

## Djela flamanskih i holandskih majstora u Jugoslaviji, II

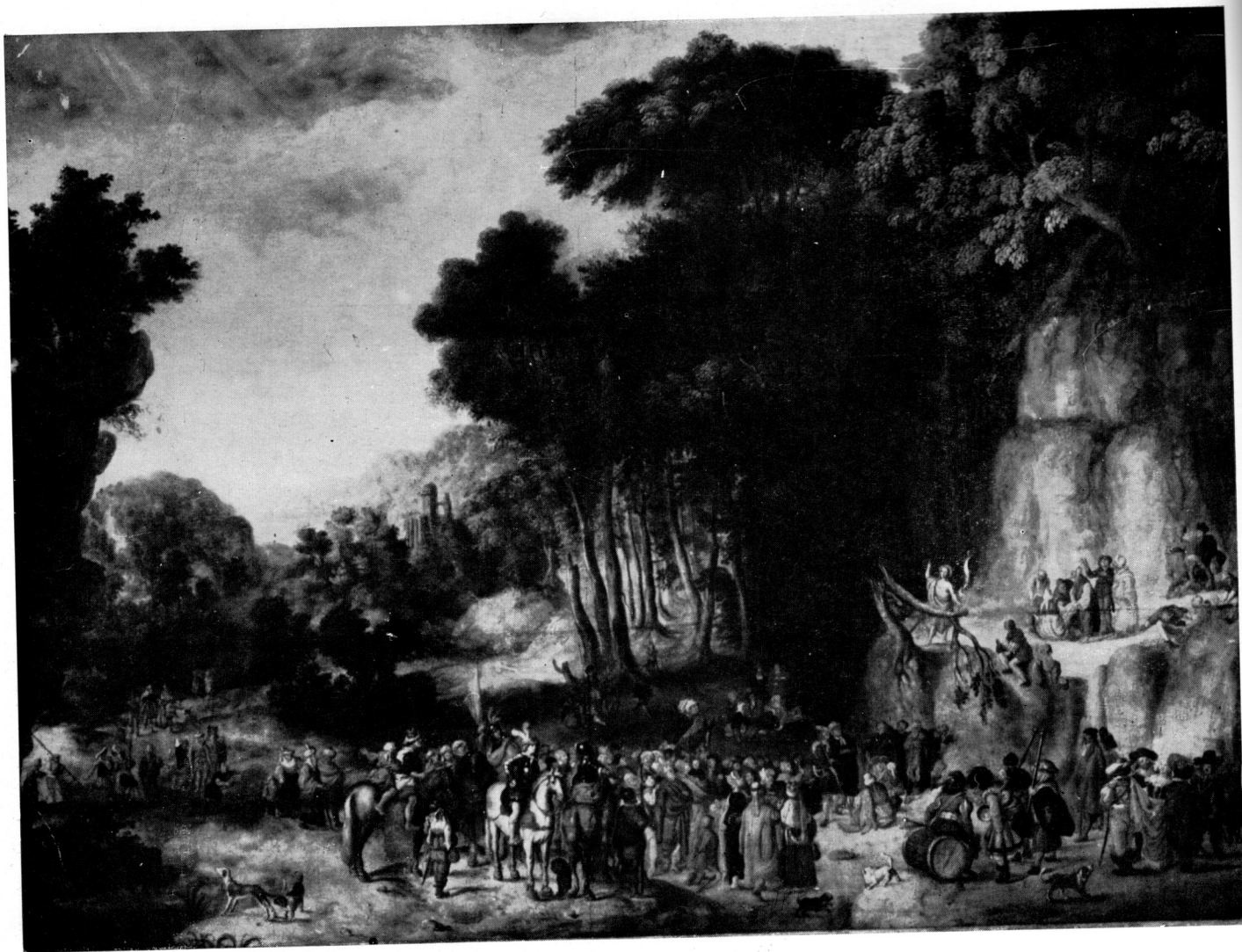
### 1 *Nepoznati Vinckeboons u Narodnom Muzeju u Beogradu*

Sudeći već po prvom utisku veliki pejzaž s *Propovijedi sv. Ivana* u Narodnom muzeju u Beogradu pripada onom tipu predbaroknog pejzaža koji je već dosegao stanovitu zrelost u zasićenim tonalitetima kao i u slobodnim abrevijaturama grotesknih likova. Ušli smo očito već u 17. stoljeće. Nekih osobitih svjetlosnih kontrasta više nema. Rasvjeta je uglavnom difuzna, a u kromatici dominira zeleni ton. Možda u kompozicijskom pogledu duboka perspektiva na lijevoj strani stvara izvjesnu neuravnoteženost, kako je to Vinckeboons preuzeo od Coninxlooa, ali je rješenje u svakom slučaju novo i originalno i razlikuje se i od svih Vinckeboonsovih shema koje poznajem: na primjer od briselskog *Lova Diane*, gdje je druga perspektiva probijena kroz gustu šumsku masu.<sup>1</sup> Slikaru je, da bi dobio foliju za glavni prizor propovijedi, na našoj slici bila potrebna ova čvrsta pozadina. Nju je postigao s visokom stijeonom i velikom masom zelenih krošnji.<sup>2</sup> Za razliku od iste teme u Schleissheimu protagonista nije situiran unutar okupljenog mnoštva, nego je izoliran na stijeni iza prelomljenog debla. Radi se u stvari o pejzažu bogatom štafažom, koja se invenciozno proteže na sve strane: lijevo u dubinu, desno uz rub šume, zatim pod stijeonom kao i na njoj. Pokušamo li te pojedine grupe izolirati pažljivim promatranjem ili fotografskom fragmentacijom, naići ćemo na veliko bogatstvo situacija i različitih osjećaja, ali uvijek s onom tipičnom Vinckeboonsovom burlesknom mimikom i gestikulacijom malih živih figura. Dovoljno je vidjeti svećenike s knjigama iza lika sv. Ivana i grupe vojnika pod stijeonom, zatim mnoštvo pojedinih likova koji slušaju u različitim pozama, ili djecu što se igraju. Ova brojglovska težnja k pripovijedanju karakteristična je za našeg slikara, a nalazimo je razvijenu u još većoj mjeri možda jedino na izvanrednom remek-djelu *Nošenje križa* u Augsburgu (br. 444), gdje se Vinckeboonsova mašta pokazuje upravo neiscrpiva u stvaranju pejzažnih prospekata i najrazličitijih grupa. No dok na Kermessu iz 1610. godine u Antwerpenu (br. 495) nalazimo i arhitektonske kulise i male figure upravo brojglovski tvrde (a znamo da se slikar već od 1591. nalazi u Amsterdamu) tokom drugog decenija dolazi očito do brzog smekšavanja njegova načina. Pa ipak prekrasna *Šuma* iz 1518. u Ermitageu (br. 524) još je »adirana« od nepreglednog mnoštva pojedinosti. To je vidljivo i na likovima slike *Propovijed sv. Ivana* iz 1621. u Schleissheimu (br. 3964), gdje su likovi slikani mnogo većom preciznošću i finoćom nego li na našoj redakciji iste teme. To je čini mi se isti razvojni momenat koji nalazimo na već spomenutom *Nošenju križa* u Augsburgu, što potvrđuje i *Propovijed Kristova kod Genezareta* u Ermitageu naslikana 1523. godine.

