtön visszaemlékezett hajdani tanítványára:

— Millet? Hisz' a tanítványom volt. Nem csodálkozom, hogy ilyen szép képet festett, mindig sok volt a fantáziája és az eredeti erőteljes tehetsége.

Ez a vélemény döntött. Roumieu azonnal állami megbízást és 600 franknyi előleget adott Milletnek, a ki a legsürgősebb számlákat kifizette és hazafelé indult. Most már a Szalonban is nagyobb sikerei voltak. A „Moissoneurs“ (Aratók) című vásznáról Gautier a következőket írta: „Millet aratói nem épen szépek, nem a belveder-i Apolló után festette őket. Orraik laposak, ajkaik vastagok, a pofacsontjaik kiállanak, ruházatuk silány, kopott. De rejtett erőt látunk bennök, föltűnő ismeretét a vonaloknak, bölcs feláldozását a részletnek s a színezésnek egyszerűségét s ez az, a mi ezeknek az embereknek megadja azt



21. Millet: Kalászszedők.

a nagy, büszke tartást, miáltal a Michel Angelo szobrára emlékeztetnek. Daczára a szegénységüknek és csunyaságuknak, felségesek, mint minden, a mi a terméssel közvetlenül érintkezik.“

Ezért a képért, a melyet egy Brimmer nevű amerikai Bostonba vitt, a második érmet kapta Millet.

Otthon, a normandiai tengerparton újból föléledtek ifjúkori emlékei s midőn Millet négy hónapi tartózkodás után Barbizonba ment vissza, nem kevesebb mint 14 képet, 20 rajzot és két vázlatkönyvet megtöltő tanulmányt vitt magával. Anyagi helyzete is jobbra fordult: a műértők már lassanként megszerették a Millet képeit s különösen az amerikai gyűjtők, a kiket a szintén



Barbizonban élő William Morris Hunt amerikai festő toborzott össze, gyakran jelentek meg a mester műtermében megrendeléseikkel.

Az 1855. évben metszetekkel foglalkozott Millet és 1856-ban megkezdte a híressé vált képét: „Les Glaneuses“ (A kalászszedő nők; lásd a 21. sz. ábrát). Ennek a képnek ötletéből egy levélben kitárta lelkét Rousseau előtt: „Úgy dolgozom, mintha rabszolga volnék, hogy a „Les Glaneuses“ című képemet befejezhessem. Igazán nem tudom még, mi lesz a munkámnak eredménye. Vannak napjaim, a mikor azt gondolom, hogy ennek a szerencsétlen képnek nem lesz semmi értéke. Mindenesetre még egy nyugalmas hónapot akarok rá szentelni. Csak ne lenne nagyon rossz! — — Főfájásom az utóbbi hónapban annyira



22. Millet: Burgonyaszedés. (Tanulmány.)

zaklatott, hogy alig akadt egy negyedórám, a melyben dolgozhattam. Őszintén mondom: testileg és szellemileg tönkre megyek. Kevés a menedékhely és nagyon értem azokat, a kik az üdülés, a világosság, a béke után sovárganak. És megértem, miért mondatta Dante egy égbeli szellemmel annak földi napjaira vonatkozólag: „Bűnöm ideje.“ Ah, türelmeseknek kell lennünk, a meddig csak bírjuk“.

Ezt a képet az 1857. évi Szalonban állította ki. A műértők és művészek el voltak ragadtatva a mű nagyságától. Nehány befolyásos kritikus azonban más véleményen volt: ők a kalászszedő nők arcából a nyomorgók és elnyomottak néma vádját olvasták ki, mások azt mondták róluk, hogy fenevadak, a melyek a társaságot fenyegetik. Millet-nek nagyon rosszul esett ez az igazságtalanság, a mely képeinek eladását is lehetetlenné tette.



„Akár mennyire túloznak is — mondta barátainak — én mindent koczkára tettem és ha fejemmel játszom is: erősen állok, nem fordulok vissza. Akár a csunyaság festőjének neveznek, akár saját népem rágalmazójának: soha sem fognak kényszeríthetni, hogy a parasztokat idealizáljam. Inkább hallgatok, mintsem hogy gyengének mutakozzam. Hagyjak czégtáblákat festeni, vagy szobákat pingálni, adjatok kőművesmunkát, de engedjétek meg, hogy gondolataimat akaratom szerint nyilvánítsam ki s hogy művemet békeségben befejezhessem“.

Sensier-nek pedig, a ki szintén kérte, hogy csinosabb parasztokat fessen, írta:

— Igen, igen, ez mind igaz, de a szépség nem csak az arcban van. A szépség az alak általános hatásában rejlik és az embernek és tevékenységének harmoniájában. A ti szép leányaitok nem arra valók, hogy galyakat hordjanak össze, hogy az augusztusi nap hevében kalászokat szedjenek, vagy vizet szivattyúzzanak. Ha egy anyát festek, akkor széppé teszem az által a pillantás által, a melylyel a gyermekét nézi. *La beauté c'est l'expression.* (A szépség a kifejezésben rejlik.)

Így még örülhetett Millet, mikor egy gazdag kereskedő 2000 frankot adott ezért a képért, a melyért azután Madame Pomery, a ki a „*Les Glaneuses*“-t a Louvre-nak ajándékozta, 300,000 frankot fizetett.

A kifejezés igazságát akarta megfesteni Millet leghíresebb képében is, a melyet 1858-ban kezdett. Címe: „*Angelus*“ (lásd a mellékletet.) Mindezekre a képekre még visszatérünk, itt csak azokról a külső okokról lesz szó, melyek



23. Millet: Ásók. (Karcz.)



24. Millet: Pihenő kapás. (Paysan se reposant sur sa houe.)







25. Millet: A halál és az erdei munkás. (Rajz.)

azokat létrehozták. Millet ebben a képben az esti ima: „Angelus Domini nuntiavit Mariae: Ave Maria gratia plena” szavait, azaz azt az áhítatot, a melyet ezek a szavak a hívő lélekben keltenek, akarta megfesteni.

A mikor Sensier először látta ezt a képet, Millet hozzá fordult:

— Mit tartasz felőle?

— Ah, ez az „Angelus!” mondá Sensier.

„Igen, az akar lenni. Hallod-e a harangszót? Ah, meg vagyok elégedve, mert megértettél.

Ebben az évben nagy megtisztelés érte a mestert. IX. Pius pápa, párisi képviselője által „Mária fogantatása” című képet rendelt meg nála, a melyet a vasuti szalonkocsijában akart elhelyezni. A mester a képet júniusban küldte Rómába, de valószínű, hogy az a pápa felfogásának nem felelt meg, mert ennek a képnek minden nyoma veszett. Csak annyit tudunk róla, hogy egy fiatal, barna szemű, dúsfürtű parasztleányt ábrázolt, a ki áhítattal tartja keblén kis gyermekét. Lába előtt egy döglött kígyó feküdt a földgolyón.

Az elfogult kritikák, a melyekkel a mester műveit illették, anyagilag újból tönkretették. Barátai egy speciális kiállítást rendeztek, hanem ezzel is kudarcot vallottak. Millet óriási gondokkal küzdött, tüzelőfa sem volt a házánál, hitelezői zaklatták, felesége gyermekágyának nézett eléje, őt magát meg főfájások gyötörték. Ebben a kétségbeesett helyzetben festette „A halál és a favágó” (lásd 25. sz. ábrát.) című képét, a melyre Lafontaine-nek „La mort et le bûcheron” meséje inspirálta. A jury visszautasította. Ekkor két nagynevű kritikus:

Alexandre Dumas és Paul Mantz a művész védelmére kelt. Az utóbbi a következő szavakkal: „Bölcs emberek mosolyoghatnak, akadémiák tévedhetnek, a közönség elmehet a kép mellett, anélkül, hogy megnézné vagy méltatását megkísérelné. De sem a gúny, sem a tévedés nem változtathat azon a tényen, és ha az idő még nem érkezett el, hát el fog érkezni, a mikor az egész világ a nagy mestert fogja üdvözölni Millet-ben“.

Millet ezt a visszautasítást úgy fogta fel, mint ha művészetét szándékosan akarták volna tönkre tenni. „Azt hiszik, mondta Sensier-nek, hogy engedésre fognak kényszeríthetni, hogy hétköznapiságukra fognak lenyomhatni. Tévedésben



26. Millet: Etetés. (Karcz.)

leledzenek! Mint paraszt születtem és mint paraszt akarok meghalni. Elvagyok határozva, hogy csak azt mondjam mindig, a mit érzek és hogy úgy fessek, a hogy látok. Hű maradok magamhoz s nem hátrálok még egy tapodtat sem! Ha szükség lesz rá, hát be fogom bizonyítani, hogy a becsületemért is tudok küzdeni!“

A sok izgalom azonban beteggé tette s állapota csak akkor javult, mikor néhány hétre rá barátainak sikerült az „Angelus“ és a „Halál és a favágó“ című vásznakat eladniok.

Az „Angelus“ Brüsszelbe, a „Halál és a favágó“ pedig a kopenhágai királyi képtárba került.

1860 márczius havában érdekes szerződést kötött Millet Stevens belgiumi műkereskedővel. A szerződés, a mely valószínűleg Sensier közvetítése folytán jött létre, 12,000 frankot biztosított a mesternek azokért a képekért, a melyeket egy év alatt festeni fog. Ez évben festette a „Tondeuse des moutons“ (juhnyíró nő), „Tóbiás“ és „La Becquée“ (Etetés; lásd a 26. sz. ábrát) című vásznakat. A három képet csak nagy nehézségekkel fogadták be az 1861. évi szalonba; a hol azonban a „Tondeuse“, a mely most a Mr. Brooks bostoni képtárában van, mégis csak nagy sikert aratott.

Erről az időről írja Sensier: „Millet-t valami nagy bűnösnek nézték a kinek egész iparkodása csak arra irányult, hogy a becsületes polgárokat lázítsa. Ezek az állandó üldözések ellenséges indulattal töltötték el a világ ellen, különösen





JEAN FRANÇOIS MILLET; HAGAR ET ISMAEL. A SIVATAGHAN.





pedig a műbírálok ellen, s ebből magyarázhatók azok a keserű megjegyzések, a melyeket a műbírálokra tett.“ S a mikor Sensier tréfásan megszólította: „Olyan vagy, mint egy parasztlázító, a kit a golyó elé visznek“, helybenhagyólag válaszolta: „Igen, egy csalódott reménynek vagyok a vezére; szomorú, magányos harczosa egy nagy ügynek!“ Egyik estén pedig a letűnő napot szemlélve, mondá: „Ott az igazság, harczoljunk érte“.



27. Millet: A magvető (Le sèmeur. Rajz.)

1863-ban három képet állított ki Millet, s ezek közül a híres „L'homme à la Houe“ című vásznat: kék nadrágos, faczipós francia paraszt, a ki hosszú fáradságos munka után a kapára könyökölve pihen. A kritika magánkívül volt bőszületében. Még a mester hívei: Theophile Gautier és Paul de Saint Viktor is ócsárolták. Pedig Millet csak a munkának akart hódolni. És ekkor írta Millet azt a híres levelet, a melyet hitvallásaképen azóta sokat idéztek:

. . . „Különösnek találom azt a sok pletykát, a mely a „Homme à la

Houe“ fölött keletkezett. Igazán meglepő, hogy a közönség milyen gondolatokat tulajdonít nekem. Szeretném tudni: bírálóim valamelyik klubban láttak-e engem? Szocialistának mondanak, én pedig szeretnék válaszolni: Nem vagyok az, nem is tudom, mi a szocialista! Hát igazán oly nehéz megérteni azt a gondolatot, a melyet oly embernek a látása kelt, a ki arcza rá hulló verejtékével eszi a kenyérét. Azt mondják, hogy a természetben nem látok szépséget. Többet látok,



28. Millet: Gyapjútisztító.

mint szépséget: határtalan csodákat. És épp úgy látom az apró virágocskákat a melyekről Krisztus mondá: „Mondom: Salamon egész pompájában nem volt így ruházva, mint ezek“.

„Látom a virágokat övező dicsfényt és a felhőkön át messzi világokra boruló napsugarakat. De látom azt is, hogy a földön párolgó lovak mint húzzák az ekét, hogy a kimerült munkás, a ki egész napon át talpon van, mint pihen egy-egy pillanatig, hogy újabb erőt gyűjtsön. A drámát fény övezi“. „Ez nem az én felfedezésem és a „Cri de la terre“ már régóta létezik. Bírálóim ízléses és művelt emberek, de nem tudok a bőrükbe bujni és mivel egész életemben nem láttam mást, mint a mezőt, iparkodásom kifejezni, a mennyire tudom, azt, a mit a munka láttára érzek. A ki jobban tudja

mint én, azt boldognak tartom.“ Még érdekesebb az a levél, a melyet Millet Theodore Pelloquet-hez, az egyetlen műbírálóhoz intézett, a ki bátran védte a mester igazát:

„Nagyon hálás vagyok Önnek képeim bírálataért. Különösen örültem pedig nézeteinek, a melyeket a művészetről általában nyilvánított. Ön azon igen csekély számú írók közé tartozik, a kik a művészetet nyelvnek tekintik, a nyelvet pedig gondolatok kifejezésének. Kérem: hangoztassa ezt örökké! Talán



az egyiket vagy a másikat gondolkozóba ejti! Ha többen lennének az ön nézetén, akkor talán kevesebb lenne az üres festés és az üres írás. Igaz, hogy okosnak mondják az ilyet, sőt még dicsőítik is. De az igazi okosságnak nem volna-e kötelessége jó műveket alkotni és szerényen azok mögé húzódni? Szabad-e az okosságnak saját hasznára sáfárkodni? Valahol olvastam: „Jaj annak a művésznek, a kinek több a tehetsége, mint a mennyit a műve mutat!” Nevetséges lenne, ha a kéz nagyobb lenne, mint az agy. Nem emlékszem már szószerint arra a levélre, a melyet Poussin írt, a mikor a keze már reszketett, de agya még képességének tetőpontján állott, de a megjegyzés értelme ez volt: „Ha gyöngé is a kéz, azért mégis teljesítenie kell az agy parancsolatait”. Ha többen



29. Millet: Kertész. (Tanulmány.)

vallanak az Ön hitét, akkor nem lennének hizelgői a rossz ízlésnek és a rossz indulatoknak. Vagy a mint Montaigne mondta: „A helyett, hogy a művészetet természetessé tennék, kontárkodnak a természetén”.

„Nagyon örülnék, ha alkalmam akadna Önnel ezekről a dolgokról beszélni, de mert ez nem látszik valószínűnek, ha tán fárasztom is, egyet-mást el akarok mondani arról, a mit műveimben világosan szeretnék kifejezni. A kép tárgya sohase keltse azt a benyomást, mintha az egyes részek csak véletlenül kerültek volna össze; kell, hogy szükséges és kényszerítő vonatkozás mutatkozzék köztük. Az alakok, a miket festek, helyükön álljanak és lehetetlen legyen elképzelni, hogy máshol is lehetnének, mint a hol állanak. A műnek egyöntetűnek kell lennie, az alakoknak és tárgyaknak céljuk kell hogy legyen. A szük-

ségest egészen és világosan akarom kifejezni, erőtlen kifejezésnek nincs értelme. Felesleges dolgoknak, bármily fényesek legyenek is, nem vagyok barátja, mert az összbenyomást zavarják és gyengítik.“

„A szépség nem a festett tárgyak természetében rejlik, hanem a művész alkotó ihletében: ez az ihlet adja meg az alkotó erő mértékét. Minden tárgy szép lehet a megfelelő időben és a megfelelő helyen, viszont semmi sem szép, a mi az időtől és a tértől el van választva. Csak a karaktert ne gyengítsék. Apolló Apolló maradjon és Szokratesz legyen Szokratesz. Ha egyesítjük őket, akkor mindkettő veszít. Mi szebb — az egyenes fa, vagy az elkorcsosodott? Az, a melyik a helyén van. Én a szépséget az összhangban látom. Ezen elv határtalan fejlődésre képes, számtalan példával tudnám bizonyítani. Természetes, hogy nem abszolút szépségről beszélek, mert ilyent nem ismerek, ez előttem mindig csak hiú csalódásnak tűnt fel. A ki ennek az eszmének hódol, az nem látja a természetes tünemények szépségét.“

„Ez a letűnt művészeteknek rabja és nem látja, hogy a természet elég gazdag, hogy minden szükségletet kielégítsen. Jó lelkek lehetnek az ilyenek, poétikusak, de nem költők! Jellem: ez az egyetlen, a mi igaz!“

Ez a levél, a melyet Pelloquet egy hírlapban közzétett, szonettre lelkesített egy Lejosne nevű költőt, a ki a mestert „a parasztok Dantéjának“ a „falusi élet Michelangelo-jának“ nevezte el. Ez idő alatt nagy lelkesedéssel olvasta Millet Shakespeare-t, Burns-t, Theokritosz-t, a „Divina Commedia-t“ pedig eredetiben élvezte. 1864-ben Millet egyik meghitt barátja: Feydeau Alfred építész megbízta a művészt, hogy egy étterem díszítéseül négy nagy falképet fessen. Feltétel volt, hogy a négy kép a négy évadot ábrázolja és pedig a tavasz és a nyár a falat, a tél a kandalló fölött lévő mélyedést, az őszt pedig a tetőt díszítse. Mielőtt azonban hozzáfogott ehhez a nagy feladathoz, a melynek nagyon örült, befejezte a „Gardeuse de moutons“ című képet (A juhásznő, lásd 30. ábra), mely egyike a Millet legremekebb alkotásainak. Bájos fiatal leány haza vezeti a juhnyáját. A lenyugvó nap sugaraiban izzóan tündökölnek a színek: a piros főkötő, a kék viganó s az aranyban úszó barna köpenyeg. Erről a képről egyhangú lelkesedéssel beszéltek az összes kritikusok; a kormány 1500 frankot ígért a képért, a melyet Millet azonban, még mielőtt kiállította volna, 2300 frankért eladott volt.

Az 1864. és 1865. évet a „Négy évad“-nak szentelte Millet. A kik e festményeket látták, Millet klasszikus stílusát dicsőítették. Millet egy amerikai barátja, M. Eaton, a következőképen jellemezte e falfestményeket, a melyek 1875-ben a ház lerombolása folytán árverésre kerültek: „Ha nem is feleltek meg a dekoratív festmények szokott mintáinak, mégis nagyon szépen hathattak azon a helyen, a melyre szánvák. Ha a képtárszoba kemény világításában ítéljük meg, akkor félreértjük Millet célzatát és alkotását.“

1866. és 1867-ben egy Gavet nevű építész zsoldjában állott Millet, a kinek 95 czeruza- és krétarajzot, továbbá pasztellt és vízfestményt készített. A mester szabadon választhatta a tárgyait s így keletkezett az a remek szépségű gyűjtemény, a melynek kiállítása az egész műértő Franciaországot örömmámorba ejtette. Az 1867. évi nemzetközi kiállításra tizenkét korábbi képet küldött. A mester, a ki most már személyesen is Párisba ment, maga is gyönyörköd-



hetett az elismerésben, a melyben különösen a külföldiek részesítették. Azonban ez alkalommal sem nyerte el a becsületrend keresztjét, hanem a nagy érmet, amelylyel Millet azonban nagyon meg volt elégedve; a becsületrend tagjává csak az 1868. évi tárlat bezártával nevezték ki, a melyre pedig Millet nem küldött képet. 1869-ben még nagyobb kitüntetés érte Millet-t: megválasztották a jury tagjául. A háború Cherbourg-ba kényszerítette a Millet-családot; itt és Greville ben tengeri képekkel foglalkozott. Barbizonba visszatérve (1871 november) már mint elismert és híres mester fogadta a megrendelések özönét. Egészsége azonban hanyatlott. Gyakori főfájások zaklatták, szeme világa is gyengébb lett.