Likovi na našoj slici slikani su međutim grublje i sumarnije. Pa ipak, ne znam treba li još nečim potkrijepiti našu atribuciju? Difuzna rasvjeta možda je prvi prilog argumentaciji, ukoliko to nije slobodan način izrade burlesknih likova i faktura obrade krošanja. Definirajući prvi put egzaktno lik tog značajnog Coninxlooa

<sup>1</sup> Y. Thiéry, »Le paysage flamand au XVII<sup>e</sup> siecle«, ed. Elsevier 1953.

<sup>2</sup> Takvu formaciju stijena nalazimo u manjim razmjerima na *Povratku sa Golgote* u Narodnom muzeju u Poznanju. Vidi J. Bialistocki und M. Walicki, »Europäische Malerei in Polnischen Sammlungen«, 1956, sl. 169.



David Vinkeboons, *Propovijed sv. Ivana*, Beograd, Narodni muzej

sljedbenika, Yvonne Thiéry je zapazila i izvjesnu talijanizirajuću notu njegovih pejzaža i protumačila ih je eventualnim utjecajem Karela van Mandera, koji se oko 1600. ustalio u obližnjem Haarlemu.<sup>3</sup> Bez sumnje, i na našoj e slici štafaža ravnopravna pejzažu, koji je doduše razvija u velikom ritmu, ali ga ipak ne osjećamo kao samostalan elemenat: on je izgrađen da bude doličan okvir prizoru ispričanom s toliko svježine i humora. U njemu se svakako osjeća težnja da se još više naglasi sintetički karakter Coninxloovih pejzaža, a princip »triju tonova« jedva da se još zamjećuje: »Tamnozeleno i smeđe koji ovdje dominiraju nisu više rezervirani za dva odijeljena plana; oni su usklađeni miješanjem tonova« (»Les vert foncés et le bruns qui y dominant ne sont plus réservés à deux plans distincts; il sont harmonisés par des rappels de teints«) — kako je to za Vinkeboonsove pejzaže već napisala Yvonne Thiéry. U svakom slučaju, razvivši svoje pejzažno slikarstvo na temelju posljednje Coninxloove faze (koja se odvijala upravo u Amsterdamu počevši od 1595. god.), on je izvršio originalnu fuziju tog žanra s tradicijom humorističnih Brueghelovih kermesa. Značenje beogradske slike je u tome što je upravo na njoj ta fuzija prisutna u velikom stilu.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Y. Thiéry, n. dj., str. 28, 29.

<sup>4</sup> Problem datiranja možda je za sada najbolje ostaviti otvorenim. *Kermes* potpisan i datiran s 1604. godinom, što ga

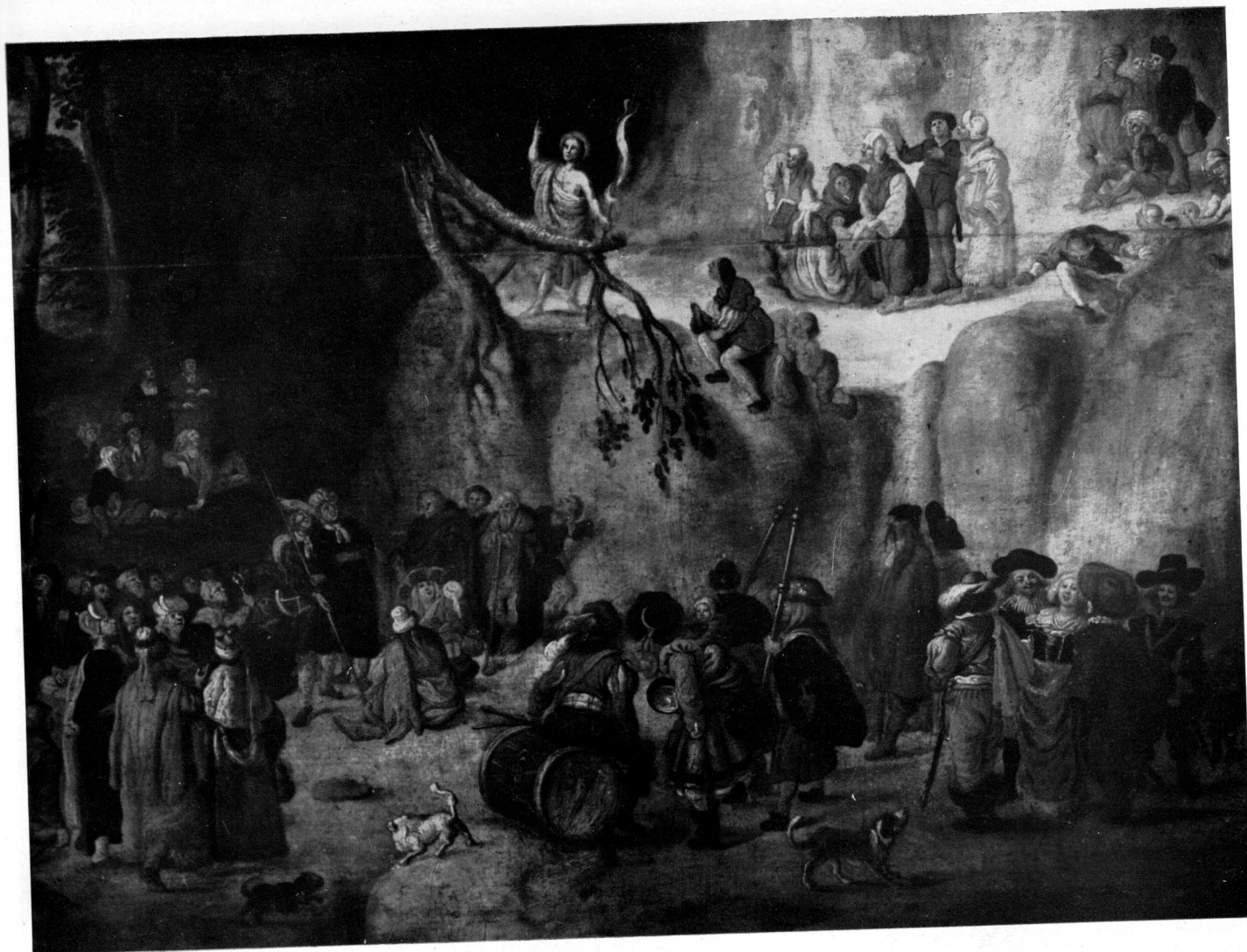
## 2. JEDNA SLIKA ESAIASA BOURSEA

Kad su W. -Bode i A. Bredius prvi put skicirali siromašni katalog Esaiasa Boursea, označili su kao najbolje njegovo djelo »*Zenu uz kamin i neraspremljenu postelju*« iz zbirke Wallace u Londonu.<sup>1</sup> Čini mi se da slika, koju objavljujem, kudikamo nadvisuje londonsku. To je jedna tipična genre-slika Ostadeova tipa, ali iz kruga Rembrandtovih sljedbenika, koji su oko polovine stoljeća toliko proširili tu vrst malih »Sittenbildes«. Radi se, naravno, o širem krugu Rembrandtovih sljedbenika, ali da je tom krugu i naš Esaias Bourse pripadao može se zaključiti i po mnoštvu Rembrandtovih bakropisa, koji su se zatekli u njegovoj ostavi.<sup>2</sup> Naravno u samom opusu teško je utvrditi tragove velikog učitelja. Radi se svakako o slikaru trećeg ranga i sasvim nesamostalnom. Bode i Bredius mogli su u svojoj studiji navesti svega nekoliko slika, a niti poslije toga katalog tog malog majstora nije mnogo porastao.

je Yvonne Thiéry nedavno signalizirala u jednoj trgovačkoj radnji u Bruxellesu, indicirao bi za našu sliku upravo to vrijeme. Pa ipak, teško je zamisliti da bi s ove mekoće i sumarne izvedbe slikar prešao na one tvrde oblike *Kermessa* iz 1610. u Musée des Beaux Arts u Antwerpenu.

<sup>1</sup> W. Bode und A. Bredius, »Esaias Bourse, ein Schüler Rembrandts«. Jahrb. d. knigl. preuss. Kunstsml. XXVI, 1905, str. 206.

<sup>2</sup> W. Bode u. A. Bredius, n. dj., str. 209.



DAVID VINKEBOONS, Propovjed Sv. Ivana (detalj)

Slike, koje su tada objavili, ipak mogu opravdati ovu atribuciju, a osobito slika iz zbirke Wallace (iz 1656), na kojoj se nalazi sasvim slična i na isti način slikana pletena kolijevka s tipičnim draperijama. A ono karakteristično razbacivanje sasvim sporednih akcesorija po podu može se naći na još nekim Bourseovim slikama, na primjer na »Ženi koja ljušti jabuke« iz Gradskog muzeja u Strassbourgu.<sup>3</sup> Cio ugođaj je jednostavan, a umjetnikov inventar priprost i siromašan, i možda se može bez napora shvatiti zašto je Bourse napustio slikarstvo i umro 1672. god. kao nadmornar na nekom brodu istočnoindijske kompanije.

Pa ipak ova »Žena koja doji dijete« (drvo, vis. 51, šir. 43 cm) obogatit će njegov mali opus jednom novom notom fine poezije. Slika je s Abelsovom ekspertizom nedavno prešla iz zbirke Tratnik u galeriju »Benko Horvat« u Zagreb. Dok je slika iz zbirke Wallace neuravnotežena u kompoziciji s likom žene smještene odviše lijevo i sa slabo organiziranim prostorom na desnoj strani, prizor na našoj slici vanredno je uravnotežen s naglaskom na grupi žene s djetetom. Svjetlo koje pada sa prozora rasvjetljuje i ženu i dijete kao i kolijevku na lijevoj strani, a zatim i dječaka na desnoj.