30. Millet: A juhásznő. (La gardeuse de moutons.)

Egy amerikai művész, Wyatt Eaton, a ki ebben az időben meglátogatta Millet-t, a következőképen írja le a mestert:

„Arcza mindig hosszúkásnak tűnt fel és tényleg nagy is volt. Vonásai egyáltalában nagyok voltak, a szemei kivételével, a melyek azonban kicsinyek még sem voltak (valamikor nagyon kékek lehettek); orra finoman metszett, szája erős, homloka nagy, de nem otromba. Haja és szakála, mely azelőtt sötétbarna volt, most már ősz. Hangja világos és erőteljes, de nem mély. Eltekintve a faczipóktól, a melyeket falun mindig hordott, nem nyegléskedett parasztruhával; puha kalapja és kényelmes ruházata nem különbözött attól a viselettől, a mely a falun szokásos.



Ha bőrczipőben, fekete ruhában és cilinderekkel a fején Párisba ment nemcsak ő érezte magát kényelmetlenül, hanem a családjának is idegennek tűnt fel. Ha rendes megjelenése nem is hasonlított a paraszthoz, de lényegében, nehéz lépte, a környezetében való elmélyedése a természet egy alkatrészévé tették, mint a hogy ő is a parasztot ahhoz a földhöz tartozónak nézte, amelyet munkált.



31. Millet. Nagymosás. (Le Lavage). (Rajz.)

Gyengélkedésének közepette 1874. május 15-én a francia kormány egy nagyobb munkával bízta meg: a pantheon-ba való 8 falfestményrel, a melyekért 50,000 frankot kínáltak. Millet rossz sejtelmekkel látott a munkához: érezte, hogy testi ereje hanyatlak, hogy földi életének határához ért. De azért nagy gondossággal vázolta a „Miracle des Ardents” és a „Procession de la Chasse” című vásznakat s közbe-közbe még egy idillikus zsánerképet is befejezett. Deczemberben

már érezte a közelgő végét. Családját kérte, hogy Rousseau mellé temessék a chailly-i temetőben. Karácsony reggelén egy puskalövés zavarta fel álmából, kutyaugatás hallatszott s a mikor kinéztek, egy futó szarvast láttak, a mely a kerítésen átugrott. Millet, a ki a vadászatot mindig utálta, összerezzen: „Rossz jel — mondá — ez a szegény állat a halálot hozza hírül nekem”.

1875 január 20-án reggel 6 órakor meghalt; felesége, a ki a férje hátrahagyott műveiért 321,034 frankot ért el a Hotel Drouot-ban megtartott árverésen, 1894. évi január havában követte halhatatlan férjét.



32. Millet: Fonó juhászleány.



Millet-ről írni: rendkívül könnyű feladat. Egész életében nincs titok, művei meg nem szorulnak magyarázatra. A mit akart: azt leveleiben is világosan, és beszélgetéseiben meggyőzően fejezte ki. Ha összehasonlítjuk életét a művészetével: tiszta, zavartalan összhang cseng felénk. Tehát: elérte, a mit akart. Személyisége, a mely maga a természet, egygyé lett a működésével, a mely maga a művészet. Célja volt: a természet és a művészet egyesítése. Vagy a hogy ő formulázta: „Il faut pouvoir faire servir le trivial á l'expression du sublime. C'est la vraie force“. (A magasztosnak kifejezésére még a közönségest is fel kell tudni használni. Ez az igazi erő.) Vagy más alkalomkor: „On peut partir de tous les points pour arriver au sublime et tout est propre á l'exprimer, si on a une assez haute visée. Alors ce que vous aimez avec le plus d'emportement et de passion devient votre beau á vous et qui s'impose aux autres. Que chacun apporte le sien. L'impression force l'expression. (Minden kiindulási ponttól a magasztosig érkezhethünk és minden eszköz alkalmas a magasztosnak kifejezésére, ha elég magas állásponton vagyunk. Ekkor mindaz, a mit hévvel és szenvedélylyel szeretünk, nekünk szépnek fog tetszeni és más előtt is szépnek fogjuk feltűntethetni. Mindenki hozza a magáét. A benyomás megadja a kifejezést.) Vagy még rövidebben: „A ki másokra akar hatni, annak magának s éreznie kell, mert másképp műve — bármily megfontolt legyen is — nem fog életet lehelni“.

Ezek a mondatok ma már csak banális igazságoknak hangzanak, sőt a l'art pour l'art dekadens iránya már trónvesztettnek is nyilvánította ezt a fenkölt naturalizmust, a melynek Millet volt a megalapítója a modern művészetben. A híres elv, melyet Zola sokkal későbbben a naturalizmus hiszekegyeként hirdetett: „L'art est une tranche de vie, vue á travers un temperament“ csakis gyenge és nem éppen zavartalan visszhangja a Millet tanításának s a nagy barbizoni mester naturalizmusát egész evangéliumi nemességében és egyszerűségében talán legjobban fogjuk megérteni akkor, ha a híres regényíró művészeti hitvallásával párhuzamba állítjuk.

Millet kortársai az ő legjellemzőbb képeit a szocialista tan hirdetőinek mondták. A mester szabadkozott az ilyen felfogás ellen és tegyük hozzá: őszintén tette. A szocializmus téveteget tanai ismeretlenek voltak előtte, de lelkét a szocialis érzés töltötte el.

Millet előtt ezer festő látta a parasztot, a mint a földet munkálja; ezer művész látta az anyát, a mint a gyermekét táplálja, és sok ezer művész nem csak látta, de sínylette is a kis emberek tengernyi terhét. De ezek a tapasztalatok miképen nyilatkoztak meg műveikben? A földművest ünneplő ruhában, jókedvűen, tánczó vagy mulató kedvében festették meg; az anya szent kötelességeit akkép vélték kifejezni, hogy Mária-képet alkottak, a kis emberek szenvedő légióit pedig éppen csak tömegnek látták, a melyhez a művészetnek semmi köze. Millet halhatatlan érdeme, hogy azt festett, a mit igazán látott. A paraszt keservesen dolgozik: tehát bemutatta, mint rogy össze a munka terhe alatt; hogy





JEAN FRANÇOIS MILLET: VÁZLAT AZ "ANGELUS"-HOZ.





az anya szentségét éreztesse, nem volt szüksége arra, hogy fejét dietsfénnyel övezze, hanem csak a gyermekét adta ölébe s a gyermek inádó piántása, az anya fenséges szeretete, mely szeméből kisugárzik, gesztusaiból beszél, a szemlélőt áhítattal tölti el; tömeget pedig Millet nem ismert, mert szociális érzése minden emberhez egyformán vonzotta.

Tehát a megfigyelés igazsága, a kifejezés bátorsága, a naturalizmus főfeltételei jellemzik Millet életművét; ő volt az, a ki a francia festészet fejlődését ebbe az irányba terelte. Rousseau bölcsészetén és Millet képein épült csak fel később a Zola tana, a mely már azért sem közelíti meg a Millet nemes naturalizmusát, mert a híressé vált regényíró a temperamentumnak, tehát a vérmérséklet ingadozásainak engedi át azt a befolyást a művészetre, a melyet



33. Millet: Az első lépések. (Tanulmány.)

Millet-nél csak az érzés gyakorolt. A Zola naturalizmusa pártelv, a mely a párt felosztatásával — a mint az tényleg megtörtént — elveszti létjogosultságát; a Millet naturalizmusa eszme, a mely az örök művészetet termékenyíti, fejlődésének hatalmas lökést ad s csak a hanyatlás óráiban észlelhető rövidebb-hosszabb aléltsága.

A Millet után Manet befolyása alatt keletkezett művészeti irány, a mely lényegében arisztokratikus, a barbizoni mestert nem sorozza a modernizmus apostolai közé. A „l'art pour l'art“ szempontjából érthető ez az állásfoglalás. Hisz Millet mindig az eszmét tartotta a művészet lényegének, míg az impreszionisták vallása a gondolkodó agynak semmilyen befolyást sem enged a művészetekre. Vagy a hogy Wilde Oszkár, a szerencsétlen angol író és aesthetikus ezt az elvet kifejezte:



„... A kiváló festészet sajátossága csakis a vonalnak és a színnek eredeti és alkotó kezelésében, a szép technikának határozott formáiban rejlik, a melyek kizárják az irodalmi visszaemlékezéseket és a metafizikai eszméket, mert önmagukban kielégítik az aesthetikai érzést; vagy a mint a görögök mondták volna, önczélte képeznek... Ha tehát egy műremeket szemlélünk, ne merüljünk álmokba, ne akarjuk kikutatni, mit jelent? hanem szeressük önmagáért. A földöntúli gondolkodás szelleme ellensége a művészet szellemének... A kép nem más, mint szépen színezett felület és ezért nem hathat ránk sem a bölcsészettől lopott eszmékkal, sem az irodalomból kölcsönzött pathoszsza, sem pedig költőktől eltulajdonított érzésekkel, hanem csak a saját kimondhatlan művészeti lényével, az igazságnak különös formájával, a melyet mi stílusnak nevezünk, és a kifejező értékek viszonyával, a mely a festészet ismerve, a kivitel egész kvalitásával, a rajz arabeszkjével, a szín ragyogásával, — mert ezek a tulajdonságok elegendők, hogy rezgésbe hozzák a legistenibb és legelrejtettebb húrokat, a melyek lelkünkben zenélnek. És a szín igazán már magában is misztikus életet ad a tárgyaknak.“

Túlszárnyalta-e az új irány a Millet naturalizmusát? Nem, csak finomította a művészetekről alkotott fogalmakat. És Millet, a ki nélkül a XIX. század legfényesebb festőit, köztük a mi nagy Mészöly-inket, nem lehetne elképzelni, akkor fog csak az őt megillető magas polczon trónolni, ha a jövő generációknak sikerül megalkotni azt a nagy szinthezist, a mely a Millet nemes naturalizmusát az impresszionizmus finomult érzésével tudja egyesíteni.



34. Millet: A tenger. (La mer.)

## V.

(Jules Dupré — Narcisse Virgilio Diaz de la Peña.)

A párizsi Musée du Luxembourg-ban egy érdekes arczkép vonja magára a néző figyelmét. Egy végtelenül finom Krisztus-fej, sötétszőke körszakállal és hosszú, szőke hajjal. A nagy kék szemeknek sajátságos a kifejezésük: mintha befelé néznének, mintha inkább a lélek titkaiba mélyednének és nem a külső világot figyelnék. Az ember érzi, hogy mély gondolkozónak az arczmását látja maga előtt. A képnek a száma 926 és a katalogus megjegyzi: JULES DUPRÉ, *Portrait de l'auteur*. Igen, ilyennek képzeljük a mestert, ha a szemközt lévő falon függő két képét: „Le Matin” (Reggel), (lásd 35. sz. ábrát) és „Le soir” (Este), (lásd 36. sz. ábrát) látjuk. Lelki embernek, aki az emberi érzés dicsőségét hirdeti és a ki azt fölébe helyezi teremtés összes csodáinak. De a mellett a jóságot is megtaláljuk ebben az arcban, azt a nagy szívet, a mely minden irigység nélkül útját egyengette a félreismert tehetségeknek, aki Th. Rousseaut is minden féltékenység nélkül addig tolt, szorította előtérbe, míg a műértők elismerni kezdték az érdemeit.

A fölött azonban, hogy a két mester közül melyik volt a nagyobb, még nem záródtak le az akták. A francia kritikusok nézete Dupré felé hajlik, a külföldi bírálók azonban Rousseau színellenes, nagy rajzú egyszerűségét többre becsülik a Dupré kolorisztikus hangulatainál. Mind a két ítélet egyoldalú állásponton alapszik. Legjobban fogjuk megérteni a két mestert, akik az életben is jó barátságban éltek egymással, ha összehasonlítjuk művészeti nézeteiket, melyekből kiindultak, s ha azután megvizsgáljuk, mily eredménnyel valósították meg azokat alkotásaikban. Előbb azonban nézzük Dupré életének lefolyását.

1811-ben született Nantes-ban. Atyja porcellángyáros volt. Mint Rousseau, ő is Charles Rémond iskoláját látogatta, ő is fellázadt Bidauld klasszikus tájképeinek hazugságai ellen. De pályájának kiindulási pontja nem a tájkép volt, hanem a genre, és egy ilyenmű képeért, az „Intérieur de ferme” című vászonért, a mely ma magántulajdonban van, nyerte el 1833-ban a Salon érmét. Érdekes, hogy Dupré ezt a képét 260 frankért adta el Faure műkereskedőnek, aki azt később 20.000 frankért adta tovább. Még érdekesebb a „Southampton” című fiatalkori képének sorsa. A mester e vásznáért 500 frankot kapott, a műkereskedő — Haro — azonban nyilvános árverésen 48.000 frankért adta el. Ezen a vásznon

tulajdonképpen két kép van: Dupré a „Southampton“ című tájképet ugyanis takarékosági szempontból egy erdőrészletre festette és Haro egy ideig azon gondolkodott, nem lehetne-e az alsó képet valamelyes módon egy más vászonra áttenni? De 48.000 frankot még sem mert veszélyeztetni ily kétes eredményű kísérletezés miatt.

Dupré poétikus ecsetje hazájának, Nyugat-Franciaországnak vidékeit örökölte meg. Tájképei mind a Limousin, Creuse, Picardie, Compiègne és L'Isle



35. Jules Dupré: Reggeli tájkép. (Le Matin.)

Adam-i erdő vidékeiből valók. Szerette e vidék alacsony dombjait, lapályait, álló vizeit, a zordon erdőket, melyek a sziklás dombok tövében terülnek el. Ha híresebb képeit nézzük: „Passage d'animaux sur un pont dans le Berry“, (Állatok a hídon) La Forêt de Compiègne“, (A compiègne-i erdő) „La Gorge des Eaux chaudes“, „La Route dans les Landes“, „Le Retour du Troupeau“, „La Bergerie dans le Berry“, vagy a gróf Andrássy Gyula tulajdonában levő és a „Nemzeti Szalon“ 1901. évi „Nemzetközi tárlatán kiállított „Bord de Rivière“ című vásznat, — mindenütt azt látjuk, hogy a mester csak azon volt, hogy a természetnek akár mely igénytelen részletét úgy adja, a mint az az alkotás pillanatában a levegő mozgásával, a fény hatásában mutatkozott. Legyen a kép tárgya az erdő széle néhány legelő barommal; csorda, a mely a tó partján pihen; egy parasztbirtok belseje, néhány szélmalom, vagy egy kis falunak esőverte, sáros országútja; — minden képében a természet bensőséges életét látjuk: a szélben mozgó bokrot, a lombzatok közt szökellő fényt, a fatörzsökön rezgő napsugarakat, a fűben csillogó harmatot, s a fénynek és a színnek mindama sokszerű játékát, mely a teremtetést betölti.

Adam-i erdő vidékeiből valók. Szerette e vidék alacsony dombjait, lapályait, álló vizeit, a zordon erdőket, melyek a sziklás dombok tövében terülnek el. Ha híresebb képeit nézzük: „Passage d'animaux sur un pont dans le Berry“, (Állatok a hídon) La Forêt de Compiègne“, (A compiègne-i erdő) „La Gorge des Eaux chaudes“, „La Route dans les Landes“, „Le Retour du Troupeau“, „La Bergerie dans le Berry“, vagy a gróf Andrássy Gyula tulajdonában levő és a „Nemzeti Szalon“ 1901. évi „Nemzetközi tárlatán kiállított „Bord de Rivière“ című vásznat, — mindenütt azt látjuk, hogy a mester csak azon volt, hogy a természetnek akár mely igénytelen részletét úgy adja, a mint az az alkotás pillanatában



Tengeri képeinek megfestésében ugyanazon törekvés vezeti a mestert. Cayeux sur-mer-i magányában hónapokon át csak a tenger csapkodó hullámait nézte. A végtelen vízfelület, a félemlítő láthatár egész melankolikus hangulatát belevitte



36. Jules Dupré: Esti tájkép. (Le Soir.)

vásznaiba, de a saját nagy érzését is, melyet a teremtés fenséges ereje benne ébresztett. Némely vásznán nincs más, csak a tenger, félelmetes hullámaival, de azok habverése, a víz átlátszósága csalódásba ejtik a nézőt, mintha csak magát

a végtelen, türemlő víz-sivatagot látná maga előtt. Vajjon milyen eszközökkel érte el Dupré ezt a hatást? Mint Rousseau, ő is a rajz feltétlen hívének vallotta magát. Érdekes, hogy a „Szépművészeti Iskola“ igazgatójának, Guillaume-nak azt a javaslatot tette, hogy a rajztanítás kiindulási pontjául a szobrászatot vegyék. Előbb mintázzanak a tanulók, azután tanuljanak rajzolni. Ő az emberi érzést a természet fölé helyezte. Jules Claretie, a neves francia író és színigazgató csevegeéseiben egynehány jellemző vonást mond el Dupré-ról. „A természet semmi, — mondta egyszer Dupré — az ember minden. Nincs butább egy hegységnél: a festő jön, meglátja, megfesti és szellemet lehel belé“.

Egyik napon a francia posták igazgatója, M. Comte, tréfálódzott Duprével: „A fényképészet még megöli a festészetet“.

„Ugyan — felelt a mester — a míg nem találnak föl olyan gépet, a minek szive van és lelke, addig a művészeknek nem kell semmitől sem félniök“.

Dupré azt a nézetet vallotta, hogy az igazi művészeti alkotás „teremtés a teremtésben“.

„Minden művészeti tárgy — mondta — az érzésből kell hogy keletkezzék. Minden tudományt el lehet sajátítani, de a művészet, a mely ott kezdődik, a hol a tudományok végződnek, nem lehet tanítás tárgya. Vannak dolgok, a miket észszel nem lehet felfogni. Nincs ember, aki megtudná magyarázni ezt a frázist:

„Ebben a képben sok az érzés“. Ép azért műtárgyról nem lehet mondani, hogy be van fejezve. A művészet nem ismer befejezést“.

Hogy Dupré mit értett az „érzés“ alatt, azt egyik művéstársa, a tájképfestő *A. Besnus* a következőképpen írta meg:

„Egyik viharos éjjelen Dupré a L'Isle Adam-i híd karfájára támaszkodva nézte a cikázó villámot, a vihardulta ég zöldes színét, és a hirtelen világításban föl-föl csillogó vizet. Egyszerre csak erősen megragadja a karomat s miután látta, hogy az ég ellenkező oldalára néztem, felindultan kiáltott:

„Maga ezt nem látta; mily szép, Istenem, mily szép!“

Odanéztem, a merre Dupré ujjával mutatott s láttam az ezüstös fényben úszó eget. Dupré azonban remegett és — könnyezett. Csodálatos könnyek voltak azok, az igazi nagy művész könnyei, aki a természet előtt sir. A hatalmas alkotó könnyei, a kit minden meghat, ami gyönyörű, legyen az szép vers vagy viharos ég, mély gondolat vagy bájos zene; aki ha tájképet fest, Beethoven egy szimfóniájára gondol, mert a szép kép szimfonia kell hogy legyen a szemnek, mint a hogy a szép zene szimfonia a fülnek“.