Dječak se igra s malim psićem i taj prizor upotpunjuje idilu, iza koje se otvara duboki prostor s ognjištem i akcesorijama jedne siromašne seoske kuće. Boje prate

rasvjetu delikatnošću svojstvenom tim malim majstorima: haljina žene sa svojim plavkastim tonom haljine i crvenom vrpcom u kosi tvori osnovni akcenat, zatim žuta kolijevka sa sivim draperijama. Dječak je smeđe boje, dok smeđa zelenkasta pozadina tvori tamnu foliju intimnog ugođaja.

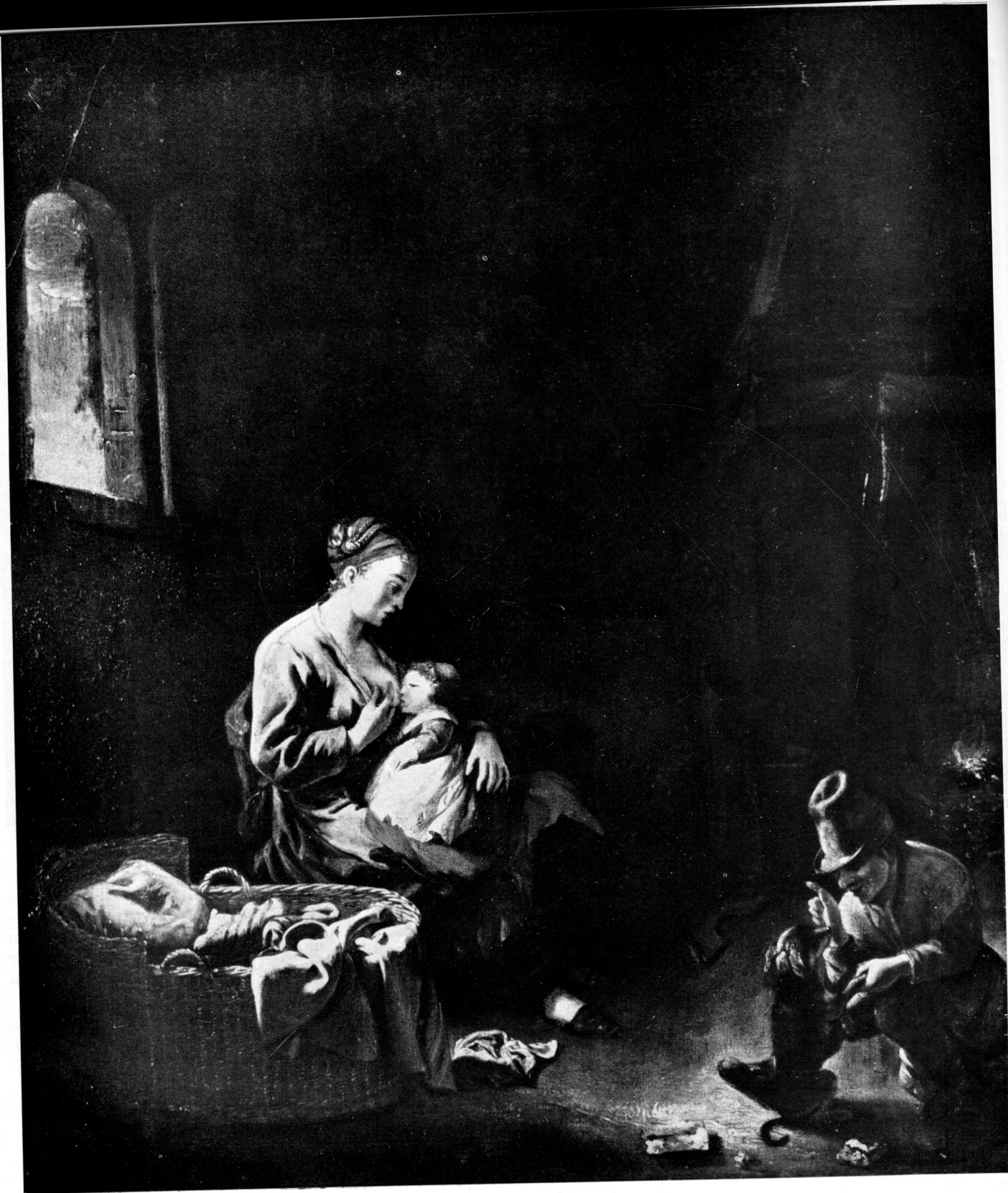
Ne znam da li je Esaias Bourse ikad naslikao nešto ljepše od ovog idiličnog prizora, koji će možda privući našu pažnju upravo zbog jednostavne i tihe poetičnosti, koju je slikar na njoj ostvario .

### 3. NEPOZNATA SLIKA »MAJSTORA IZGUBLJENOG SINA«

Atribuirana općenito flamanskoj školi 16. stoljeća ova velika *Suzana i starci* (v. 105, š. 91 cm) predstavlja već odavno otvoreni atributivni problem Strossmayerove galerije u Zagrebu.<sup>1</sup> A ipak, njen eksponirani manirizam s karakteristično »adiranim« pejzažem, blijeđim koloritom i nekim tipičnim detaljima (oblikovanje i gestikulacija na primjer) upravo su nametali rješenje u okviru pomodnog antverpenskog manirizma druge ili treće četvrti 16. stoljeća.

<sup>1</sup> Darovano Galeriji od njena osnivača biskupa J. J. Strossmayera god. 1883. kao djelo Fransa Florisa. Ova je slika zabilježena u katalozima iz 1883, 1895, 1911, 1917, 1922, 1947 i 1950. (br. 158, inv. br. S G-138).

<sup>3</sup> W. Bode u. A. Bredius, n. dj., str. 210.



Esais Bourse, **Žena koja doji dijete**, Zagreb, Galerije »Benko Horvat«

Da se radi o descendenciji koja polazi od Jana Massysa, jasno je na prvi pogled. Samo, kolikogod naša slika bila izrađena brižno i preciozno, ona je daleko od finoće i tehničke virtuoznosti »heretika« Jana Massysa. Po svom sadržaju i nije drugo nego biblijski pretekst za galantnu scenu, upravo kao što je to Jan običavao slikati za svoje brojne naručioce. I već je po tome jasno da autor ne može biti nitko drugi do li onaj još anonim-

ni Janov pratilac poznat pod nazivom »Majstor izgubljenog sina«. Ali uz to ime našu sliku još više veže sam pejzaž. Nalazimo ga na mnogim slikama koje su proučavali Hulin de Loo i Greta Ring.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> G. Ring, »Der Meister des Verlorenen Sohnes«, Jan Mandyn und Lenaert Kroes. Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 1923, str. 196—201.



Majstor izgubljenog sina, **Suzana**, Zagreb, Strossmayerova galerija

Naša *Suzana* nastala je u okviru plodne i površne, ali još uvijek slabo proučene produkcije tog anonimnog majstora. Njen romanizam očituje se više u detaljima fontane nego li u tipu protagonistkinje. Njen akt crtan je slabo, kao obično kod ovog slikara, a prazno i inpasibilno lice tipično je za mnoge njegove slike: U Beču, Tournaiu Antwerpenu i Haarlemu.<sup>3</sup> Osobito je, ne

<sup>3</sup> F. Winkler, »Die Altniederländische Malerei«, Berlin, 1924, sl. 177, 178.

uzmemo li u obzir spuštene vjeđe, blisko lice *Bogorođice s djetetom* u Beču. U Varšavi, u Narodnom muzeju, ostao sam iznenađen pred slikom *Put u Emaus*: lica na malim figurama apostola tako su bliska licima naših staraca. O rukama da i ne govorimo: to su uvijek iste ruke dugih članaka u forsiranoj i izvještačnoj gestikulaciji.<sup>4</sup> No moram priznati da sam ipak bio izne-

<sup>4</sup> J. Bialistocki und M. Walicki, Europäische Malerei in polnischen Sammlungen, 1956, sl. 144.



Majstor izgubljenog sina, **Suzana** (detalj), Zagreb Strossmayerova galerija

nađen kad sam, slijedeći trag indiciran u literaturi, napokon dobio u ruke mikro-film jednog kataloga zbirke Teodora Loewea kod M. Lemperza, Köln (iz godine 1929). *Suzana i starci* objavljena u katalogu kao sl. 22. br. 250 (ulje na drvu, v. 75, š. 86 cm.) nije drugo nego li varijanta naše slike.<sup>5</sup> Kvaliteta je tu nešto slabija i može biti da se radi o ateljeskoj replici, ali slikarska podudarnost je tolika da se autorstvo samog majstora ili barem njegova prisutnost može prihvatiti. Radi li se možda o *Suzani sa starcima* za koju i Greta Ring spominje da se nalazi u privatnom posjedu u Berlinu, nije moguće utvrditi.

I sirova kromatika naše slike svojstvena je anonimusu: plašt desnog starca i kapa lijevog su otvorene crvene boje, Suzanin plašt je žut sa crvenim prelijevima. Suzanina kosa je smeđa, a put žućkasto bijela. Sama kompozicija naše slike nije najsretnija: vertikalno po-

stavljen akt ne pokazuje osobitu inventivnost, dok je pejzaž, tako široko razvijen na slikama u Beču, Antwerpenu i Varšavi, zagašen velikim masama likova i potisnut prema gornjem rubu. No čini mi se da i tipologija i sigurna slikarska izvedba detalja i cjeline pružaju dovoljno jamstvo da se ne radi o produktu radionice, nego o autografu autora samog.

#### 4. JEDAN POELENBURG U STROSSMAYEROVOJ GALERIJU

Ovu malu *Veneru što se kupa* (v. 40, š. 49 cm) Cornelisa van Poelenburga, koja s tom tradicionalnom atribucijom visi u Strossmayerovoj galeriji u Zagrebu<sup>1</sup> mislim da vrijedi objaviti ne samo kao prilog studiju tog tako malo proučenog slikara nego u prvom redu zbog njene vlastite umjetničke vrijednosti. Možda se ta vrijednos-

<sup>5</sup> »Katalog rasprodaje Th. Loewe kod M. Lempertza«, Köln 1929, br. 250, sl. 22.

<sup>1</sup> »Katalog Galerije Jug. akademije znanosti i umjetnosti« Zagreb 1950, str. 77.



Majstor izgubljenog sina, **Suzana i starci**, vlasnik nepoznat

sastoji upravo u toj redukciji motiva: jedan jedini ženski lik, iznad njega veliki luk šuplje pećine, a iza pećine srebreno-zeleni pejzaž niska horizonta. Takvih je aktova, naravno, Poelenburg naslikao mnogo na svojim mitološkim i arkadijskim sličicama. Najsličniji su, možda, oni na slici *Nimfe i satiri* prodanoj kod Lempertza na dražbi 1928. g.<sup>2</sup> ali i na malom *Pejzažu* br. 460 iz galerije Pitti. Tu su u pozadini slični srebrno-zeleni brežuljci sa mekim krošnjama grmova i stabala. Ali mislim da je suviše tražiti uporišta kao dokaz pripadnosti Corneliusu van Poelenburgu ove dragocjene male slike. To su iste poznate boje i iste morfološke oznake pećina i raslinja; tako da, mislim, moramo isključiti i pomisao na bilo kojeg od majstorovih mnogobrojnih učenika.