Ebből látjuk, hogy Dupré a természet hű visszaadását úgy értelmezi, hogy a teremtés képét lelkén átszűrődve festi a vászonra. Ő tehát ép úgy, mint Rousseau, a természetet az emberi érzéssel megneemesítve akarja visszaadni. Ebben meg-egyezik a két mester, de még abban a törekvésben is, hogy inkább a természet intim hatásait keresik, nem annyira a növény és állatvilágot, hanem az azokat körülvevő levegőt és fényt teszik tanulmányaik tárgyává. Láttuk, hogy Rousseau a rajzban kereste a kifejezésnek eszközét, a körvonalak erős kidomborításával akarta még a fénynek és a levegőnek lengé játékát is visszaadni. Dupré más úton haladt. Ő a paletta nagy mestere. Minden nagy lelkiismeretessége mellett, melynél fogva a rajznak a lehető legnagyobb jelentőséget tulajdonította, mindig a



színek hatásait kereste. Azért szerette leginkább azokat a hangulatokat, melyek az atmoszférikus ellentétekből erednek: a viharos természetet, az alkony vöröspiros napját, a zöldes fényben úszó hajnali homályt, a víz és a láthatár közti ellentétet, és így a Rousseau hatástkerülő egyszerűségével szemben találjuk Dupré-nek a színjelenségek élveiben való elmerülését. Míg Rousseau az összehatást állította fel legmagasabb céljául, addig Dupré egyes részletek szerelletes kidolgozásával nagyon is láthatóvá teszi azt a nagy fáradtságot, a melyet műveire áldozott. Abból a szándékból indulva ki, hogy a természetben látott színhatást a maga saját valóságában adja vissza, szinte reliefszerűen festi meg az egyes részleteket és így a pasztózus melegség helyett gyakran csak azt éri el, hogy a néző szeme egyes feltűnően kialakuló részleten akad meg, miáltal a képnek összehatása szenved.

Rousseau a rajznak erős körvonalozásával, Dupré pedig a tónusok túlzott elemzésével esett hibába.

Ezzel azután a két mester közt felállítható parallelizmus ki is van merítve. Mert érzésviláguk teljesen elütő volt egymástól. Rousseau folytonos kereső, a nagy, epikus leírás nyugodt mestere; Dupré pedig a természet szenvedélyeinek vagy borongós hangulatainak ideges érzésű kifejezője. Ezen praedispozíciója hajtotta Dupré-t a paletta uralma alá, míg Rousseau-t ép a nyugodt, széles leírásra való hajlama tette a rajz lelkes dicsőítőjévé. Mindkettő állandóan párbajozott a természettel, majd az egyiknek volt nagyobb a győzelme, majd a másíknak fényesebb a dicsősége. Elethivatásuk sikerült, mert haláldöfését a klasszikus és a heroikus tájképfestészet tőlük kapta meg.

Rousseau-val és Dupré-vel megindult az új irány, mely azután a „paysage intime“ elnevezés alatt fontos fejlődési útjává lett a tájképfestészetnek. A festő már nem keresi a „szép természetet“, melyet romokkal és építészeti díszekkel halmoz el; nincs szüksége már okvetlenül az emberre, hogy életet hozzon a természetbe; nem szorítkozik már a teremtés formáinak aggodalmas visszatükrözésére sem, mert a természetben oly megfoghatatlan, de érezhető dolgot észlelt, a melyet elődei nem vettek észre: a *hangulatot*. A festészetnek most más a célja: iparkodik a szemmel látható tüneteményeket híven visszaadni, nem tagadja a levegő létezését és a fény ezerszerű, mindig változó hatásait, de egyuttal az érzés világnak is megadja a maga jogát és abban látja a feladatát, hogy kikutassa a sok vonatkozást, mely a természetet az emberrel összefűzi.

A táj, a mely a szem előtt táru fel, már nem oly fontos. Azért nem keresi a festő az olyan vidéket, a mely saját formai szépsége révén érdekes. Neki elég egy kis erdőrészlet, egy darab rét, egy egyetlen fa; fődolog csak az, hogy valami hangulat vegye körül, hogy a kis részletnek, melyet művészi szeme a mindenségből kiragad, saját élete legyen, és pedig olyan, a mely mélyebb nyomot hagy a néző lelkében. Csak ezeket az intim vonatkozásokat keresik most már a művészek. A természet belső életét, a mely nagyrészt független a külső formáktól, de annál nagyobb fontosságú rá nézve minden, a mi az atmoszférában előidézője a hangulatnak. E felfogásnak logikus következése, hogy a rajznak most már csak az a feladata, hogy visszaadja az egyes mozgásokat. Annál nagyobb lesz a színek jelentősége, mert a fény és levegő



hatásai, az atmoszférikus tünemények, melyek nemcsak előidézői, de kifejezői is a hangulatoknak, színekben nyilatkoznak. A realisztikus felfogás ennél fogva csak *a tónusok igazsága* után törekszik, és íme ez megczáfolása mindazoknak a véleményeknek, melyek a realizmus ideálját a fénykép-szerű valóságban hajlandók felismerni.

Ha e felfogásból, a „paysage intime“ valódi feladatából indulva ki, vizsgáljuk a Rousseau és a Dupré művész-lényét, akkor az utóbbit közelebb látjuk a célhoz. De csak látszólag közelebb, azért, mert Rousseau a rajzzal akarta visszaadni a hangulatokat, Dupré pedig a színek egymásra halmozásával, tehát tisztán festői eszközökkel. Különböző felszereléssel indultak újtókra, de mind a két művész eszközei, szinte egy a mást kiegészítve, együtt dolgoztak az út egyengetésén. Végeredményben még mindkettő nagyon materialisan fejezte ki azt, a mi tulajdonképen imponderabilis a természetben: a hangulatot.

Narcisse VIRGILIO DIAZ de la Peña, a „barbizon-i Corregio“, 1807-ben született Bordeaux-ban. A név spanyol származásra mutat. Már a spanyol műtörténelemben több hasonnevű festőre akadunk: Gonzalés, a ki a XV-ik század végén a sevillai dóm szobrait festette; Joseph, a ki a XVII-ik században Valladolidban mint genrefestő élt és ennek fia Pedro, a ki szintén több kisebb-nagyobb képet hagyott hátra. Narcisse apja, Tamás, előkelő polgár volt Salamanka-ban, de kénytelen volt Spanyolországból menekülni, mert a József király ellen szőtt összeesküvésnek egyik legtevékenyebb részese vala. Bordeaux-ba ment családjával, de ott sem találva magát biztonságban, Norvégiában és Angolországban bújdosott, míg végre Londonban akadt biztos menedékre. De boldogsága csak rövid ideig tartott: alig, hogy családját hollétéről értesíthette, meghalt, s özvegye, Maria Belasco, a ki Bordeaux-ban kis árvájával ép hajóra akart szállni, nagy nyomorban maradt vissza. Művelt és bátor asszony volt és bámulatos akaraterevével állt eléje a létért való küzdelemnek. Kis fiával Párizsba ment, a hol spanyol és olasz nyelvtanításból élt. De alig, hogy tíz éves lett a kis Narcisse, meghalt az anya is, és a gyenge fiú árván maradt vissza a nagy városban. Egy Peyrat nevű református lelkész, a ki Bellevue-ben lakott, megkönyörült a kis árván és magához vette.

Így került Diaz a Sèvres körül elterülő erdőbe, s ott, a természet ölen nyerte első oktatását. Ez idillikus milieuben szerette meg a természetet; mindig az erdőben bolyongott, ábrándozva és gyönyörködve, míg kifáradt és pihenésre vágyva ledőlt a harmatos fűbe. E kedvtelését azonban drágán kellett megfizetnie. Egyik szép tavaszi napon ismét az erdőt járta, csodálta a rügyező fák édes színpompáját, szívta az erdő illatát s engedett annak az ellenállhatatlan csábításnak, melyet a harmattól ragyogó fű bágyadt testére gyakorolt. Lefeküdt s elaludt. De mire fölébredt, bal lába rémítően meg volt dagadva. Kórházba kellett vinni a szegény kis fiút, s ott az árva még nyomorékká is lett: a ballábát amputálták.

Akkor 15 éves volt Diaz. Megélhetéséről kellett gondoskodnia s így egy porcellángyárba került, a hol apró virágokat, csinos kis genre-jeleneteket festett tálakra és tányérokra. Ez a foglalkozás azonban korántsem elégítette ki a maga-



38. Diaz : La fée aux Perles.





sabbra törekvő ifjút. Élénk érdeklődéssel követte korának művészeti és irodalmi mozgalmait és szabad óráiban Sonchon mesterhez sietett, ki őt a festészet titkaiba vezette be. Ebben az időben Victor Hugo „Orientales” című kötete, a melyben a nagyhírű költő a Kelet ezerszínű pompáját bontotta ki, lelkesítette a párizsiakat. Az ezer egy éj mesészerű csodái után valóságos láz fogta el az embereket és Diaz is sóvárgó lelkesedéssel szívta magába e kápráztató világ ragyogó leírásait. Ez emlékezetes időben, az 1830-as évek elején, állította ki DECAMPS híres keleti képeit. Ez a mester, a ki ép úgy mint Diaz, erdőben nevelkedett, a ki ép úgy, mint a kis árva fiú, „tapogatók és botlások közt” kereste az útját, nagy hatással volt festőnkre. Diaz már 1835-ben kiállította „La Bataille de Medina Coeli” (A medina coeli-i csata) című vásznát, a melyet 1836-ban „L'adoration des Bergers” (A pásztorok hódolata) című vászna és 1838-ban „Les vieux Bohémiens” című figurális képe követett. Bár feltűnést keltettek a képei, a mester későbbi éveiben még sem szeretett róluk beszélni: „Ne beszéljünk róluk, — mondta mosolyogva, — biz' azok nagyon rossz képek voltak; vagy talán nem is képek, csak — tapeták.”

Ezekben a képekben tényleg nincsen semmi a 40-es évek nagy Diaz-jából. A mester ugyanis sohasem volt a kemény rajz híve. Alakjai nem foghatóak, hanem ködszerűen eloszlók, s így művei csak az erős, ragyogó színeknek köszönhetik azt a bájt, a mely őket kitünteti. Első képei azonban kemények, fényhatás nélkül valók, színei komorak és sötétek.

1844-ben állította ki azt a vásznat (s vele a harmadik osztályú érmet nyerte el), mely most a Louvrebán van: „Bohémiens se rendant à une fête” (Bohémek ünnepélyre készülnek) (lásd 38. sz. ábrát). Ez a kép már a Diaz jellemző tulajdonságait mutatja. Bájos képzelő tehetsége benépesítette az erdőt. Gyönyörű szép alakok kacérkodnak az erdő sűrű lombozata alatt: Szőke istennők, ragyogó színű selyembe burkolt delnők, vándorló cigányok, kecses nimfák és szerelemre vágyó leányok. Csupa ábránd és mosoly, végtelenül bájos álomképek, melyek a derült természetben mint mesészerű víziók jelennek meg. E képekből megértjük a mester mondását, a melyet Millet-hez intézett:

„Te csalánokat festesz, én jobb szeretem a rózsákat”.

Tényleg, a rózsa illatát véli érezni az ember, ha Diaz képeit nézi. A „Bohémien” képét 1500 frankért adta el és ezzel a pénzzel ő is Barbizon-ba ment, a hol az ujonnan keletkezett művészkolóniában letelepedett.

1845-ben három portrait-t küldött a Salonba; 1846-ban 8 vásznat, köztük a híres „Jardin des Amours”-t (Szerelem kertje), a mely, mindamellett, hogy Rubens „Szerelem kertje”-re emlékeztet, elnyerte a második osztályú érmet; 1847-ben már tíz képet állított ki, köztük, mint igazi mesterművet, a „Chiens dans un forêt” (Kutyák az erdőben) című vásznat. Az elsőosztályú érmet 1848-ban nyerte el Diaz a „Venus et Adonis” című képeért, a melyet az 1902. év január havában Párizsban meghalt milliomos Thomy Thiéry a Louvre-ra hagyott tizenegy más Diaz-képpel együtt, közöttük a „Baigneuses” (Fürdő nők) című genreképet is, a melyet a mester 1851-ben mutatott be, a mikor is a becsületrend lovagjává nevezte ki a kormány.

Diaz az erdő költője lelki festője volt. Tehetsége a szellemesség és a báj határai közt mozgott. Komoly, mély gondolkodásra nem volt képes. 1848-ban a francia kormány a köztársaság jelképére pályázatot hirdetett és Diaz is azok között volt, a kik a „Szépművészetek Iskolájá”-hoz egy-egy vázlatot benyújtottak. De az ő „köztársaság”-a olyan volt, mint valami Vénusz, a kit kis Ámorok vesznek körül. Bájos volt, de nem „hivatalos” jellegű és azért nem is nyerte el a díjat. De ép e szellemességnek, a mely miatt a barbizoniak „L'enfant terrible de Fontainebleau”-nak nevezték el, köszönheti Diaz nagy sikereit. Mint Isabey, ő is divatos festőjévé lett korának s annak az izlésnek hódolt, a mely a szellemességet többre becsülte a komolyságnál. Számtalan képében szellemesen mutatta be Ámor-isten pajkos játékát: a hogy a leányokat fölzavarja álmukból, a hogy kinozza a szerelmeseket, a hogy játszik velük, vagy a hogy pajkos mosolylyal fülükbe súgja édes bohóságait. Diaz sajátságos varázsú bája sokszor Watteau-ra emlékeztet, de arra a Watteau-ra a ki Corregiotól kapta a palettáját. Igazságtalanok azok, a ki Boucher-val hasonlítják össze. Mert míg a rococo-idő e kedvelt mestere az érzékiségnek hódol és alakjait fényes világításban előtérbe helyezi, addig Diaz úgyszólván csak illatukat akarja éreztetni, csak hangjuk ezüstös csengését, szóval csak azt a hangulatot akarja visszaadni, a melyet e bájos teremtesek jelenléte az erdőben előidéz. Az alakokat pedig egyes erősen jellemző és kápráztatóan ható színfoltokkal inkább csak jelzi, csak fátyolosan tükrözteti, de szigorúan nem rajzolja meg.

Ilyen képe a Louvre-ban látható „La fée aux perles” (lásd 38. sz. ábrát), a mely félig meztelen, rózsaszínű fátyolba burkolt női alakot ábrázol, két kis Ámorról, a melyek egyike a földön szétszórt gyöngyöt fölszedi. Az alakokat úgyszólván csak sejteti, a tájképet azonban harmonikusan egymásba olvadó tónusokban oly poézissel dolgozza ki, hogy a néző lelkében a legédesebb hangulatokat váltja ki. Hogy mily nagy gondot fordított Diaz a természet megfigyelésére és hogy mily nagy erővel tudta észleleteit kifejezni, legjobban mutatják a Louvre-ban látható tanulmányai, mint: „Les Pyrenées” (A pyrenäek, lásd 39. sz. ábrát), a mely Délfranciaország vakító fényű egét mutatja, a mint arany napjával beragyogja az erdő sűrűjét, a havasok csúcsait, s a bokrokkal fedett sziklákat; vagy a „Sous bois” című tanulmány, a melyben a világoskék ég és a sötét erdőrészlet között való ellentét sajátságos hangulatot kelt; az „A la Reine Blanche” című erdőrészlet a nap enyelgését mutatja, midőn a sűrűbe hatoló sugarai végig csókolják a sötét fatörzseket.

Akármelyik képét nézzük a mesternek, éreznünk kell, hogy Diaz saját külön palettájával dolgozik, a melyet sem nem örökölt, sem nem hagyott másra. Titokzatos színeit nem leshette el más festő, mert ezeket nem kísérletezéseknek, s nem tudományos elemzéseknek köszönhetette, hanem természeti sajátosságának. Független művész volt, a mi a felfogását illette, és szeszélyes a kifejezéseiben. Csakhogy függetlensége nem volt zabolátlan, szeszélyei pedig művészléleknek voltak a nyilvánulásai. Ha némelyik bíráló azt mondja, hogy a Diaz sugarai a Claude Lorrain napjától kölesönzik fényüket, vagy hogy grációzus alakjai Watteau könnyedségétől nyerték keceses bájaikat: e véleményeket könnyű megegyeztetni azzal, hogy Diaz a tájképeit sohasem komponálta, hanem



a Bas bréau erdő szélén maga leste ki a természet titkait; hogy nimfáit és bájos erdőleányait nem mint főczélt állította be a természetbe, hanem csak mint vele-járóit azoknak a hangulatoknak, melyeket poétikus lelke az erdőből kiérzett. Diaz nem a görög mythológiát akarta festeni, hanem a nyári esték búbajos illatát, a nyári éjjelek langyos fuvalmait, ezüstös fényét, lelki látomásait, aranyos álmait. Az alakok, melyekkel az erdőt népesítette, csak álmokképek, csak hangulatkifejezők, nem pedig élő lények. Boucher a földi szerelmet ábrázolta. Watteau a pásztorok öntudatlan enyelgését, Diaz azonban a szerelemre vágyó és szerelmet lehelő természet édes álmait akarta kifejezni. Boucher érzéki, Watteau kecses, de Diaz mélyen lyrikus; csakhogy gyöngéd érzelmeit nem lágy, lefokozott színekben fejezi ki, hanem heves, déli temperamentumának megfelelően, izzó, szikrázó, pattogó színraketákban. Mindamellettt realista volt a kifejezéseiben. De nem abban a tudákos értelemben, a mely a természet lefényképezésében találja a maga ideálját, hanem a természeti hűség buzgó keresésében volt realista. Ha a természetben valami hangulat ragadta meg a lelkét, minden érzékével tanulmányozta azokat a viszonyokat és körülményeket, a fény vagy a homály titkos játékát, a levegő sejtelmes reszketését, melyek ezeket a hangulatot előidézték. Ezeket a „színraketák“-at dalban is megörökítették a barbizoni művészkolonia tagjai:

„On y voit des pétarades  
De Diaz de la Pena !“

Diaz legszigorúbb kritikusa önnön maga volt. Nem ismerte a magahitt művészek tettető szerénységét. Büszkeséggel mondta el, hogy első képeit öt frankjával adta el, és ha fiatal éveinek küzdelmeiről beszélt, mosolyogva említette, hogy



39. Diaz : A pyrenéek. (Tanulmány.)



nyolcz vásznat vitt egyszer Castil-Blase párisi műkereskedőhöz. Ez négyet kiválasztott és nagylelkűen husz frankot nyújtott át a fiatal művésznek. Ma ötezszer annyit adnának egy-egy ilyen képért. Diaz képei legtöbbször magánemberek muzeumaiban találhatók. A Louvre-ban hét képe volt eddig; az 1902. év január havában azonban a már többször említett Thomy Thiéry, párisi milliomos, a ki előszeretettel gyűjtötte a barbizoni iskola mesterműveit, tizenkét Diaz-képet hagyott a francia nemzet világhírű múzeumára. Hazánkban gróf Andrássy Gyula birtokában van egy Diaz-kép: „A parkban“, a melyet a budapesti közönség a „Nemzeti Szalon“-nak 1901. évi Nemzetközi kiállításából ismer. Összes műveit még mai napig sem lehetett katalogizálni. A mester szünet és pihenés nélkül dolgozott. Majd a fontainebleau-i erdőben, majd nagy műtermében, a melyet a Boulevard de Clichy-n tartott. Gyorsan dolgozott, mint olyan ember, a kinek még sok a dolga és érzi, hogy ereje mindinkább gyengül. Mindig szellemes volt, de sohasem bántó, vagy keserű; szerette az iróniát, de alapjában lágyszívű volt és jólelkű, vagy a mint egyik barátja jellemezte: „jó és őszinte, mint egy darab búzakenyér!“

Életének legnagyobb csapását 1860-ban élte meg, a midőn Narcisse fia 25 éves korában meghalt. Rendkívül tehetséges fiatal ember volt, festő, mint az apja, és a mellett még kedves tehetségű költő is. Fia halála után Diaz is elbetegeskedett. Sok éven át konok hurutban szenvedett, a mely miatt a telet mindig Dél Franciaországban, vagy a Riviera-n volt kénytelen tölteni. Mentone-ban halt meg 1876-ban, hatvannyolcz éves korában.