Za to isključenje govori u prvom redu lirski ugođaj naše idile. To je zaista mitološka Arkadija prevedena u duhovni svijet ranog baroka. Zatvoreni prostor ispunjen je finim lirizmom, u kome se osjeća intimnost svojstvena sjevernjacima. To je očito pejzaž rimske kampanje, ali gledan očima utrehtskog slikara; jer porijeklo zagrebačke sličice svjedoči da je nastala u Italiji, u onom razdoblju, dakle, u kome je Poelenburg »dokazan« u Rimu (1617—1622), odnosno u Firenzi (g. 1627. javlja se ponovo u Utrechtu)<sup>3</sup>. Njena stilaska podudarnost sa slikama u Firenzi to potvrđuje, a njena intimna ljepota i originalna kompoziciona invencija osigurat će joj posebno mjesto u slikarevu opusu; kad, jednom u budućnosti, njegov opus bude proučen.

Dès les premières impressions on constate que le grand paysage représentant le «Sermon de St Jean» du Musée nationale de Beograd (grandeur largeur cm) appartient à ce genre de paysage prébaroque qui a atteint une certaine maturité par ses tons saturés ainsi que par ses réductions libres des figures grotesques. Nous sommes évidemment en présence du XVIIe siècle. Il n'y a plus de contrastes manifestes dans l'éclairage. Celui-ci est en général diffus, les tons verts dominant dans le coloris. En ce qui concerne la composition, la profonde perspective du côté gauche provoque un certain déséquilibre, en quoi Vinckeboons suit l'exemple de Coninxloo, mais la réalisation en est, de toute façon, nouvelle et originale: elle diffère de toutes les compositions de Vinckeboons que je connaisse, par exemple de la «Chasse de Diane» à Bruxelles où la perspective est percée à travers la masse profonde d'une forêt.<sup>1</sup> Le fond massif de notre tableau s'est révélé comme une nécessité dans la réalisation du fond de la scène principale du sermon. Il a atteint ce but par de hautes roches et par la densité des faites des arbres<sup>2</sup>. A l'encontre du tableau à Schleissheim qui traite le même thème, le protagoniste n'est pas situé au milieu d'une foule, mais au contraire, il est isolé sur un rocher derrière un tronc d'arbre. Il s'agit d'un paysage richement étoffé qui donne l'impression de s'étendre de toutes parts: à gauche en profondeur, à droite vers l'orée du bois

<sup>2</sup> »Math. Lempertz' sche Kunstversteigerung Sammlungen P. Graf Meroeldt . . . .« 1928, br. 185, tb. 19.  
<sup>3</sup> Slika je nabavljena u Italiji

puis au pied des roches et sur celles-ci. Si nous essayons d'isoler chacun de ces groupes en les étudiant attentivement ou en les photographiant fragmentairement, nous constaterons un grand nombre de situations et d'expressions diverses, mais toujours accompagnées de gesticulation et de mimiques burlesques des petites figures animées typiques à Vinckeboons. Il est suffisant de regarder les prêtres tenant leurs livres, derrière le personnage de St. Jean ou les groupes de soldats au pied d'une roche ou bien les nombreuses figures qui écoutent en prenant de différentes attitudes ou encore celles des enfants qui jouent. Cette tendance de récit propre à Brueghel est caractéristique pour notre peintre; nous la retrouverons encore plus développée peut-être seulement dans le remarquable chef-d'œuvre du «Portement de la Croix» à Augsbourg (No 444), où l'imagination de Vinckeboons se montre inépuisable dans la création de paysages et de groupes les plus différents. Mais tandis que dans la «Kermesse» de 1610 à Antwerpen (No 495) nous trouvons encore des coulisses architectoniques et de petites figures très rudes à la manière de Brueghel (il est connu que le peintre vécut à partir de 1591 à Amsterdam), au cours de la deuxième décennie sa peinture s'adoucit progressivement. Toutefois la merveilleuse «Forêt» datant de 1518 à Ermitage (No 524) est encore additionnée d'une multitude de particularités. Ceci est évident également sur les figures du tableau «Sermon de St. Jean» datant de 1621, à Schleissheim (No 3964), où les figures sont peintes avec beaucoup plus de précision et de finesse que sur notre tableau traitant le même sujet. Il me semble qu'il s'agit du même stade de développement qui se manifeste sur les œuvres déjà citées «Portement de la Croix» à Augsbourg et le «Sermon du Christ près de Genezareth» à Ermitage daté de 1523.

Les figures de notre tableau sont peintes plus rudement et plus sommairement. Cependant je ne sais s'il est nécessaire de prouver plus amplement cette attribution. L'éclairage diffus est peut-être le premier argument, si ce n'est la manière libre et burlesque de l'exécution des figures et l'interprétation des feuillages. En donnant pour la première fois la définition exacte de ce personnage, important adepte de Coninxloo, Yvonne Thiery a remarqué un certain ton italianisé dans ses paysages, et l'a attribué à l'influence éventuelle de Karel van Mander qui s'était établi vers 1600 dans le voisinage, à Haarlem<sup>3</sup>. Evidemment sur notre tableau l'étoffage équivaut au paysage; ce dernier se développe toutefois à grand rythme, mais on ne le sent pas comme un élément indépendant: il est exécuté pour former un cadre adéquat à la scène contée avec tant de fraîcheur et d'humour. On y ressent naturellement la tendance de souligner encore plus le caractère de synthèse des paysages de Coninxloo, on y entrevoit à peine le principe des «trois tons» — comme le signal Yvonne Thiery pour les paysages de Vinckeboons. («Les verts foncés et les bruns qui y dominent ne sont plus réservés à deux plans distincts; ils sont harmonisés par des rappels de teintes») En tous cas par l'évolution de ses paysages ayant pour base la dernière phase de Coninxloo (qui eu lieu justement à Amsterdam vers 1595), il effectua une fusion originale de ce genre avec la tradition humoristique des kermesses de Brueghel. L'importance du tableau de Beograd est en ce que cette fusion y est justement apparente en grand style<sup>4</sup>.