Korának művészetében teljesen önálló állást foglal el. Nem volt mestere, de iskolája sincs. Különálló egyéniség és a barbizoniak közé csak azért kerül, mert velük dolgozott, mert részt vett a küzdelmeikben. A művészet evolúcióját nem vitte előbbre. Inkább konzervatív volt, mert ő őrizte meg és vitte diadalra a tisztán festői elveket, oly időben, a mikor a rajz elnyomással fenyegette a palettát. Diaz ebben a körben az utolsó romantikus, az ő nevénél magasabb pont felé emelkedik a fejlődés vonala és ez a pont: *Corot*.



## VI.

Camille Corot. (1796—1875.)

Corot műveit csak úgy fogjuk teljességükben megérteni, ha életének bájosan idillikus lefoiyását ismerjük. 1796 július havában született, mint jómódú párisi fodrász fia. Atyja később a napoleoni udvar divatárú-szállítója lett és fiát, Camille-t is a kereskedői pályára szánta. A fiúnak azonban vajmi kevés hajlama volt arra, hogy az apja akaratát teljesítse. Már kicsi gyermekkorától ábrándozó, lírikus természetű volt. Imádta a hegedűt, a melyen maga is elég jól játszott, bújt a hangversenytermeket és otthon lágyancsengő tenorhangjával egyre énekelte azokat az áriákat, a miket a színházakban és a hangversenyekben hallott. Kerülte a zajt, a nyilvános életet, csak a sejtelmes hangulatokat szerette, a merengést, az ábrándozást és többre becsült egy-egy szép lírai költeményt a világtörténelem leghősiesebb tetteinél. Mint serdülő ifjú Rouenba került, a hol apja akarata szerint rőföskereskedésben kellett volna megkezdnie kereskedői pályáját. Corot azonban nem soká maradt a zajos kikötő városban. Ott hagyta a tettmezejét és hazautazott: tovább ábrándozni. A tárlatok, a melyeken akkor David, Gérard és Guérin arattak óriási diadalokat, a festészet felé irányították a költői lelkű ifjú figyelmét és szűken kimért zsebpénzét ezentúl festékek és vásznak bevásárlására fordította. Egy rejtett kamrában, titokban festeni kezdett. Énekelve rőtta a színeket a vászonra, egyetlen nézője csak a bájos Rose kisasszony vala, az apja üzletében alkalmazott divatárusleány, a ki a művészcsemete tétovázó lépteit édes mosolygással bátorította. Ő volt a fiatal Corot egyetlen bírálója, ő lehelt bátorságot félénk lelkébe, míg egyszer csak Camille egy képpel a kezében beállított az apjához. Camille Corot, öregedőben, sokszor beszélte el barátjainak ezt az érdekes jelenetet:

Apámhoz mentem és remegve mondtam:

— Festő akarok lenni!

Csak rám nézett ijedten, tétovázva, mint a ki nem tudja, mi történik körülötte. Én is remegtem és nem mertem a szavaimat megismételni. Végre kínos szünet után apám megszólalt:

— Ugyan, mit is mondtál csak?

Szó nélkül átnyújtottam a kis vázlatot, a mely a kezemben volt. Apám nézte, de bíz abból nem értett meg engem.

— Mit akarsz ezzel?

Ekkor magam előtt láttam a Rose kisasszony bájos arcát. Mosolya erőt adott és újból mondtam:

— Festő akarok lenni!

Most már megértett. Csak rám nézett és azután, mintha csak tréfának venné az egészet mondta:

— Ej, a festők mind naplopók! Százezer frankot adtam volna neked, ha valamelyes üzletet akartál volna kezdeni. Így csak kétezer frankot kapsz évenként. Ez majd észre térít. Most menj és — *mulass!*

És Corot boldogan hozzátette:

— Mindig emlékezetemben maradtak az apám szavai; mindig nagyon jól *mulattam!*

Első tanára MICHALLON volt, Corot-val egykorú fiatal festő, a ki Rómában hódolt a Poussin-kultusznak s Párisba visszatérve a történelmi tájkép kitaposott ösvényén haladt. Corot nem maradhatott soká nála, mert a fiatal festő 1822-ben meghalt. Így került a Jean VICTOR BERTIN iskolájába, a ki szintén az ideális tájkép lelkes híve volt. Corot azonban, a mint ő maga is büszkeséggel említette, későbbi éveiben, mestereinek elveit nem igen követte. A saját útján járt és bár Olaszországban a klasszikusok szeretett tájait festette is, mindig csak a saját felfogását követte. Már 1822-ben egy kis tanulmányt festett egy egyszerű rothadt fatörzsről, de az a kis vázlata is mutatja, hogy Corot már akkor — tehát az 1830. évi művészeti forradalom előtt — buzgón kereste a természet intim vonatkozásait. Olaszországi útja több képet eredményezett, a miről később lesz szó. 1830-ban Barbizonban telepedett le, de a tulajdonképeni francia tájképfestészetet csak második olaszországi útja után, 1843-ban kezdte meg.

A modern francia festészet e kimagasló mestere soká küzdött, míg érvényesülhetett. Mondhatni, hogy negyven évig harczott, vergődött, míg elismerték. Első képét csak ötven éves korában adta el, s akkor is szomorú volt, hogy tőle meg kellett válnia. A modern műtörténelemben alig akad művész, a ki nemesebben fogta volna fel hivatását, mint ő. Nemcsak festő volt, hanem egyuttal poéta is, a ki szinte lírikus szavakban beszélt művészetéről, a melyet ő maga jellemzett a legjobban Dupréhez intézett egyik levelében, a mely megérdemli, hogy fordításban itt helyet nyerjen:

„Korán kelek, hajnali három órákor, mielőtt még a nap fölkel. Leülök egy fa tövébe, nézek, nézek és várok. Bizony: eleinte nem látok valami érdekes dolgot. A természet egy nagy fehér vászonhoz hasonlít, a melyen alig látszanak a tárgyak körvonalai. Köröskörül csupa illat, az egész természet reszket a hajnal friss fuvalmától. Bing! Már látszik az első napsugár. De még nem sikerült a napnak áttörnie a finom fátylon, a mely mögött a rét rejtőzik, a völgy és a szemhatár dombjai. Az éj párái ezüstös pelyhekként röpködnek a sötétzöld fű fölött. Bing! Bing! Egy új napsugár és még egy másik!... A virágocskák boldogan ébrednek... még rajtuk a remegő harmat... gyöngye leveleiket a reggel sóhaja mozgatja... a lombok mögött láthatatlan madarak énekelnek... Úgy tűnik föl, mintha a virágok reggeli imájukat mondanák. Pillangószárnyú Ámorkák csatáznak a réten és csapkodásuk alatt hullámszik a fű... Nem látni semmit... de mindent érezni... A táj a ködnek áttetsző fátyola mögé rejtőzik és ez a





40. Corot: Parasztudvar. (La cour d'une ferme.)





42. Corot: Souvenir d'Italie 1838.





fátyol lebeg, és mindegyre emelkedik föl, föl a nap felé... És a mint a magasba emelkedik, látni a folyó ezüstös szalagját, a réteket, a fákat, a házacskákat és a mind messzibbre terjedő szemhatárt... Végre mindent látunk, a mit azelőtt csak sejtettünk...”

Az esti hangulatot pedig következőképpen írja le egyik poétikus szépségű levelében:

„A természet ellágyul, bágyadtabb lesz... a lombok közt az est hűvös levegője sóhajtozik... a rét bársony fűvét harmat gyöngyözi be... A nymfák szaladnak, bújnak, rejtőzködnek... Bing! az ég egy csillaga a tóba esett... Bájos csillag, a melynek ragyogását a víz rezgése még fokozza... úgy-e, rám tekintesz, úgy-e, rám mosolyogsz, te aranyos csillag, a te szép szemekkel...? Bing! a vízbe még egy csillag esik, egy másik édesen kacsintó szem. Isten hozott, édes bájos csillagok... Bing! Bing! három, hat, húsz csillag... Az ég minden csillaga találkoztat adott egymásnak ebben a boldog tóban... Leereszkedik az éjjel... Csak a tó tündöklök... Ah, mily sürgő sokasága a csillagoknak!... Íme itt a képzelődés... A nap nyugvóra tért és a lélek belső napja, a művészet napja kél... Ah, mily jó: a képem kész!...”

A ki ezeket a sorokat olvassa, maga előtt látja a barbizoni művészkolónia szeretett „Père Corot”-ját. Megérti költői lelkét és azt a bámulatos naivitást, a mely ebben az óriási Herkulesben lakozott. Mert magas, szálas ember volt, de a zömök pipa daczára, a melyből szünet nélkül füstfelhőket eregetett, szinte leányos hatást tett az emberre. A külvilággal nem törődött. Jellemző, hogy az 1848. évi torlaszharcok alkalmával bámulva kérdezte:

— Mi történik? Talán nem vagyunk megelégedve a kormánynyal?

Az 1870. évi francia-német háború alkalmával pedig 74 éves aggastyán léte a harciba akart menni.

Az 1873. évi Salon alkalmával felmerült az az eszme, hogy Corot-nak az ő egész művészi tevékenységét megjutalmazandó, átnyujtják a nagy arany érmet. Érdeméül hozták fel akkor, hogy Corot az egyetlen a nagy mesterek közt, a ki vásznaiért nem követel óriási összegeket, hanem csak azt kívánja, hogy megértsék és szeressék a műveit. 1873-ban kiállított két képét, a „Pastorale”-t és „Le Passeur”-t nem sorozták a mesternek legnagyobb alkotásai közé, s talán ez okból Corot mellett még Gérôme-ot hozták javaslatba a médaille d'honneur-ral való kitüntetésre. Egyik sem kapta meg. 1874-ben azonban Gérôme-ot egyhangulag kandidálták, a ki meg is nyerte a díját, míg Corot csak 1875-ben, halálos ágyán kapta meg. Corot, a csoda-igénytelen művész, túláradó boldogsággal fogadta el kartársai hódolatának e túlkéső kifejezését:

— Istenem, mily boldogság, ha az embert így szeretik. Jó szüleim voltak, kedves barátaim, hálát adok az Istennek, hogy életemet ily boldogra fordította.

Pár nappal ezután, február 23-án, tanítványával, FRANÇAIS-val beszélgetett.

— Maradj, öregem, mondta, oly nyugodt vagyok, ha itt maradsz.

— Nem fogsz meghalni, vigasztalta őt Français, — nézd csak, az ujjaid oly erősek, mint a malomkő.

— Erősek? Eleget dolgoztak ötvenkét éven át. — Azután az asztal felé tekintett, a melyre valami narancsszínű illatszert helyeztek.

— Ah, nézd csak, mondta vígan, valami biborszínű likőr. Bizony, meginnám, de az orvosom neheztelne. — Egy pár pillanatig gondolkozott s aztán folytatá:

— Milyen gyönyörű tónusa van annak a likőrnek. Alighanem a Heszperidák kertjéből való. Mernék fogadni, hogy a Heszperidák portása gyártja azt a likőrt.

Újból el gondolkozott, azután boldog mosolylyal magához intette barátját és tanítványát:

— Az éjjel álmomban egy gyönyörű szép tájképet láttam. A láthatár oly szép rózsaszínű volt. Oly bájos volt a természet. Még egész világosan magam előtt látom... mily csodálatos képet lehetne festeni...

És egy pár percz mulva behunyt szemmel és derült mosolylyal a fülébe sugta François-nek:

— Holnap már *odafeinn* reggelizik Père Corot.

Három órával később elszendergett.

Sírja fölött, a mester kívánságára Beethoven C-moll szimfoniája hangzott el.

És ez jellemzi talán legjobban Corot idillikus, békés, nemes költészettől áthatott életét.

Legjobb arczképét egyik tanítványa: OUDIXOT, festette meg. Ez a kép, a mely a „Cercle des Mirlitons“ 1875. évi kiállításban volt látható és azóta egy külföldi magánmúzeumba került, Corot-t úgy ábrázolja, a mint a szabad természetben fest. A mester háttal ül a nézőnek, kék zubbonya a vállán lóg, fején hatalmas szalmakalap, festékszekrénye pedig a fűben hever.

Edmond About, a neves francia író, a következőképpen jellemzi Corot-t, az embert és művészt:

„Corot a modern tájképfestőknek az apja. Ő nem tanít, nem ad tanácsot, és visszautasítja a „mester“ czímet, de boldog mosolylyal nézi azokat, a kik őt követik. Az erdőbe vezeti őket és megmutatja nekik a természetet. Ez a kiváló ember, ez a bájos művész nem tartozik semmiféle iskolához; nem bújt a könyvtárakat, nem töltött napokat a múzeumokban; a mit tud, azt sem az élőktől, sem a holtaktól nem tanulta, de korán kelt és a harmatok között udvarolt Aurórának. A természet ismeri őt, szereti és a fülébe súgja titkait, melyeket sem a magasztos Poussin, sem Claude Lorrain nem hallottak soha. Ő tudós és tudatlan, tapasztalt, mint az aggastyán, és gyermekded, mint a csecsemő. Némelykor egy semmi zavarba hozza; olykor egy sziklán, a mely az előtérbe való, elveszti a fejét, olykor megbotlik egy kis ügyetlen alaknak a draperiáján. De ha a fák ellen tör, ha a zöld lombokat látja, akkor elemében van és elragadtatva felkiált: „Ah, mily gyöngéd ez a zöld szín!...“

\*

Ha vizsgálat alá vesszük a természet e nagy költőjének lényét, életében három korszakot állapíthatunk meg: 1826-tól 1836-ig olasz útjának befolyása alatt áll; ez időtől kezdve a második olasz útjáig a francia tájakat nézte szabadabb felfogással; életének utolsó husz évében pedig törekvéseinek zenitjén állott. Sajnos, a mester óriás sokaságú műveinek legnagyobb részét csak repro-





43. Corot : Toszkánai emlék. (Karcz.)





44. Corot : Fürdőző nők.





dukeziókból ismerhetjük. A Louvre-ban az 1902. év kezdetéig csak hat képe volt, ez év január havában azonban Thomy Thierry hagyatékából még tizenkét kisebb-nagyobb festmény került oda. A francia vidéki képtárakban is találni elvértve egy-egy Corot-t; a Douai-i, Langres-i és a most már német Metz-i múzeumokban. Párizsban azonban a rue Laffitte majdnem minden egyes műkereskedőjénél akadunk Corot-képekre. Egy ilyen czégnél volt alkalmam a legszebb



45. Corot: Souvenir d'Italie. (Karcz.)

Corot-festmények egy egész gyűjteményét látni, a mely a Weiller-féle magán-képtárból származott és a Hôtel Drouot aukeziójára került. Érdekes, hogy ezen az aukezión alig akadt műbarát, a ki egy-egy Corot-ot megvett volna; a képek újból csak a műkereskedőkhöz kerültek vissza, a kik most várnak, míg valami gazdag amerikaiban fényes vevőre akadnak.

A „Pastorale. Souvenir d'Italie” című festménye, melyet 1873-ban nem tartottak érdemesnek a médaille d'honneur-re, 1896-ban Skócziába, a glasgowi

múzeumba került, s szinte csodálatos, hogy ez az egyetlen kép azóta mennyire bűv-körében tartja a skót művészetet. Hatása oly nagy hogy valóságos iskolát csinált. Tónusait, textúráját minden untalan fel-felismerhetjük a modern glasgowiak festményein.

Corot művészi egyéniségét tanulmányozva, nem fölösleges első szárnypróbálgatásainak rajzbeli minőségét megfigyelni. Későbbi éveiben sokszor illették azzal az igazságtalan szemrehányással, hogy a mesternek a rajz gyenge oldala volt. Muther Rikárd, a szellemes és poétalelkű német műbíráló, a ki különben rajongó imádója Corot-nak, a kit XIX. század Theokritjának nevez, e tekintetben elődeinek véleményét felülbírálás nélkül tette a magáévá. Pedig Corot mestere volt a rajznak is, a melyet pályája kezdetén odaadó lelkesedéssel ápolt, mint azokból a tanulmányaiból látható, melyeket a múlt század huszas éveinek kezdetén a római Campagnában készített (lásd 41., 42., 43. sz. ábrákat). Egyes részleteket: fatörzsöket, sziklákat, facsoportokat huszszor és harminczszor rajzolt, nagy odaadással, nagy tudással és ha ezeket az igénytelen lapokat megtekintjük, csodálni fogjuk a természetes rajzot, a biztos kivitelt, a szigorú tanulmányt. Első képeiben ép azok a festői kvalitások hiányoznak, melyek később híressé tették a mestert. Az 1826. évből való három képe: „Vue du Forum romain“, „Vue du Colyseé“ és „Castelgandolfo“, a Louvreban láthatók. E képek mindegyikében megtalálható ama nagy fáradságok árán szerzett rajztudásnak uralkodó szerepe, melyet Corot a Civita Castellana-i tartózkodása alatt sajátított el. Kimagasló kvalitásai e képeknek épen a formák elrendezésében rejlenek, nem pedig a festői színhatásokban, melyek itt még egyhangúak, hidegek és szárazok. Ugyanez áll az 1827. évi Salonban kiállított képeiről: „Vue prise à Narni“, „Campagne de Rome“, a melyek most vidéki francia múzeumokban, Douai-ban és Langres-on láthatók. Ezek a képek alkotják a mester első művészeti korszakának tartalmát.

A fiatal Corot ekkor még a BERTIN klasszikuskodó szemével látott, de egyuttal már megszívlelte a fiatalon meghalt MICHALLOX tanácsát, a ki maga ugyan a régi kitaposott úton haladt, de figyelmeztette tanítványait, hogy a természetet a maga igaz valójában tanulják megismerni. Corot ekkor még nem fedezte fel saját egyéniségét, s ha e római képeiben, különösen pedig a „Vue du Colyseé“ című kis vásznán már fel-felcsillan is az az ezüstös tonus, a mely későbbi képeinek megadja az igazi Corot-jelleget, az még csak első, öntudatlan nyilvánulása volt az ő gyöngéd lelkének, mely a ködös, homályszerű, de a derűtől átrezgő hangulatokat kereste.

Vagy nézzük a Louvreban 141/a szám alatt őrzött képét, a mely L'Allemand-féle hagyatékából került a francia nemzeti múzeumba. Címe: „Souvenir d'Italie. — Castel Gandolfo“. Corot ezen képét 1826-ban festette, tehát pályája kiindulási pontján. Balra egy kis dombon a ragyogó színű kastély, melyet kúszó növényekkel borított fák vesznek körül. Egy fa tövében egy pásztorfiú a pán-furulyán játszik. A háttérben, lomboszat mögé bújva, két kecske hallgatózik. Az előtérben sötétzöld pázsit, melyet piros mezei virágok élénken tarkítanak. Maga a völgy ezüstös ködfátyolba burkolózik.

Első pillanatra látni, hogy ez a kép a természetet nem az igazi formáiban adja vissza, hanem csak a hangulatot, a melyet a teremtés e kis részlete az





46. Corot : Tájkép. (Paysage.) Olajfestmény.





47. Corot: Anya és gyermeke.







48. Corot: Zene és művészet.





érző emberben kivált. Tudjuk, hogy a pánfurulya már idejét multa, de viszont érezzük, hogy e kies kis tájba csak ez a pásztorgyerek illik bele, idillikus, derült érzésével. Ebben a képben még erős és biztos kézzel adja vissza a formákat, de már öntudatlanul alkalmazza azt a vibráló ezüstös tónust, a mely későbbi képeinek uralkodó eleme.

Látjuk tehát, hogy Corot művészetének első korszakában súlyt fektetett a formákra és nagy tudású rajzoló is volt, mert még csak kereste azokat a festői eszközöket, melyek hangulatainak kifejezésére szolgálhattak volna.

Olaszországból visszatérve, Corot a saját hazáját utazta be. Előbb Dél-Franciaországban tartózkodott s onnan a Normandie-n át került Ville d'Avray-ba s innen a fontainebleau-i erdő művészkolóniájába. A természetet újabb nyilvánulásaiban ismerte meg s így újabb feladat előtt találta magát. Most már lemondott arról, hogy a tájnak sajátos jellegét adja vissza, inkább újból alkotja a ter-



49. Corot: Római kép. (Vue de Rome.)

mészetet, a mennyiben a teremtetést a saját lelkének érzéseivel gazdagítja. A délvidék vakító arany napja bántja a szemeit, a mely inkább a sápadt, ezüstös, gyöngyszínű finom fényhatásokat keresi. Tompítani akarja a verőfényt és azért most már öntudatos célzattal szövi azt a rezgő, ezüstös fátyolt, a melybe a természetet beburkolja. Ha ebből a korszakból való képeit nézzük, már múltóban látjuk a rajzbeli kvalitásokat. A szigorú forma már háttérbe szorul, mert a mester már nem az egyes tárgyak rajzát akarja képében feltüntetni, hanem a formáknak csak azt az összhatását, a mely a hangulatot kelti. Könnyebb, szélesebb lesz az ecset vonása. Imitt-amott már ráakadunk azokra a pehelszerű párafoszlányokra, melyekben az utolsó képein az egész természet szinte feloldódik. A mesternek alighanem provence-i útjából, tehát művészetének második korszakából való a gróf Andrássy Gyula tulajdonában levő: „Vue de Nice“ (Nizzai játkép). Ugyanebből az időből valók a „Bacchans-nőkkel enyelgő Szilén“ (1838), Egyiptomba menekülő Szent Család“ (1840), „Demokritus az abderitáknál“ (1841),

„Krisztus az olajhegyen“ (1844 a Langres-i múzeumban), „Homeros a pásztoroknál“ (1846), „Daphnis és Chloe“ (1846).

Mind e képekben a figurális részeknek nincs saját céljuk, csak mint hangulatkifejezők szerepelnek a tájképben, mely a mester e korszakában még abból a törekvéséből indul ki, hogy a klasszikus ízlésű tájat összeolvaszsa a hazai természettel.

A harmadik korszakot a Louvre-ban két kép jellemzi. „Paysage. Une Matinée“ (Reggel) a címe az egyiknek, mely az 1849. évi Salonban mint „La Danse de nymphes“ aratott óriási sikert. A levegőt és a rezgő, puha lombozatot ezüstös fátyol borítja; jobbra egy nymfa, a mely egy másikat előre húz, oda, a hol egy fekvő férfi körül körtánczot lejtenek a nymfák. Mily remek költészetet tartalmaz e kép. Érezni, hogy a táj francia, de nem oly természet, a mely valamely gyakorlati célnak szolgálna. Nem dolgos emberek járvák ezt az erdőt, vadászok nem kergetik a vadat, favágók nem töltik be zajjal e csöndes, derűs tájat. Érezzük, hogy e talajon a sivár munkának nincs helye, hogy e látvány, rezgő lombok alatt csak örülnek az emberek és nem verejtékeznek.

Igaz, hogy Corot idealizálja a természetet, de azért mégis épen ellentéte a klasszikusoknak, mert az emberekből nem csinál Isteneket, hanem a mythologia isteneit emberi örömek közt mutatja, kivetkőzteti isteni voltukból és örülő, gyönyörködő emberekként mutatja be, emberi érzéseket fejez ki velök. Az ő ideális természete nem pózol, nem ünnepélyeskedik, nem kápráztató, hanem derült; nem fenséges, hanem idillikus. Most már tudja a mester, hogy lelke derült csöndjének sem a ragyogó nap, sem a komor, viharos ég nem felelnek meg, most már csak a nap ama szakában él az ő művészete, a melyben tompított, sápadt, ezüstös fényben mutatkozik a természet. A hajnal, és a korai alkony az ő világa. Már megtalálta a neki megfelelő palettát is: kerüli az erős, mely színeket, csak két-három elmosódó tónust rak habos pehelyként a vászonra. Mivel pedig egy és ugyanazon hangulatot festi szünet nélkül, olybá lesznek a képei, mintha folyton ismétlődnének. Hasonló, sőt némelykor egyenlő az elnevezésük is: „Matinée“, „Soir“, „Calme“, „Solitude“ — „Reggel“, „Este“, „Csönd“, „Magány“ — de azért sohasem másolja a saját képeit, hanem finom árnyalatokban más-más változatban mutatja be egy és ugyanazt a hangulatot. A formát már semmibe sem veszi és a rajzra már nem fordít gondot. Csak a levegő és a fény hatásaival törődik, s ezért vázlatszerűek lesznek a képei, a melyekben gyakran csak egy-két tónus látható csodálatos árnyalatokban, de ezek az árnyalatok is elmosódók, pehelyszerűek, aetherikusak, a mit a francia egy lefordíthatlan szóval fejez ki: „vague“. Utolsó képeiben már nem látunk más színt, mint pehelyszerű zöld vagy szürke tónusokat. Még a fái is olyanok. Csak nyírfákat fest vagy rezgő nyárfát, melyek híján vannak az erős, kemény formáknak. Így még ezek a részletek is elmosódnak, ködszerűen hatnak. A mit ő maga így magyarázott meg:

„On me reproche le *vague* de mes tableaux. Mais quoi! La nature flotte! Nous flottons! Le vague, c'est le propre de la vie!“ (Szememre vetik képeimnek bizonytalan formáit. Ugyan! Hisz a természet formái is lebegnek. Mi is. Ez a bizonytalan lebegés maga az élet.)



50. Corot : „Ville d'Andray,“ Olajfestmény.







51. Corot : A to







52. Corot : Fürdőzők.



Az ő természete gyöngéd fényben olvad fel, csak a lomboszat és a talaj mutat némi erősséget. Dehát fogható-e a hangulat? Vannak-e kifejezésbeli törvényei? Jogosultabb kifogás lenne, ha a művész egyoldalúságáról beszélnénk. Mert az ő ecsetje tényleg csak ezeknek a „vague“ hangulatoknak volt a kifejezője. Ezt találjuk a Louvre-beli „Paysage“ (Tájkép, lásd 46. sz. ábrát) című vásznán, ezt az utolsó korszakbeli „La Solitude“-on, a „Matin à Ville d'Avray-ban (lásd 50. sz. ábrát) és legutolsó képeiben is: a „Souvenir d'Arteux du Nord“, a „Pastorale“ és a „Le Passeur“ címűekben. Mindeme képekben sajátos ezüstös, rezegve omló levegő reflektálja a szelidebbnél szelidebb fényeket; a finom, tavaszi láthatáron lágy dombok emelkednek, és a vizen csöndesen úszik egy-egy bárka, melyben egy magányos ember nyugodt boldogsággal csodálni látszik az idillikus szürkés harmóniát. Legutóbbi alkotásaiban már kétségtelenül modorossá válik a mester végtelenül finom ecsetkezelése, és a kép inkább vázlatnak látszik, mint kész festménynek. Volt idő, hogy a mester komor feladatokkal is kísérletezett. Megfestette ugyanis a múlt század 50-es éveinek folyamán „Sodoma pusztítását“ (1857), „Macheth-et a boszorkányokkal“, Dante-t és Virgilt a titokszerű erdő szélén, — de képeiben határozottan nagyon sötétre festette a hangulatot; csupa fekete tónus uralkodik rajtuk, a mi az erőszakoskodásnak jellegét viseli magán. Sajátságos, hogy Corot éppen a „Sodoma“ képét szerette legjobban. Egyik barátjával beszélt róla és melankolikusan mondta:

„— Nem látták ezt a képet, a mikor kiállítottam. A szomszéd kép kerete elnyomta az én alakjaimat. Hát bizony, így nem lehetett híressé ez az én Loth asszonyom. De, igazán mondom, ha a műtermemben tűz keletkeznék, ezt menteném meg mindenek előtt.“

Muther a XIX. század legfinomabb lelkének, legnagyobb poétájának nevezi. Található talán, ha azt mondjuk, hogy Corot, a műtörténelem legderűsebb szelid-ségű, legidillikusabb lelkű művésze volt. A festészet Theokritjának sem mondható, mert leheletszerű finom ecsetjének inkább felel meg az olasz Guarini pásztorköltészete. Minden egyoldalúsága mellett minden idők egyik legnagyobb művésze volt, mert csöndes szubjektivitása oly óriási erejű volt, hogy az ő derült, harmónikus világfelfogását a kép szemlélőjével nemcsak közli, de hatalma alá is hajtja. Élete derült poézis volt: szelid, édes harmóniák folyamata, mely Beethoven C-moll szimfóniájának remek költészetében oszlott fel.





## VII.

(François Daubigny. — Karl Daubigny. — Antoine Chintreuil. — Louis Français. — Henri Harpignies. — A kombattansok.

FRANÇOIS DAUBIGNY (szül. Párizsban, 1817-ben, meghalt 1878 február 19-én) némelyik műtörténész szerint nem tartozik szorosan a barbizoni iskolához. E nézet annyiban téves, mert Daubigny nemcsak Barbizon-ban festett, de abban az időben állította ki első képeit, a midőn a tájkép ujjáteremtői a legszívósabb küzdelmeiket harcolták. Az 1838. évtől kezdve majdnem minden tárlaton részt vett és ugyanakkor nyerte ő is az elismerést, a midőn Corot és az előbbi fejezetekben tárgyalt mesterek az ismeretlenség homályából kiléptek a dicsőség ragyogó napjára. Téves tehát az az állítás, mintha Daubigny csak a „csata után“ érkezett volna, és ugyancsak anakronizmus az a vélemény is, a mely Daubigny-t nem a barbizoniakhoz sorolja, hanem a későbbi realizmus hősei mellé, úgy tüntetvén fel szereplését, mintha Daubigny, a Courbet művének követője lett volna. Életének leírása igazolni fogja, hogy Daubigny a modern tájképfestészet úttörőjének nehéz munkájából becsületesen és nagy erővel vette ki a maga részét.

A Daubigny név dynasztikus értelemmel bír a francia művészetben. François apja is festő volt, fia, Karl is, mint ilyen aratott babért. François az apja iskolájában ismerkedett meg az ecset kezelésével és azután Delaroche-hoz került, az akkori bourgeois-világ e legkedveltebb mesteréhez, a ki a fiatal művészesemetét azonban nem a saját szakmájába, sem a történelmi festészet titkaiba nem avatta be, hanem a tájképfestészet felé irányította figyelmét. Delaroche tulajdonképen maga is tájképfestőnek indult a pályája kezdetén. A WATELET iskolájában megtanulta a természet nyárspolgárius szeretetét és többet ő sem nyújthatott a fiatal Daubigny-nek.

Pedig ebben az időben már nagyon unalmasan hangzott ez a nóta, mert a művészetben már megszokták az angolok erőből duzzadó friss dallamait és a Michel és Huet szenvedélyes akkordjait. Daubigny is érezte, hogy a Delaroche kijelölte úton nem fog tovább haladhatni. Odament tehát új inspirációkat szerzendő, a hol minden idők művészei a magasztos szépek forrásaihoz zarándokoltak: Itáliába. Onnan visszatérve, Párizs környékén, különösen pedig a Departement Isère-ben tanulmányozta a természetet. Jegyezzük meg azonban mindjárt, hogy Daubigny egészen más szemmel nézte a szabad természetet, mint a vele együtt



53. Corot: Fürdőző nők.







54. Corot : Souvenir d'Italie.



indult kartársai. Ő nem annyira a természet benső tulajdonságait kereste, hanem a *vidéket*. Nem a teremtés nagy vonásait látta, hanem annak családias, kedélyes jellegét. Az ő természete nem hasonlít sem Virgilius, sem Theokritosz természetéhez. Inkább Horatius ódáihoz.

Először az 1838. évi Salonban jelent meg „Szent Louis” című képével, a mely nem lévén egyéb félénk kísérletnél, a műtörténelemre nézve ép oly érdektelen, mint ama többi képe, melyet művészi pályájának első tíz évében festett és kiállított. Szereplése tulajdonképen csak a múlt század ötvenes éveiben kezdődik, mikor már saját jellege van a Daubigny művészetének, a mely jelleg őt „a víz és a tavasz festőjévé” tette. Naiv lelkületére csak a „szép idő” volt hatással, azt festette meg számtalan változatban. A harmatos reggel, a derült délelőttök és az enyhe déli idő voltak kedvencez tárgyai. Az estét is szerette, de csak akkor, ha lágy szellő mozgatta a lombokat és ha a napnak egy-egy eltévedt sugara még rezgő játékát űzi az enyhe levegőben. E bájos hangulatokat széles ecsetvonással festi meg, a mely az ő művészeti technikáját jellemzi.

Ő a természetbe embereket is állított és pedig nemesak mulató, gyönyörködő statisztákat, hanem olyan alakokat, a kik a természethez valamelyes viszonyban állottak. MILLET a földmunkát magasztos vallásosságában mutatta be; JULES BRETON azt a komoly kapcsolatot, a mely az embert az anyaföldhöz fűzi, DAUBIGNY azonban azt a boldogságot látta, melyet a teremtés a dolgozó embernek nyújt. Az 1852. évi Salonban kiállított „Aratás” („La récolte”) című vászna a dűsan jövedelmező mezőt mutatja, az aratók víg csoportját. Későbbi képei, „A szajnapart” (Bords de la Seine), a mely most a nantes-i múzeumban van, vagy a st-cloud-i kastélyban őrzött „Gylieu-i tó”, a mestert mint a víz remek festőjét mutatják be. Ez utóbbi képeért a harmadik érmet nyerte el Daubigny.

1855-ben az „Optevoz-völgyi zsilip” („Écluse dans la vallée d'Optevoz”) című vásznát az állam a luxembourg-i múzeum számára vette meg, a honnan a kép időközben valamelyik vidéki képtárba került. Ezen a képen a mester már elérte tárgyának azt a szabad megoldását, mely minden modorosság nélkül adja vissza a természet levegőjét és fényét. Szinte vakító napvilágban mutatja a zsilipet, annak bájos, békés hangulatával. Különös érdeméül tudandó be a művésznek, hogy e képen még az árnyékolás is az igazi természet frissességével hat.

1857-ben érte el legnagyobb diadalát „A tavasz” („Printemps”, lásd 55. sz. ábrát) című képével, a mely most a Louvre-ban foglalja el méltó helyét. A tavasz bájos mosolyát véljük látni ezen a képen, a mely zöldkalászu búzaföldet ábrázol, virágzó almafákkal. A háttérben egy boldog szerelmes pár enyelgése jelképezi a tavasz ébredését. A kép távlata oly finom tónusú, a kalászhok zöld színe oly lágy és ragyogó, hogy a néző a tavasz illatát érzi. Ugyanez évben állította ki a „Nyugvó nap” („Soleil couchant”) című képét is, a melyet finom tónusai és remek összhangja tesznek nevezetessé. A föld, az ég és a fák szinte dallamosan illeszkednek egymáshoz. A nap utolsó lángkévei mintha aranyköntöst borítanak a lombra, a föld pedig kéjesen remeg a tavasz csókjai alatt. Valami édes báj van e képekben, mely báj annál



erősebben vonzza a nézőt, mert a festő öntudatlan igénytelensége nyilatkozik meg benne. A technika szinte vázlatszerű és már közel áll a Daubigny későbbi modorához, a mely az egyszerű, nagy vonásokban véli a kifejezés legjobb eszközét megtalálni. De ennek dacára a részletek nincsenek elhanyagolva.

Az 1861. évi Salonban kiállított „Village“ („Falu“) című vászna már fordulópontját jelenti a mester művészetének. Most már csak az összhatást tartja szem előtt, már csak olyan hangulatot akar kifejezni, a mely a nézőt egyetlen egy tónussal hatalmába ejti. Ezen törekvése határozottan a művészet rovására esik azokon a tájképeken, a melyeken valami elhagyatott tarlóföldet, egy zavarosvízű patakot, vagy valamely pusztá lápmezőt néhány vihartépte házikóval fest. E képeket bizony csak jó távolságból szabad megtekinteni és ekkor hatással is vannak a nézőre. A közelből nézve azonban csak az ecsetvonások összekuszált tömkelegét látni: Íme a pointillista modor egyik első kísérlete a modern festészetben. Úgy



55. François Daubigny : Tavasz. (Le Printemps.)

látszik, Daubigny is csak kísérletképen használta ezt a technikát. Későbbi képei, újból a részletezésnek is megadják a maga jogát. „Szüret a Bourgogne“-ban (Vendange à Bourgogne, lásd 56. sz. ábrát) című vásznán, melyet 1863-ban festett és mely most a Louvre-ban látható, elbájoló őszi hangulat: szüretelő asszonyok sűrögnek, forognak szorgos munkában, a háttérben pedig apró gyermekek a pihenő marhákkal játszanak. Még érdekesebb az 1873-ból való „Nyugvó nap“-ja. Tengerparti kép, csodálatos színezéssel. A vérvörös nap lángokat lövel a fekete tengerpartra és a végtelen messzeségbe elnyomuló vízre. Vagy a „Hó“ („La Neige“) című vászna, a melyen a varjak felhőszerű raja lassú szárnyalással ereszkedik le a hóborította tájra, hogy ott eledelt keressen. Ezeken a képeken ép oly erős az ecsetvonása, mint a „Júniusi mező“ című festményén, a mely fűvel és pipacsokkal borított mezőt ábrázol; egy fénytől beragyogott és színekben pompázó természetet, a melyért a francia kormány a művészt a becsületrend tisztjévé nevezte ki.

Az utolsó időben újból az Oise-parti nyájas természetet kereste fel a művész. Nagy sikert aratott az 1874. évi Salonban kiállított „Maison de la mère Bazot“ („Bazot anyó háza“) című vásznával, a mely egyike a legjobb képeinek. Pompás meleg tónusai, a csöndes füst, a mely a sötét lombozat mögül kifehérlő házikóból a ragyogó égre száll: a fény- és árnyékhatásoknak legfinomabb megfigyeléséről tesz tanúságot. És ebben állott tulajdonképen Daubigny erőssége.