#### UN TABLEAU DE ESAIS BOURSE

Quand W. Bode et A. Brenius ont pour la première fois tracé le petit catalogue de Esais Bourse, ils ont désigné comme sa meilleure œuvre la Femme près de la cheminée et le lit défait de la collection Wallace à Londres<sup>1</sup>. Il me semble que le tableau que je présente est supérieur à celui de Londres;

c'est un tableau typiquement du genre Ostade mais à la manière des disciples de Rembrandt, qui développèrent si intensivement vers le milieu du siècle ce genre de petits «Sittenbildes». Il s'agit naturellement, d'un cercle plus vaste de disciples de Rembrandt, mais on peut conclure que Esais Bourse a appartenu à ce milieu grâce aussi aux nombreuses gravures sur cuivre qui se sont trouvées dans sa succession<sup>2</sup>. Dans l'œuvre même il est difficile d'établir des traits apparents du grand maître. Il est question, de toute façon, d'un peintre de troisième ordre, tout à fait sans indépendance. Bode et Brenius n'ont pu citer dans leur étude que quelques tableaux de ce peintre, et même après cela le catalogue de ce petit artiste ne s'est pas grandement accru. Les tableaux qu'ils citèrent alors, permettent cette attribution, surtout le tableau faisant partie de la collection Wallace (de 1956) sur lequel on peut voir un berceau d'osier avec ces mêmes draperies typiques, tout à fait semblable et peint de la même manière. On retrouve ce dispersement caractéristique d'accessoires tout à fait secondaires sur le plancher dans d'autres tableaux de Bourse, comme par exemple dans Femme pelant des pommes du Musée de Strasbourg<sup>3</sup>. Toute la disposition est très simple, l'inventaire de l'artiste est naïf et pauvre, il faut peut-être y voir sans efforts les raisons qui poussèrent Bourse à quitter la peinture et à mourir en 1672 comme quartier-maître sur un bateau d'une compagnie des Indes orientales.

Toutefois cette Femme allaitant un enfant (bois, hauteur 51 cm, largeur 43 cm) enrichira l'œuvre minime de cet artiste d'une nouvelle note de douce poésie. Ce tableau ainsi que l'expertise de Abels, vient de passer de la collection Tratnik dans la galerie «Benko Horvat» de Zagreb. Tandis que le tableau de la collection Wallace est déséquilibré dans sa composition (la figure de la femme étant placée trop à gauche, l'espace étant mal organisé à droite) la scène de notre tableau est extraordinairement bien équilibrée, l'accent étant sur le groupe de la femme et de l'enfant. La lumière qui vient de la fenêtre éclaire la femme et l'enfant, ainsi que le berceau à gauche, puis le petit garçon à droite.

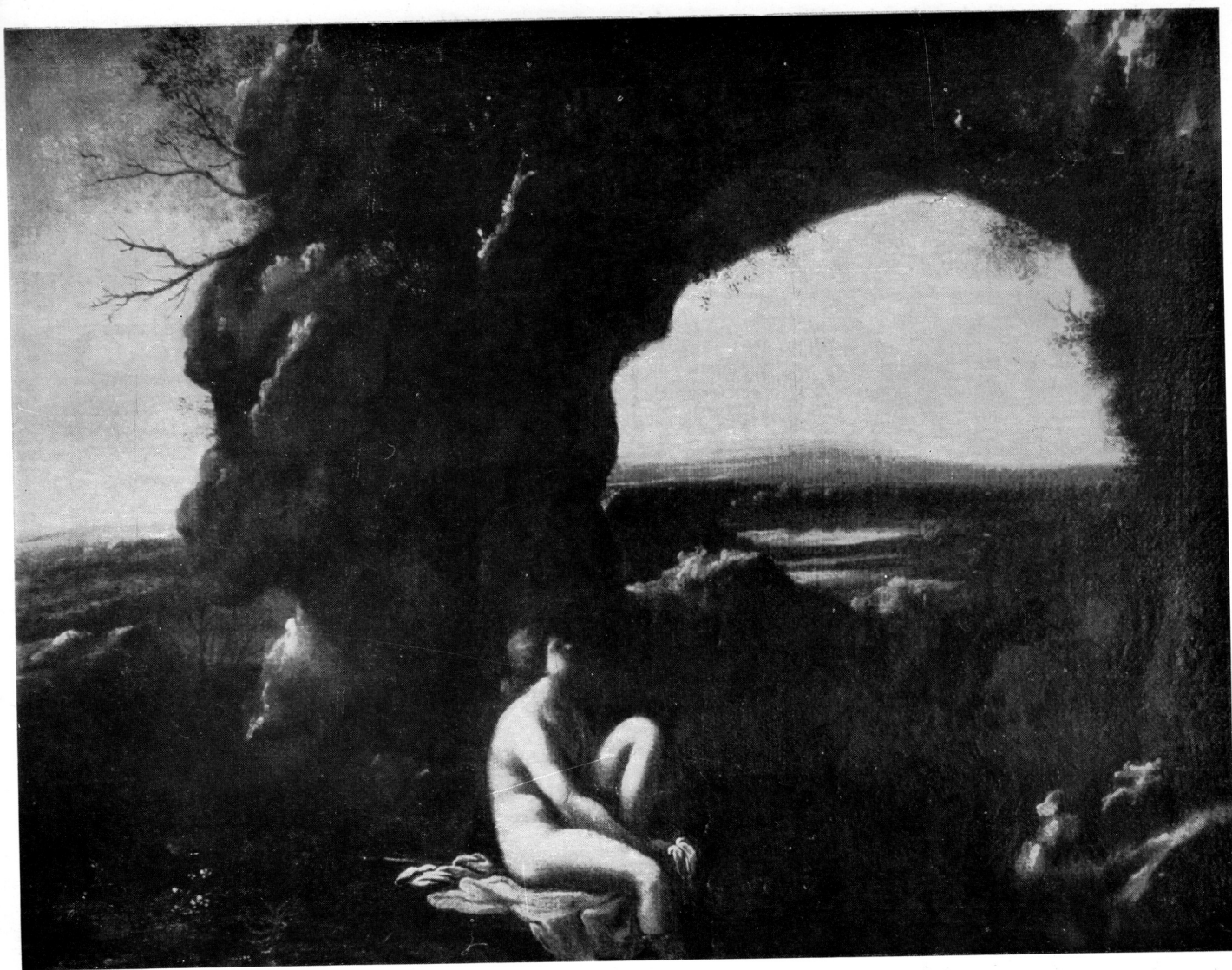
Le petit garçon joue avec un petit chien, cette scène complète l'idylle, derrière laquelle s'étend un vaste espace avec une cheminée et les ustensiles d'une pauvre maison paysanne. Les couleurs accompagnent l'éclairage d'une délicatesse propre à ces petits artistes: la robe de cette femme avec son ton bleuté et le ruban rouge dans les cheveux donnent le ton fondamental, puis le berceau jaune avec ses draperies grises. La robe du petit garçon est de couleur brune, tandis que le fond vert brun crée l'ambiance sombre d'une agréable intimité.