Paradoxon-nak fog feltűnni, de épen festői ereje vitte Daubigny-t arra, hogy a kezdetben vázaltszerű technikája később kúszált foltokká fajult el. Mert abban a törekvésben, hogy a természetben levő tónusok egymáshoz való viszonyát minél teljesebben és találóbban fejezhesse ki, kénytelen volt a természeti hatásokat a maguk frissességében az egyes tónusoknak gyors megjelölésével vetni vászonra. Így szükségszerűen dekoratív érzésbe hajlott át a



56. François Daubigny: Szüret Bourgogneban.

művészete. De művészeti értékét megadja képeinek becsületes törekvése: a természetet nemcsak a maga igazságában, hanem poétikus tartalmával is megfesteni. S mert ez a törekvése képei legnagyobb részében sikerült is, Daubigny-t a modern francia iskola legjobb mestereihez számítjuk és pedig úgy is mint festőt, úgy is mint metszőt, mert Ruysdael-metszetei valóságos remekek a maguk nemében. De a francia akadémia őt ép úgy nem tartotta érdemesnek tagjai sorába befogadni, mint a hogy megtagadta e tiszteletet Huet-től, Rousseau-tól, Corot-tól és még több oly mestertől, a ki a francia szellemnek, a francia nemzetnek egymaga annyi örök dicsőséget szerzett, mint a mennyit az akadémikusok egész legiója sem. A Louvre, a mely az 1901. év végéig csak két Daubigny-képet tartalmazott, az 1902. év január havában még tizenhármát függeszthetett fel a modern francia festők VIII. sz. termébe. E tizenhárom képet, melyek közül a leghíresebbek: „La Mare aux hérons“, „La Tannie à Erith“



és a „Le Moulin de Gylien“ című vásznak, a már többször említett Thorny Thiery műbarát hagyományozta hazája világhírű múzeumának.

Daubigny, a ki az ötvenes évek óta a dicsőség zenitjén állott, 1878 február havában halt meg Párizsban. Nevét a fiára hagyta, a ki azonban apja kvalitásait korántsem érte el.

KARL DAUBIGNY a ki bizarr kedvtőlésből e német keresztnévet használta, nem teljesen méltatlanul követte apja nyomdókait. Ő a nagyobb távlatokat szerette. A „Vallée de Port-Ville“ („Port-Ville-i völgy“) című vászna, a mely az 1875. évi tárlaton feltűnést keltett, nagyméretű kép, a melyben a festő nagy akaratlagon, de fogvatékos erővel egy völgy hangulatát akarta kifejezni. Mint apja, ő is a komolyabb tónusokat kedvelte és ő is e barna harmóniában meleg és erőteljes színeket használt. De nem sikerült visszaadnia a levegő könnyed mozgását, átlátszóságát és a fény játszi sugárhatásait. Apja nagy neve mint ólomsúly nehezedett rá, melyet nem bírtak el a szárnyai. Epigon-sors volt az osztályrésze. Ha azonban nem tesszük magunkévá azt az igazságtalan bírálati módot, a mely a fiatal Daubigny-t csak úgy vélte megítélhetni, ha nagynevű apjával hasonlította össze; ha eltekintünk a párhuzamtól és nem a Herbert-et nézzük, hanem az önálló, mástól független művészt, akkor Karl Daubigny-nak, ha nem is elsőrangú, de becsülettel kiérdemelt tisztas helyet adhatunk a francia tájképfestészet történetében. Mert oly művész volt, a ki a saját szemével látta a természet intim kincseit és aki, a mit látott, ha nem is meghódító, de őszinte igazsággal tudta kifejezni.

ANTOINE CHINTREUIL (született Pont-de-Vaux-ban 1816-ban, meghalt Párizsban 1873-ban). Ha a Daubigny természetét fénybe mártjuk, akkor megkapjuk a Chintreuil tájait, azokat értem, a melyeket már akkor festett, a mikor művészete a maga teljes érettségében kibontakozott. Ő róla már több joggal mondhatnók, hogy a „csata után érkezett“, mert a művészeti forradalom már javában foglalkoztatta a párizsiakat, a mikor Chintreuil első képeit állította ki. A múlt század 50-es éveinek végén érkezett a barbizoniak közzé és mindjárt Corot mellé szegődött, a kinek hű követője maradt egészen 1860-ig. Nagyon is hű követője volt, mert első képei, a melyek most már csak elvétve találhatók a rue Laffitte egy-egy műkereskedőjénél, úgy hatnak, mintha másolatai volnának Père Corot vázlat-szerű ezüst fátyolos tájképeinek. Azért a Szalon műbíráloi alig vettek tudomást Chintreuil létezéséről. Még az 1857. évi tárlat alkalmával Edmond About arra szorítkozott, hogy Chintreuil nevét megemlítve, csak két szót irt róla: „imite Corot“ (utánozza Corot-t) és ez nem is volt valami új fölfedezés, hanem csak ismétlése egy jelszónak, mely már 20 év óta járta a kritikákat. És ha Corot-ról azt mondták „Ce que Corot peignait, c'était moins la nature que l'amour qu'il avait pour elle“ (a mit Corot festett, az nem annyira a természet, mint a szerelem a mit iránta érzett) úgy Chintreuil első műveiről egy kis variációval azt lehet mondani: A mit Chintreuil festett, az nem a természet, hanem a szeretet a mit Corot iránt érzett. És ha Corot, mint Dupré mondta, úgy festett, mintha szárnyak lettek volna a vállain, akkor Chintreuil első képeiről lehet azt mondani, hogy úgy festette őket, mintha Corot állott volna a háta mögött.

Később azonban felszabadult a nagy mester hatása alól. Sőt egész ellenkező irányban haladt tovább. Szakított a tompa világításokkal és a végtelen messzire



nyúló láthatárokat kereste, melyeket úgyszólván fényözönben usztatott. Valami sajátságos bizarr kedve támadt. A legsivárabb, legkopárabb természet egyes részleteit festette meg csak azért, hogy a fény játékát minél hatásosabban mutathassa be. Egyik képén a reggeli napot látjuk, a midőn a gyér pázsit harmatját mohón magába szívja; egy másik képén a napsugarai elárasztják a sötét tónusú burgonyaföldet; egy harmadik képén egy pár bokrot látunk, melyek a jégeső csapkodásai alatt összerezzenek; vagy a vihart festi, a mikor elaszott fák közt járja toporzékoló tánczát. De nem az a célja, hogy a természet elementáris erőit fesse, hanem csak az ellentéteket keresi, a melyek a fény és levegőváltozásokat szembevetőbben mutatják. A 60-as évek végén festette a „Le bosquet aux chevreaux“ („Őzikék“, lásd 57. sz. ábrát) című képét, a mely most a Louvre-ban látható. Kis erdőrészlet, világos zöld pázsittal, a háttérben lombos lugas, a mely a nap sugárkévei alatt a földre hajol. Egy kis őzike-csoport fürdik a fényben. A tavaszi nap sajátságos poézise szól ebből a képből, a mely bámulatba ejti a nézőt a fényjáték szokatlan hatásaival.

Legtökéletesebb művét halála előtt az 1873. évi Salonban állította ki a mester. „L'huile et soleil“ (Eső és nap) a címe e nagyméretű vászonnak, a melyet DESBROSSES festő ajándékozott a Louvre-nak. Igazi rusztikus hangulat. A forró nap a zöld rétre löveli sugarait és egyuttal meleg, permetező eső hull, melynek egyes csöppjei mint csillogó drágakövek hullnak a talajra, míg a meleg földből vékony párafelhők emelkednek felfelé. Ezen a képen legnagyobb diadalát üli a Chintreuil ellentéteket kereső művészete. Mert nem csupán üres technikai játékról tesz tanúságot ez a festmény, hanem hangulattartalmánál fogva poétikusan is hat. Chintreuil komolyságáról egyébként tanúságot tesznek azok a tanulmányai, a melyeket CARPENTIER a Louvre-nak adományozott. E tizenhét lapból megtudjuk, hogy Chintreuil minden képéhez nagy gonddal megrajzolt tanulmányt készített, és az egyes tónusokat a szabad természetben rakta a vázlatra, sokszor keserves nagy kínlódással. DESBROSSES festő, a ki benső barátja és nagy tisztelője volt Chintreuil-nek, egy nagyobb műben írta meg a művész életét és abban elmondja, hogy festőnk egy-egy tónuson néha napokig bajlódott, míg azt a maga természeti igazságában kifejezhette. Az elismerés, a mely Chintreuilt életében nagy ívben kerülte ki, immár halála után babérral koszorúzza a művész emlékét. De ebből már csak inkább a műkereskedők húznak hasznót, a kik a Chintreuil névvel jegyzett képeket nagyra tartják. Lelkes kombattánsa volt a barbizoniaknak. Új utakat nem fedezett fel, de az úttörők által nyitott ösvényeken erős lépésekkel és komoly lelkesedéssel haladt tovább. A „vaillants de 1830“ közt ő is bátor vala és a nagy célért rajongó.

LOUIS FRANÇAIS (született 1814-ben Plombières-en (Vogezek-ben) meghalt 1897-ben Párizsban.) Ez a Corot-tanítvány egy tekintetben felülmúlta mesterét: mint az Akadémia tagja halt meg. De a miben nem érhetette el soha, az a Corot elbájoló poézise. Az ő poézise olyan, mint némelyik formaköltőé: nem a hangulata költői, hanem nagy gonddal keresett és mesterileg összeállított rímekkel akarta a poézist kifejezni. Képei ezért modorosak és habár sohasem vázaltszerűek, hanem mindig lelkiismeretesen megrajzoltak, mégsem gyakorolnak mélyebb benyomást a nézőre, mert híján vannak az éltető léleknek. Corot Olaszország után tanul-

mányozta a francia természetet és azon volt, hogy az ideális tájképet a természetbe illesze bele. Français csak később ment Olaszországba, a mikor már hazájának vidékeit megfestette volt. Ő is a fényhatásokra és az ezek által előidézett hangulatokra fektette a főszűlyt, de képein inkább csak a technikát honoráljuk: a lelkünk hideg marad. Kezdetben szépen indult. Az 1844. évben kiállított „Novembre“ című festményének, a mely egy erdőrészletet az est kéesszürke homályában ábrázol, hangulatos tartalma is van, a mennyiben a néző szinte érezni véli a közeledő tél fagyos leheletét. Még jobb az 1853-ban kiállított „Fin de l'hiver“ (Tél vége), a mely a Luxembourg gyűjteményében látható. Erdő széle, rügyező lombbal, a melyet a piros alkony lágy melegsége vesz körül, míg az előtérben levő fákra lassan leereszkedik az éjjel. De már 1857-ben határozott hanyatlásnak indul. A „Vallée de Münster“ című képén technikája már fölötté modoros, a mennyiben rajza túlfinom, elannyira, hogy a részletek az összhataást elnyomják. Az is baja még e képnek, hogy egyes részletei valóságos másolatok a mester korábbi képeiből.

Ekkor Olaszországba ment Français, a hol új világ nyílt meg a szemei előtt. 1863-ban állította ki a most a Luxembourg-ban látható „Orphée“ című nagyobb méretű vásznat, a melyen komoly, ünnepélyes hangulat mutatkozik. Orpheust ábrázolja, a ki a hold ezüstös fényében siratja Eurydicét. 1864-ben bemutatta „Szentliget“ című vásznát a melyen Pan fényben úszó tavaszi levegőben egy kis pásztorfiút furulyázni tanít. Ugyanilyen modoros festmények a Luxembourg-ban levő „Daphnis és Chloé“, valamint az ugyancsak ott látható vízfestményei, mint a „Vue prise au lac de Nemi“: a nemi-i tó, s balra egy terebélyes fa és a messzire elterülő erdőnek egy megvilágított tisztása; „Vue prise à Ponte Mamolo“: balra a Tiber, jobbra legelők és a háttérben a nap-sugárban kékelő hegyek. Mindezeknek a képeknek éppen csak a fényhatás és a jól megfestett levegő adja meg a modern színezetet, egyébként pedig keveset különböznek a Poussin olaszországi tájképeitől.

A 60-as évek végével új fordulópontot vesz a Français művészete. Hazatérve a Szajna partjain keresi képeinek tárgyait. Megelégszik a természet egyszerűbb részleteivel, és inkább arra törekszik, hogy ne a tárgyak körvonalait, hanem intim hangulatait fesse meg. Most már közelebb jut a modern irányhoz. Az 1866-ban kiállított „Reggeli hangulat“ („Matin“) egy kis bokorcsoportot ábrázol, a melyet a közeli vízből felszálló köd vesz körül. Itt már sikerült Français-nek a hajnal sajátos hangulatát visszaadni. 1872-ben egy érdekes tavaszi hangulatot mutatott be, de legjobb képe kétségkívül az 1873-ban kiállított „Souvenir de Nice“ című vászna. Kert, a mely inkább kis földi paradicsom. Egy árnyékos fásor, gyümölcsessel borított narancsfák, pompázó virágbokrok. A fák galyain át sárga ház látszik zöld napellenzőkkel; nyúlánk pálma az azúrkék égbe mered és a háttérben a ragyogó ég ereszkedik le a fényben úszó tájra. Napsugár és boldogság ez a kép, a melyben ritka erővel nyilatkozik a déli természet megigéző, kábító illatú pompája. Ezzel a képpel Français művészetének csúcspontját érte el. További pályafutása már újból csak hanyatlás. Az 1874-ben kiállított „La source“ („A forrás“) című kép csak ismétlése az 1872. évi Tavasz-nak, és az 1875. évben bemutatott „Ravin du puits noir“ komor sötét tónusai nem tartalmazznak semmiféle hangulatot.



Mint Dupré, Français is szép sikert ért el metszeteivel, melyeket Dupré, Corot és a híresebb hollandi tájképfestők után készített nagy gonddal és rajztudással. A rajz már vérében volt. Sokszor említette, hogy pályája kezdetén mennyit rajzolt, hogy kenyerét megkereshesse. Tizenöt éves korában került ugyanis Párizsba, a hol egy könyvkereskedésben nyert alkalmazást. Már ott, a sötét bolt egy rejtett zugában kiváló szeretettel bujta a nagy könyveket, melyek a francia művészetről szóoltak s ha csak egy kis szabad ideje akadt, azzal töltötte a pihenésre való órákat, hogy e műtörténelmi könyvek illusztrációit iparkodott lemásolni. Vágya támadt festővé lenni, könyvkereskedői foglalkozását kedv-



57. Antoine Chintreuil: Őzikék. (Le bosquet aux chevreuils.)

telenül űzte, a minek az lett a következése, hogy gazdája elbocsátotta. Français, a mint barátainak mondotta, csak örült ennek az eseménynek, amelyet úgy fogadott, mint a sors barátságos útmutatását. Most már teljes akaraterővel festőnek készült és bizton remélte, hogy új pályáján sok babért, sok dicsőséget és sok aranyat fog aratni. Az első időben bizony nagyon rosszul ment a dolga. Több volt a nélkülözése, mint a harapni való kenyeere. De a fiatal ember a reménységéből is jól lakott. Ha nagyon korgott a gyomra, akkor élénk fantáziája a leggyönyörűbb jövőt varázsolta elé, míg aztán boldogan elaludt, hogy reggel újabb nyomorra ébredjen. Akkor azonban boldogan sietett mesterének műtermébe, s ha az olajfestékek szagát érezte, már el is felejtette minden gondját. Körülbelül öt évig tartott ez a tiszteletre méltó küzdelem, s akkor már akadtak műbarátok, a kik, bár potom



pénzen, szívesen megvették a művészesemete rajzait. Sokat is dolgozott. Így tett szert arra a nagy gyakorlottságra, a mely minden képéből kilátszik, s a mely későbbben, a mikor a metszésre adta magát, oly nagy hasznára vált. Kiváló rajztudása különben az arczképein is látszik. A Luxembourg-múzeumban őrzik azt az arczképet, melyet a művész apjáról festett s a mely oly kimagasló tulajdonságokkal bír, hogy bátran mondhatni, hogy Français mint arczképfestő is a kiváló művészek közé tartozik. Még tökéletesebb az a portrait, melyet Français az 1873. évi Salonban állított ki, s a mely Ildefonse Rousset-t, a „National” című párizsi újság igazgatóját ábrázolja. Ez a kép tagadhatatlanul az akkori francia arczképfestészet legjobbjai közé tartozik.

Français, a ki néhány évvel ezelőtt Párizsban halt meg, az utolsó volt azok közül, a kik a fontainebleau-i erdő vidékén szülőhazáját alapították meg a modern tájképfestészetnek. A kik utána jöttek, már bizony csak szürke epigonok, egészen addig az időig, a míg COURBET, mint új nap, maga köré gyűjtötte a realizmus plejádjait. FRANÇAIS-val véget ér az a láncz, a melynek hatalmas szemei: MICHEL, HUET, ROQUEPLAN, ISABEY, DUPRÉ, COROT, DIAZ, ROUSSEAU DAUBIGNY, és a melynek közepén, külön méreteivel, elütő formájával áll a nagy és erős MILLET, a ki bár központja volt a barbizoni művésztelepnek, bár hatalmas centruma volt a modern törekvéseknek, mégis egy egész új felfogást képvisel, a melynek csakis ő volt az úttörő-je, de egyúttal a legkimagaslóbb alakja is.

HENRI HARPIGNIES (született Valenciennes-ben 1819-ben.)

E művész már csak követő számba megy. Nincsenek saját ötletei. Ha képei mégis különböznek az előtte tárgyalt mesterek festményeitől, annak oka abban van, hogy Harpignies legelőször Franciaország északi részének természetét figyelte meg. Ott bágyadtnak, ködösnek látta az eget és ez első benyomás oly mélyre hatolt a lelkébe, hogy még az olaszországi verőfényes eget is mindig e melankolikus színekkel szővi át. A mellett nagyon soká nézte a régi mestereket, beleszeretett nagy rajztudásukba és náluk sajátította el azt az elvet, a mely szerint a természet egyes tárgyait erős, szinte plasztikus körvonalakban kell visszaadni. Így azután abba a hibába esik, hogy nemcsak a fák törzseit, nemcsak az egyes fűszálakat, de még a levegőt is szinte konturozza, miáltal képei keményen, szárazon hatnak. Később pedig, mintha jóvá akarná tenni a hibáját, csak felületesen rajzol, úgy, hogy elmosódva adja vissza a részleteket, anélkül azonban, hogy a harmonikus összehatást elérhetné. Legnagyobb sikerét 1873-ban érte el a „Saut du loup” (Farkasugrás) című festményével, a melyben a természetet a maga igazságában és a hangulatnak erőteljes kifejezéssel tükrözte vissza. E képének nagy hatása folytán az 1875. évben a becsületrend tisztjévé neveztetett ki, miután már az 1856. évben elnyerte a Salon egy érmét. Az 1878. évi világkiállításon a második osztályú érmet kapta, a midőn egész sorozattal mutatta be művészetét. A Luxembourg-ban levő képei közül a „Le Colisée” című kis vászon a művész olaszországi tanulmányait képviseli és érdekes jele annak, hogy az északi ember miképen látja Róma napban fürdő világát. Szürke felhők takarják az olasz eget és tompítják a verőfény ragyogását. Más két képe: „Lever de lune” és „Un torrent dans le Var” érdekesen mutatja Harpignies törekvését a tárgyak alakszerű látzatát a levegő könnyű fátyolával adni vissza. Ez azonban teljesen nem sikerült



58. Louis Français : Tájkép. (Rajz.)





neki, mivel megfigyelése nem volt elég finom, hogy a különféle tónusok egymáshoz való viszonyát és az igazi fény és árnyékhatásokat elérhette volna. Képei ezért nem tökéletesek és nincsenek azon a magaslaton, a melyet kartársainak elérniök sikerült. Ha a műkereskedők mégis óriási összegeket kérnek egy-egy Harpignies-vászonért és ha akad is műbarát, a ki ezeket a nagy árakat meg is fizeti, úgy annak oka nem a képek belső értékében van, hanem inkább abban a szerencsés körülményben, hogy Harpignies a barbizoni nagy mesterek reputációjának községében folytatta művészetét. Az ő dicsőségüknek egy-egy sugara bearanyozza az ő képeit is és ez teszi azokat érdekessé és a műkereskedelem terén értékesekké is. Nem volt közlegény, de nem sokkal több mint alantas tiszt a nagy elméjű és nagy szívű vezérek táborában. Mint rangbeli társait megemlíthetjük még:

HECTOR HANOTEAU-t, a ki erős kézzel és határozott vonásokban lerajzolta a természetet, anélkül, hogy igazán megrajzolná.

CHARLES LEROUX-t, a zord pusztaságok komor festőjét; CHARLES BUSSON-t, a ki a gazdag kompozíciót szerette és a hatásos világításokat; FRANCIS BLIN-t, a békés természet poétáját („A guildo-i malom”); ide sorolhatjuk még HENRI NASOM-t, a ki izzó fényjátékokkal fantasztikus hatások után vadászott; HECTOR ALLEMAND-t, a keresett hangulatok festőjét, és az apróbb tehetségek óriási legióját. Mert sajátságos tüneményképen látjuk, hogy napról-napra nagyobb és nagyobb lett a tájképfestők hada. Egy külön könyv feladatát képezhetné annak a fejtegetése, hogy a barbizoni iskola kezdetéből mikép keletkezett az az óriási befolyás, a melyet a tájképfestészet a festőművészetre általán véve gyakorolt. Az egész kialakulást le kellene írni és okaira vezetni vissza, megértetéseül annak, hogy miképen foglalta el a festőművészetben a legelőkelőbb helyeket a tájképfestés. Röviden szólva: azért menekült a festészet a természet ölébe, mert a közéletben nem talált magának való ideált. A most tárgyalt művészek kinyitották a természet kapuit. Ők új feladatokkal gazdagították a festészetet, Millet pedig a művészetbe új életet, új ifjúságot oltott.



## VIII.

(Az állatfestők. — Raymond Brascassat. — Constant Troyon és tanítványai: Emile van Marcke Eugène Lambert, Charles-Emile-Jacque, Guiseppe Palizzi, — A Bonheur-család.)

A festőknek a szabad természetbe való menekülése logikus következtetésekép jelentkezett az irány, a mely a természet keretébe beállítja mindazt, a mi a szabadban él és mozog. Az állatfestésnek módját ugyan már régebbi időkben is ismerték. A hollandi iskolának kimagasló mesterei voltak ezen a téren; maga a nagy Rubens is előszeretettel festette meg az állatok harczeit egymásközt és oly vadászati jeleneteket is, a melyekben az állatok ellen az ember harcol. A híres Potter, hazájának idillikus pásztoréletét festette meg és az élet hű és finom megfigyelésével valóságos remekműveket alkotott. A vele egy időben élt Albert Cuyp már a természet fény- és levegővilágát is érezteti képein, és így már a felé a probléma felé indul, a mely az állatok megfestésénél a tájképet nemcsak üres staffage-nak veszi, hanem azon van, hogy az állatok viszonyát a természethez, a melyben élnek, hű megfigyeléssel és az igazságnak megfelelően adja vissza. Hogy e feladat megoldása sikerüljön, első sorban szükséges, hogy a művész a teremtés benső vonatkozásait megismerni tudja. Szükséges volt, hogy a mezőt, az erdőt, a termőföldet megismerjék, s csak akkor gondolhattak arra, hogy a természetben lejátszódó életet helyes vonatkozásaiban tegyék művészetük tárgyává.

Eltekintve bizonyos genre-képektől, melyek a háziállatokat interieurben (falak között) mutatják be, nem lehetett szó állatfestésről a XVIII. században. A festészetnek ez az ága csak akkor lendülhetett fel új életre, a mikor a művészek újból érdeklődtek a természet benső élete s a szabad levegő-ég iránt. A barbizoniak nevéhez fűződik a dicsőség, hogy a tájképfestéssel az állatfestést is új irányba térítették.

A barbizoniak előtt csak „szép képet” akartak festeni a művészek. Ha a klasszikus iskolának voltak hívei, akkor valamilyen olasz tájat festettek meg, piniákkal, sziklával és ezüstös folyócskákkal és ebbe az üvegházi természetbe rózsabokrok illata közé és narancsfák árnyékába beállítottak egy vad bikát, a mely ebben a paradicsomban hiába kereste a helyét, vagy talán egy pár kecskét, melyeken első pillantásra meglátszott, hogy nem e földről valók. Vagy ha szellemesek akartak lenni, akkor egy komorszínű tó partján kutyát vagy macskát



ROSE BONHEUR ARCKÉPE.





festettek, vagy enyelegve, vagy pedig mintha elkeseredett harezban volnának egymással. Az ilyen képek rendszeren a legnagyobb gonddal vannak megrajzolva; nem hiányzik belőlük egyetlen falevél sem, sőt a macska selymes bundájából minden szőrszál külön-külön hívja magára a néző figyelmét. És mégis: alig akad művelt valaki, a ki elhinné, hogy ez a macska igazán macska. Hiányzik e képből az eleven élet, a lehetőség illúzióját, a valóság hangulatát ébresztő elem. Érezzük, hogy az a festő, a ki ezeket a képeket pingálta, nem érzi, nem érti, csupán csak komponálja a természetet, hogy a levegő, mely az ő gondosan fésült fajt körülveszi, bizony csak festék, és hogy a kiformált, testszerű alakokat öltő árnyék épp oly hazug, mint a nap, a mely lehetetlen sugarakat lövell a paletta szeszélye szerint összehalmozott tónusokra. A természetesség hiányát mutatják a pózokban elhelyezkedő állatok épp úgy, mint a fáradtságos gonddal megrajzott virágszálak, melyeken egyetlen finom erecske sem hiányzik. Mert a festő, a ki a természetben látja a virágot, nem másolja annak minden egyes alkatrészét, de arra szorítkozik csupán, hogy a *látzatát* adja meg, vagyis hogy úgy fesse, amiképen a látás távolából, a környezethez való viszonya szerint, a maga értékében mutatkozik. Nem a természetrajzot szolgálja, hanem a természeti kép összhatását; nem Linné-t akarja megértetni, hanem a teremtés formákban és színekben bővelkedő pompáját; nem a virág fejlődését akarja megmagyarázni, hanem azt a hangulatot akarja éreztetni, a melyet a virág színe és illata, egész jelenléte a természet összképében előidézeni segít.

A romantikus iskola hívei laza összefüggésben éltek a természettel. Megvetették a konvencionális modort, de annál jobban ragaszkodtak a konvencionális érzésekhez. Azért a modoros rajz helyébe a kolorizmust fejlesztették modorrá és a természeti hűséget festésbeli mesterségekkel vélték pótolhatni. Ilyen törekvésből indulva ki, oda jutottak, hogy a természetet a színhatás kedvéért kicsinosították, keresett tónusokba öltöztették és az egyszerű naiv életet, deklamáló pathoszszal szólaltatták meg. Csak a barbizoniak kezdték a természetet saját, igaz színeiben látni; csak ők hallották egyszerű, szerény hangját és csak ők értették először azokat a szubtilis hangulatokat, melyek benső életében nyilatkoznak.

A természet ilyenén igaz felfogásával jöhetett csak létre a modern állatkép is. Azon állatkép ugyanis, a mely az ökröt, a lovat vagy a tehenet nem mint humoros, szellemes lényt mutatja be, hanem a maga valójában: kényszermunkájában, buta pihenésében és rest kérődzésében. Mert hazug kép az, a mely az állatot emberi lélekkel ruházza fel, a mely illemes, kellemkedő alakot csinál belőle, a minek csak a törzképekben van jogosultsága, de nem a nagy művészetben, a melynek első követelménye az igazság. A komoly értelemben vett modern állatkép tehát az, a mely az állatot abban a keretben, a melyben él, és abban az alakban, a melyet mindennapi foglalkoztatásában, mindennapi életében ölt, mutatja be. További követelmény pedig az, hogy a környezet ne csupán üres staffage legyen. Szükséges, hogy az is saját jellegével hasson, hogy épp úgy ne legyen mellékezel, mint a képen levő állat nem lehet főczél. Az igazi mestermű csak az, a mely a tájat és az abban mozgó életet a maga összhatásában és az egymáshoz való vonatkozásban tünteti fel.

Az első, a ki e probléma megoldására vállalkozott, a barbizoni RAYMOND BRASCASSAT (1805—1867) volt. Előtte ugyan már XAVIER LE PRINCE tett ilyenmű kísérleteket, de próbálkozásai nem vehetők komolyan, mert egészen a régi hollandusok hatása alatt állott.

A Louvre-ban levő nagyobb képe „Embarquement de bestiaux dans le „Passager“ à Honfleur“ (Marhák hajóra szállítása) világosan mutatja, hogy csak kolorisztikus hatásokra törekszik, melyeknek a természeti igazságot alárendeli. Vászna inkább nagyobb méretű genrekép, mint modern értelemben vett állatfestmény. E helyütt csak azért említem fel, mert a műtörténelemek egy részében mint úttörő szerepel, a mely megnevezés őt nem illeti meg, mert nem törte biz ő az utat, hanem szorgalmasan utánzott. Utánozta a XVII. századbeli németalföldieket. Brascassat, bár ő sem mutatta az utat, inkább sorolható az úttörők közé, mert már 1830-ban a többi „bátrak“-kal Barbizonba ment. Ő tehát a mozgalom kezdetén annak kellő közepében állott, s ha nem is lett vezérré, de a maga ereje szerint becsületesen vette ki a részét a küzdelemből. Mint Diaz, ő is bordeaux-i születésű volt. Tanulmányait RICHARD-nál kezdte, a hol a David elveit szívta magába, és ezután HERSENT-hoz, XVIII. Lajos kedvencz festőjéhez került, a kinél a csínra törekvő festési modort sajátította el, a melyet egész életén át lelkiismeretesen megőrzött. Brascassat is az akkoriban oly divatos olaszos tájképekkel kezdte a pályáját s így már a harminczas években nagyon keresett festő volt, a kinek a képeit a közönség igen szívesen vette. Sajátságos pedanteriával rajzolta meg az alakjait, a színezést pedig mindig derült, nyári palettával gondozta. Talán tudta, hogy megfigyelési tehetsége nem valami erős, és azért inkább a mesterkétebb hatásokra számított: küzdő állatokat fest, majd viaskodó bivalyokat (a nantes-i képtárban), majd pedig teheneket, a miket farkasok támadnak meg. A Louvre-ban levő nagy képében: „Le Taureau“ (A bivaly) — szinte az erős színhatásokat keresi: a vörös bika mellé egy fekete tehenet állít, jobbra pedig egy kecskét és két juhot; a háttérben egy magános pásztor áll. A Louvre-ban levő másik képe: „Paysage et animaux“ (Tájkép és állatok) — épp az ellentéte: ott a bika fekete és a tehen vörös. Bár nagyon jól rajzolta az állatokat, mégsem gyakorolnak mélyebb hatást a képei, mert híján vannak a hangulatnak, a közvetlenségnek. Az állatokban nincs kifejezés, a természet levegő és fény nélkül való. De a nagy közönségnek mégis tetszenek képei, mert színeik kedveskedők és a rajz becsületes, a mennyiben nem kiméli a fáradságot, hogy a legkisebb részletnek is megadja a maga helyét. Ez azonban az összhatás rovására megy, mert a néző a sok fától nem látja az erdőt. A műtörténelem csak becsületes törekvésért fogja elismerni Brascassat-nak, de kellő értékére fokozza le azt a dicsőséget, a melyvel életében elhalmozták. Az akadémiának tagja és a becsületrendnek lovagja volt; bőven felruházták tehát őt a híresség hivatalos kellékeivel.

CONSTANT TROYON (1810—1865) Sèvres-ben született, a hires porcellángyárban, a melynek atyja tisztviselője volt. RIOCREUX párisi festőnél végezte tanulmányait, olyan művésznél, kinek nevét a művészettörténet nem jegyezte föl. De Troyon csak rövid ideig tanult. Alighogy behatolt a festés technikai fogásaiba, a sèvres-i porcellángyárban nyert alkalmazást, a hol tányérokra, tálakra





59. Troyon : Munkácsy hajtott ökrök. (Reggeli hangulat.)



és vázákra klasszikus modorú tájképeket festett. Ez a hatáskör azonban nem elégítette ki a fiatal Troyon magasra való törekvését. Szabad idejét mindig a Sèvres körül elterülő erdőben töltötte, hol a természet után festett apróbb vázlatokat. St.-Cloud közelében véletlenül összetalálkozott RoQUEPLAX-nal, a ki szintén a szabadban dolgozott. Troyon nézte az akkori modern mozgalom élén álló művész munkáját és bámulva vette észre, hogy ez egészen másképpen látja a természetet, mint ő. Beszédbe ereszkedett Roqueplan-nal, megmutatta neki a saját vázlatait és figyelmesen hallgatta a művész magyarázatait. Roqueplan feltárta a nagy lelkesedéssel figyelő Troyon előtt a tájképfestészet új irányának elveit, megértette vele a szabad természetben a fény játékát, a levegő mozgását, szóval tanította őt a természet hű megfigyelésére. Így tehát joggal mondhatni, hogy Roqueplan volt az és nem Riocreux, a ki kinyitotta a Troyon festői szemét. E szerencsés találkozás óta Troyon is a barbizoniak természeti felfogását tette a magáévá. Némely barbizoni művésznek valóságos követőjévé szegődött. Azokból a tanulmányokból, melyeket Troyon a Roqueplannal való találkozása után a fontainebleau-i erdőben készített, a Rousseau és a Dupré kezeirása szól a nézőhez, nem pedig a Troyon egyénisége. És e két nagy mestert leginkább hibáikban utánozta, sőt hibáikat még túlozta is. A részleteket oly lelkiismeretesen dolgozta ki, hogy minden egyes fűszálnak, minden egyes fának megvolt a maga saját külön hatása, a nélkül, hogy az egész képnek valamelyes összhatása lett volna. Ez a hibája pedig onnan eredt, hogy minden színnek megadta a maga külön nagy értékét, a nélkül, hogy a színek egymáshoz való viszonyát, egymásrautaltságát, egybehangzását figyelemre méltatta volna.

Az 1847. év kezdetén Hollandiába utazott Troyon és ettől az időtől kezdve fordulópont állott be a művészetében. A németalföldi mestereket nagy szeretettel és nagy komolysággal tanulmányozta, de egyúttal más szemmel mérte már a természetet is. Rembrandt képeiben a fényproblemát éles szemmel és biztos kézzel látta megoldva és ezután ő maga is iparkodott a teremtés intímabb titkaiba behatolni. Valószínű, hogy Albert Cuyp idillikus állatképei ébresztették benne azt az eszmét, hogy művészetét ezentúl szintén az állatfestés szolgálatába hajtja, mert az 1848. évben történt visszatérte után már ilyenmű tanulmányokat tett. Az 1849. évi Salonban kiállította a most magánbirtokban levő malomképét, a melynek világitása Rembrandtra emlékeztet. 1851. évben Normandiába utazott és ott a Tocque völgyében keletkezett egyik legjobb képe, melylyel az 1852. tárlaton valóságos feltűnést keltett. A kép címe: „A Tocque völgye”. Pompás buja legelőt ábrázol, melyen tehenek és egy ló az itató felé haladnak; oldalt két bika egymással viaskodik. A tájat magát vihar fenyegeti; füledt levegő lombán fekszik a legelő fölött, a melynek hosszú fűvéből párák emelkednek, az égen pedig nehéz felhők hömpölyögnek. Az állatokon meglátszik, hogy a művész nem éppen fajuknak legszebbjeit választotta ki abból a czélból, hogy a kép szépen hasson. Inkább dolgos állatok ezek, a melyeknek csak ritkán jut ki a pihenésből. A nagyméretű vászon hatása rendkívüli, mert érzi a kép nézője, hogy ezek az állatok ide valók erre a rétre, hogy épp oly jól illeszkednek bele a természet keretébe, mint a hogy e természetben megvan minden előfeltétele az ő életüknek. Technikája még kissé nyersen pasztózus, de a fény egyenletes hatása, az állatok



pompás rajza már a mesterművek rangjába emelik e képet, a mely óriási összegért — 400,000 frankért — került később egy magánképtár tulajdonába. Az 1853. évből való a most a Rouen-i múzeumban őrzött tehenes képe: két fehér fejű és fehér nyakú, fekete tehén, az egyik vizet iszik, a másik pihen; a vízen kacsa és libák úsznak; a háttér egy város távlatát mutatja. Egy darab természet, a milyent minden város határán láthatunk. Tompa, nehézkes technikája miatt került alighanem a vidéki múzeumba, mert ezelőtt a Luxembourg-ban őrizték. Az 1855. évi Salonban óriási feltűnést keltett a „Boeufs se rendant au labour“ („Munkába hajtott ökrök“, lásd 59. ábrát) című, 2 méter 60 cm. magas és 4 méter széles vászna, a mely most a Louvre-ban látható. Reggeli hangulatot fejez ki e kép és pedig a korai ős reggeli hangulatát. A nap sugarai még viaskodnak a köddel. Hat ekehúzó ökör lassacsán halad, lehetlök gőze összevegyül a párával, a mely a kövér, barna talajból fölszáll a sápadt levegőbe. E képet III. Napoleon vette meg a tárlaton.

Az 1859. Salonban három képpel jelent meg: „Les Hauteurs de Suresnes“, (Suresnes-i felföld) óriási tájkép állatsordákkal. E kép az idén, januárban került tíz más Troyonképpel együtt Thomy Thiéry hagyatékából a Louvreba. Érette néhány évvel ezelőtt 500,000 frankot kínáltak tulajdonosának, 200,000 frankot pedig a „L'Abreuvoir“ (Itató) című vászonért, és 300,000 frankot a „La Barrière“ (A korlát) című vászonért, a melyek most feltett kincsei lesznek a világhírű francia múzeumnak. Feltűnést keltett az „Indulás“ című vászon. Szintén reggeli hangulat, elmosódó ködfátyolokkal, a melyekből egy csorda háziállat bontakozik ki. A leghiresebb e képek közt azonban a „Le Retour de la Ferme“ („Hazafelé“, lásd 60. ábrát) 2 méter 60 cm. magas és 3 méter 90 cm. széles vászon, a mely a Louvreba került, mint a művész anyjának ajándéka. Nagy bravourral megfestett erdőből tehéncsorda és néhány juh ballag lefelé, a néző felé, balra egy kis tó, a melyben két tehén áll.

Dicsérni való mindezekben a képeken, hogy amint ez a mesternek a Magyar Nemzeti Múzeum képtárában lévő „Tehenek tájképben“ című festménye is igazolja, a tájkép nem nyomja el az állatokat, s viszont ezek sem térítik el a figyelmet a tájról. Remek összehatásban áll az egyik a másikkal. A táj maga hű megfigyeléssel van visszaadva, s az állatokat úgy festi Troyon, a mint a természetben látta: a maguk butaságában, öntudatlan ösztöneikkel és kényszerszermunkájukban. Daczára annak, hogy Troyon, — mint ő maga mondta, de a vele együtt dolgozott művészek is beszélték, — több százra menő vázlatot és tanulmányt készített, mielőtt valamely képének megfestéséhez látott volna, mégis feltűnő a biztosságnak némi hiánya. Alakjain észrevenni, hogy rabja volt a tanulmányoknak, hogy nem rendelkezett a fölött a szabadság és biztosság fölött, a mely őt egyrészt emancipálta volna a kísérletezéstől, másrészt pedig megadta volna a módját, hogy széles ecsetkezeléssel a keresetlenség benyomását érhesse el. E fogyatékosága miatt nélkülözzük képein az egyöntetűséget, mely ugyan sikerült neki a fény elosztásában, de nem az alakok elrendezésében. Talán ezért inkább dekoratív hatásúak a vásznai. Szerette a nagy tömegeket és azért óriási méretű képeket festett, melyeken e fogyatkozások ennél fogva még inkább szembeötlők.



610. Constant Troyon : „Ilazafelé“, (Le retour à la ferme)





Műtörténelmi jelentősége Troyon-nak abban áll, hogy a részlet-munka helyett mindig magát a természet életét iparkodott megfesteni; hogy teljes ösztönnel egyenlő értékben állapította meg az állatvilágnak a tájhoz való viszonyát és hogy az állatokat realisztikus felfogással, nem hazug pathoszszal szólaltatta meg, hanem a maguk igaz valójában. Mint festő pedig, bár nem mindig biztos kézzel, de mindig az igazi természetet festette, a maga hamisítatlan színeiben.

Troyon az 1865. év február havában halt meg Párisban. A kiállítási érmeiken kívül a becsületrend lovagkeresztjét is megkapta. Az akadémia nem vett tudomást róla, a mint megfeledezett Corot-ról és Rousseau-ról is. Magyarországon az említetten kívül magántulajdonban tudtommal csak egy képe van a mesternek. Andrássy Gyula gróf a tulajdonosa és „Delelő” czímen állíttatta ki a „Nemzeti Szalon” 1901. év nemzetközi tárlatán. Troyon iskolájában egy egész légió fiatal festő nőtt nagyra. A mestert nem érte utól egyik sem. Olyik azonban megemlítésre méltó sikerrel haladt tovább a Troyon mesgyéjén, és ezekről, bár nem tartoznak szorosan e mű feladatának keretébe, érdemes lesz egy-két szót elmondani. Megjegyzem azonban, hogy az ötvenes és hatvanas évek tárlatairól írt francia kritikákban nem is egy-két festőnél akadunk a „disciple de Troyon” megjegyzésre, a nélkül, hogy az illető a mestert még csak ismerte volna is. Ez az epitheton tehát nem veendő komolyan. Ebben az időben ugyanis a Troyon nagy sikere százzszámra csalogatta a fiatal festőket az állatfestésre, és ezek úgy vélték leghamarabb célt érni, ha a mester képeit egyszerűen csekély változásokkal másolták. Ezekre a kiserejű festőkre használta Edmond About először ironikusan a „Troyon-tanítvány” jelzőt, a mi abban az időben nem annyira dicsőség volt, mint inkább lesújtóan kegyetlen kritika.

Teljesen a Troyon nyomaiban haladt EMILE VAN MARCKE, a ki különben kedvencz tanítványa is volt a mesternek. A Marcke névvel jegyzett vásznak a közönség körében elég jó kelendőségnek örvendtek, de nagyobb gyűjteményekben alig akadunk képeire. Sem a Luxembourg, sem a Louvre katalogusában nem találjuk a nevét. A műtörténelem is csak annyit jegyez föl róla, hogy a Troyon tanítványa volt. Saját individualitása nincsen.

EUGÈNE LOUIS LAMBERT a Delacroix iskolájából került az állatképfestők közé. A kutyák és macskák festője volt. A figyelmet az 1852. évi Salon alkalmából vonta magára, a mikor egy istálló-interieurt állított ki. E képével, valamint az 1855-ben kiállított „Lapins” (Nyulak) című vásznával még komolyan vette feladatát. Később azonban inkább állat-anekdotákat festett. Humorista lett és különös előszeretettel a házi állatokat mutatta be humoros vonatkozásokban. Legszellemesebb ezek közül a „Relais de chasse” (Vadászat) című festménye, mely az 1866. évi tárlaton volt látható, és onnan egy amerikai milliomos new-yorki képtárába került. E képet éremmel tüntették ki, épp úgy, mint az 1870. évben kiállított „Heure du repas” (Etetés) című vásznát. A Luxembourg-múzeumban egy érdekes képe van: „Famille de Chats”, (Macskacsalád) a melyet szép kolorisztikus hatással festett meg. E képe után Lambert csak mint a macskák életrajzírója volt ismeretes a művészvilágban. Paletta-ügyességén kívül alig van valami kiváló tulajdonsága e művésznek, a ki inkább a közönség ízlését követte, mint a művészet komoly elveit. E részben való törekvése annyiban sikerült, hogy képeit mindig jó pénzért adta el különösen Angolországba, a hol egy ideig a divatos festők közé tartozott.

Komolyabb művészszámba megy GUISEPPE PALIZZI, a ki bár Lanciano-ban Olaszországban született, mégis a francia iskolához tartozik, mivel a Barbizoniak közt folytatta pályáját. Előbb ügyvédnek készült és csak 27 éves korában lépett a művészi pályára. Képeibe azt a nagy pathoszt szerette belevinni, a mely hazájában az Abruzzók vadregényes tájait jellemzi. Kereste a nagyszerű és fényeffektusokat, s életnagyságban festette meg az állavilágból vett tárgyait. Képeinek dekoratív hatását még emelte az a körülmény, hogy az egyszerűbb motívumokat rendszerint nagyobb szabású milieuba állította. Egy kecske-képét Nápoly fenséges vidékével festette meg (1868), bivalyait Paestum romantikus tájába helyezte (1873), egy másik kecske-képén pedig az Abruzzók vadregényes sziklahasadékai képezik a háttérrel (1880). Figyelemre méltók azok a művei, a melyekre a barbizoni környék inspirálta a művészt. Egyike a legjobbaknak 1867-ben keltett feltűnést. „Interieur de la forêt de Fontainebleau“ (Fontainebleau-i erdő belseje) a címe s különös figyelemre méltó a tájképrészlete, a mely hangulat tekintetében kiállja a versenyt a nagyobb mesterek műveivel is. Többi képei azonban többnyire nélkülözik a természeti hűséget, mert a művész elragadtatta magát nagy pathoszáttól. Bár erős és biztos kézzel dolgozott és a valóságnak, a mennyire heves mérséklete megengedte, megadta a maga jogát, és bár technikája sokrészben a Troyoné fölött áll, még sem érthette el a mestert, a mi az utóbbi képeinek hangulattartalmát illeti. Külső megtiszteltetésekben nem volt gazdag a művész élete. Bár a francia művészet dicsőségét hirdette, s bár őszintén vallotta, hogy sikereit a barbizoni iskolának köszönheti, mégis külföldinek tekintették a francia hivatalos körök. 1844. évben érkezett Párisba, s mert idegennek nézték, 1848-ban a második osztályú éremmel tüntették ki. Más kitüntetésben nem is részesült, mert az, hogy a világkiállítás után, 1859-ben a becsületrend lovagkeresztjét kapta, oly megtiszteltetés volt, melyben a jobb kiállítók nagy részével osztozott. Anyagi tekintetben azonban nem volt oka panaszra, mert nemrég bekövetkezett halála után nagy vagyont hagyott olaszországi rokonságára. Képei mind magántulajdonban vannak. Sem a Louvre-ban, sem a Luxembourg-ban nem akadtam egyre sem. Francia vidéki múzeumban sincs tudtommal; annál többre akadtam azonban a rue Laffitte műkereskedőinél, a kik rengeteg összegeket kérnek egy-egy Palizzi-képert.

Troyonnak egyik leghíresebb tanítványa: CHARLES-ÉMILE-JACQUE, a ki 1813-ban született Párisban. Előbb metsző volt s mint ilyen, leginkább földrajzi térképeket készített, hogy kenyerét megkereshesse. Az 1837-évben és 1843-ban könyvillusztrációkkal foglalkozott és egy nagyobb szabású gazdasági szakmunka részére metszett állat- és tájképei arra az elhatározásra bírták, hogy az állatfestésre adja magát. Ebben az időben ismerkedett meg Troyon-nal és ennek biztatására legelő juhnyájakat rajzolt és tollrajzait szép sikerrel állította ki. A mellett azonban tovább is metszésekkel foglalkozott. Leginkább a földművelés köréből merített motívumokat dolgozott föl, a melyekért három ízben is érmekkel tüntették ki. Érmekkel tüntették ki az 1861., 1863. és 1864. években képeiért is, melyek szintén kivétel nélkül juhokat ábrázolnak. Ilynemű óriási vászna van a Luxembourg-ban is „Troupeau de moutons dans un paysage“, (Juhnyáj lásd 61. ábrát), amely a budapesti Nemzeti Múzeumban levő „Legelőn“ című





61. Charles Jacques: Juhnyáj.







62. Rosa Bonheur: Gondolkodó oroszlán.







63. Rosa Bonheur: Szántás (Le labourage Nivernais.)



gyengébb vásznon kívül az egyetlen kép, a melyből a művész kvalitásait megítélhettem. Meglehető, hogy az állatok karakterét szinte nagyobb igazsággal adja vissza, mint Troyon, de mindenesetre nagyobb biztossággal. De azért meglátszik a képen, hogy Jacque inkább rajzoló, mint festő. A kolorizmust szinte elhanyagolja, vagy legalább úgy kezeli, hogy a nézőre nem gyakorol vele hatást. Levegője nehéz, fénye nem étherikus, inkább testszerű. De nem tagadható meg Jacque-tól, hogy saját szemével látja a természetet, s hogy eredeti felfogását biztos kézzel tudja érvényre juttatni. Mindenesetre azonban jelentékenyebb metsző, mint festő. A művész, mint a becsületrend lovagja, a múlt század 80-as éveinek végén halt meg.

A ROSA BONHEUR neve, excentricitásai következtében még oly körökbe is behatolt, a hol a művészetről egyébként nem szoktak tudomást venni. Oka e hírességének talán abban is rejlik, hogy a tagadhatlanul nagy művésznő életét egy oly másik híres asszony példája után szabta meg, a kinek neve már írói érdemei révén a köz minden rétegébe behatolt: George Sand után. Mint Dudeffant báróné, Bonheur Rosa is férfi-ruhába öltözött, férfias szokásokkal tetszelgett; de, hogy igazságtalan ne legyek, sietek megjegyezni, hogy mint nagynevű mintaképe, ő is jogosultságot meríthetett abból a körülményből, hogy művészeti egyénisége, épen úgy mint a nagynevű írónőé, valóban férfias volt.

Rose Bonheur 1822. márczius 21-én született Bordeaux-ban, a Diaz és Brascassat hazájában. Apja, RAYMOND BONHEUR, szintén festő volt, de, úgy látszik, nem valami kiváló festő lehetett, mert nincs könyv, nincs múzeum, mely hírt adna műveiről. Csak annyit tudunk róla, hogy első tanára ő volt Rose leányának, a ki már serdülő korában fényes jeleit adta nagy tehetségének. A harminczas évek végén Párisba került s az 1841. évi Salonban állítja ki első képét: „Deux lapins, chèvres et moutons“ (Két nyúl, kecskék és juhok). Kis genrekép, a mely inkább tanulmány-számba megy s nem eshetik komoly kritika alá. De feltűnt már ezen a képen is a művésznő energikus biztossága, annyiival is inkább, mert fiatal leány volt a mű szerzője. Ez időtől fogva nem volt tárlat a Salonban, a mely ne hozott volna egy újabb Bonheur-vásznat. Legelő állatokat festett (Animaux dans un pâtûrage; Vaches au pâtûrage), vagy a lovak életét mutatta be minden fázisban: a mikor itatják („Chevaux sortant de l'Abreuvoir“); a mikor legelnek („Chevaux dans une prairie“), vagy csöndes bámészkodásukban, a mikor a vásáron várják a vevőket („Cheval à vendre“). A képek tetszettek, a kritika meg is dicsérte egyiket-másikat és az 1848. évi Salonban inkább dús termékenységeért, mint kiállított műveinek becséért az első osztályú éremmel tüntették ki.

Első lényeges sikerét az 1849. évi Salon hozta meg. Előidézte pedig a „Labourage Nivernais“ című nagyméretű vászna, a mely egy egész Bonheur-collectio közepette a Luxembourg-ban látható: széles ecsetkezeléssel festett mezőn ekevonó ökrök. E képe után Angolországból annyi megrendelést kapott a művésznő, hogy az 1853. évi Salonig nem állithatott ki újabb képet. Ezen a tárlaton azután újból egy óriási méretű vászonnal szerepelt: „Marchée aux chevaux“ (Lóvásár), a mely e kiállításnak „Clou“-ja volt; pompás parasztlovak, realisztikus megfigyeléssel megfestve. Az 1855-ben kiállított „Fenaison en Auvergne“ (szénatakarítás) képe ismét első osztályú érmet szerzett részére. Ez időtől kezdve újabb motivumokat



keresett a művésznő: Skótországba utazott s az ottani vidék állatéletét számtalan képben megfestette, melyeket az angolok arannyal mértek fel. A közönségnél mindinkább terjedt a híre s 1865-ben a becsületrend lovagjává, 1868-ban pedig az antwerpeni festőakadémia tagjává nevezték ki. Az 1870—71. évi porosz-francia háború alatt egy porosz herczeg hatásos pártfogásában részesült, a mi lehetségessé tette a művésznőnek, hogy munkáját a fontainebleau-i erdő vidékén folytathatta. Az utolsó időben azonban inkább apróbb genre-képeket festett, a tárlatokat kerülte és csak megrendelésre festett, oly motivumokat, a melyeneket vevői kívántak tőle: oroszlánokat, tigriseket, vadászjeleneteket, oly tárgyakat többnyire, a melyeket nem a természetben, hanem élettelen modellek után vetett vászonra. Szobrászattal is próbálkozott: állatsoportokat mintázott tagadhatlan ügyességgel ugyan, de többé nem oly művészeti magaslaton, hogy hírnevét öregbíthették volna.

Ha röviden bánok ezzel az érdemén felül magasztalt művészi egyéniséggel, azért teszem, mert ideje: valódi értékükre leszállítani azokat a véleményeket, melyek Rose Bonheur-t (aki 1899 május 25-én meghalt) egyenesen Troyon mellé, sőt még föléje is helyezik. Nem tagadható, hogy a művésznő komoly törekvéssel tanulmányozta a természetet addig, a míg a tárlatokon és művésztársainál kereste a sikert. De e képein is oly felöltők a fogyatékosságok, hogy szinte elnyomják a magasabb rendű kvalitásokat. Biztos keze és a tájkép nagyobb szerű felfogása csak azokon a vásznain mutatkozik, melyeket a múlt század hatvanas éveinek közepéig állított ki. De e képei is nélkülözik a művészeti belső tartalmat. A művésznő szeme csak a felületeket látja, nem hatol be a természet mélyébe. Ha tehát egyrészt el kell ismerni, hogy Bonheur Rose a nagyobb természeti részleteteket azoknak egyszerű, hamisítatlan hűségében akarta visszaadni, úgy viszont konstatálnunk kell, hogy a céljt már azért sem érte el, mert épp nagyobb méretű vásznai kongnak az ürességtől. Azok a képek pedig, melyeket a művésznő életének utolsó negyedszázadában festett, csak a „lakások díszeképen“ jöhetnek tekintetbe.

Öccse: FRANÇOIS AUGUSTE, a ki pályájának kezdetén nagyon ügyes tájképeket festett, később szintén állatfestéssel foglalkozott és e téren nővérét több alkalommal már azzal is felülmulta, hogy állatmotivumait hangulatos tájakba állította; egy másik öccse: JULES ISIDORE, mint szobrász, ugyancsak állatsoportokkal ért el szép sikereket, míg húga: JULIETTE, azokon a mesgyéken haladt, a melyeken Rose, művészetének kárára, az utolsó, elhanyagolt éveiben.





64. Rosa Bonheur: Szénabehordás, (La Fenaison) 1855.





## IRODALOM.

- ABOUT EDMOND : Voyage à travers l'exposition des beaux-arts Paris 1855.  
BALLU ROGER : Le paysage français au XIX. siècle, Paris.  
BERALDI HENRI : Les graveurs du XIX. siècle, Paris 1855.  
BLANC CHARLES : Les artistes de mon temps, Paris 1879.  
CABAT M. : Notice sur Brascassat, Paris 1862.  
CARTWRIGHT JULIA : Millet, London.  
CHAMPFLEURY : Histoire générale de la caricature, Paris 1856—80.  
CLARETIE JULES : Peintres et sculpteurs Paris.  
DAYOT ARMAND : Les maîtres de la caricature, Paris 1888.  
DUMESNIL HENRI : Souvenirs intimes, Paris 1888.  
HAMERTON P. G. : A Sketchbook of Bonnington 1881.  
HENRIET FRÉDÉRIC : Chintreuil Paris 1858.  
HENRIET FRÉDÉRIC : Charles Daubigny et son oeuvre, Paris 1878.  
JACQUE EMILE : Le livre d'or de Millet, Paris 1892.  
LARUELLE : Rose Bonheur Paris 1885.  
MANCINE LEON : Un précurseur (Huet), Paris 1883.  
MANTZ PAUL : La caricature moderne, Paris 1888.  
MARIONNEAU CHARLES : Robert Brascassat, Paris 1872.  
MICHEL EMILE : Les Artistes célèbres Paris.  
MUTHER RICHARD : Geschichte der Malerei im 19. Jahrh. München.  
MUTHER RICHARD : Geschichte der französischen Malerei Berlin.  
NAEGELY HENRY : Millet, London.  
PIEDAGRUEL : Millet, Paris.  
ROGER-MILÉS L. : Rosa Bonheur, Paris.  
RUSKIN JOHN : Modern painters, London.  
SENSIER : La vie et l'oeuvre de Millet, Paris 1881.  
SENSIER : Souvenirs sur Théodore Rousseau, Paris 1872.  
SIZERANNE : Deux heures à la Turnergallery, Paris 1890.  
THOMSON DAVIDE : The Barbizon school of painters London 1891.  
WILDE OSCAR : L'Envoi, Philadelphia 1882.  
YRIATE : Millet, Paris.

## TARTALOM.

	Lap.
I. A francia művészet a forradalom után. — Klasszicizmus és romanticizmus. — Az angolok befolyása . . . . .	1
II. A modern tájkép francia úttörői: Georges Michel — Charles de la Berge — Eugène Isabey — Camille Roqueplan — Camille Flers — Louis Cabat — Paul Huet . . .	9
III. Barbizon — Théodore Rousseau . . . . .	16
IV. Jean François Millet . . . . .	28
V. Jules Dupré — Narcisse Virgilio Diaz de la Pena . . . . .	65
VI. Camille Corot . . . . .	79
VII. François Daubigny — Karl Daubigny — Antoine Chintreuil — Louis François — Henri Harpignies — A kombattansok . . . . .	110
VIII. Az állatfestők — Raymond Brascassat — Constant Troyon és tanítványai: Emile van Marcke, Eugène Lambert, Charles Emile Jacque, Guisepe Palizzi. — Bonheur-család	126
Irodalom . . . . .	147

---











GETTY CENTER LIBRARY



3 3125 00077 8387



FRANKLIN-TÁRSULAT KÖNYVTÁRSZÁMA