Je ne sais pas si Esais Bourse a jamais peint quelque chose de plus beau de cette scène idyllique, qui attirera peut-être notre attention justement par la simplicité et la suavité de la poésie que le peintre a su y créer.

Attribué en général, à l'école flamande du XVI<sup>e</sup> siècle, ce grand tableau représentant «Suzanne et les vieillards» (grandeur 105 cm largeur 91 cm) est, quant à son attribution, depuis longtemps déjà un problème ouvert de la Galerie de Strossmayer à Zagreb<sup>1</sup>. Toutefois, le maniérisme qu'il manifeste, le paysage caractéristique, le coloris pâle et certains détails typiques (par exemple formes des mains et leurs gestes) ont imposé la solution de ce problème dans le cadre du maniérisme de Antwerpen du deuxième ou troisième quart du XVI<sup>e</sup> siècle.

Au premier coup d'œil il est évident, qu'il s'agit d'une descendance de Jan Massys. Mais, bien que notre tableau soit effectué avec beaucoup de soin et de précision, il est bien de





C. van Poelenbourg, **Nimfa na kupanju**, Zagreb, Stros Mayerova galerija

la finesse et de la virtuosité technique de l' «hérétique» Jan Massys. Par son contenu il n'est rien d'autre qu'un prétexte biblique pour une scène galante, tout comme Jan avait l'habitude de peindre pour ses nombreux clients, et cela implique l'attribution de ce tableau exclusivement au compagnon anonyme de Jan, connu sous le nom du «Maître du fils perdu». Mais c'est surtout le paysage qui lie ce tableau à ce nom. Nous le trouvons sur beaucoup d'autres tableaux étudiés par Hulin de Loo et Grete Ring<sup>2</sup>.

Notre Suzanne apparaît dans le cadre de la production fertile et superficielle, mais encore très peu étudiée de ce maître anonyme. Son romanisme se manifeste bien plus dans les détails de la fontaine que dans le type de la protagoniste. Son nu laisse à désirer, ce qui est fréquemment le cas chez ce peintre, le visage vide et impassible est typique pour beaucoup de ses tableaux: à Vienne, Antwerpen, Haarlem et Tournai<sup>3</sup>. Le visage se rapproche grandement du visage de la «Vierge et l'enfant» à Vienne. A Varsovie, dans le Musée National, je suis resté étonné devant le tableau «Le voyage à Emaus»: les visages des petits personnages des apôtres sont très proches des figures de nos vieillards. Il est inutile de parler des mains: ce sont toujours les mêmes aux longues phalanges et à la gesticulation forcée et maniérée<sup>4</sup>. Mais je dois cependant reconnaître avoir été surpris, en suivant la trace indiquée dans la littérature et quand j'ai finalement eu entre les mains un microfilm du catalogue établi pour l'auction

de la collection Teodor Loewe chez M. Mempertz, à Koln (année 1929). La «Suzanne et les vieillards» publiée dans ce catalogue comme tableau 22, No 250 (huile sur bois, grandeur 75 cm, largeur 86 cm) n'est rien d'autre qu'une variante de notre tableau<sup>5</sup>. La qualité en est légèrement médiocre, et il se peut qu'il s'agisse d'une réplique d'atelier, mais la similitude de la peinture est telle, qu'on peut accepter l'idée que l'œuvre ait été exécutée par le peintre lui-même ou du moins en sa présence. Il s'agit peut-être de la «Suzanne et les vieillards» mentionnée par Greta Ring comme se trouvant dans une collection privée à Berlin; il est malheureusement impossible de l'établir.

Le coloris cru est propre à cet anonyme: le manteau du vieillard de droite et le bonnet de celui de gauche sont d'une couleur rouge vif, le drap de Suzanne est jaune à chatoyements rouges. La chevelure de Suzanne est brune, son teint mat. La composition même de ce tableau n'est guère très heureuse: la position verticale du nu n'est pas une invention très particulière, tandis que le paysage, si amplement développé sur les tableaux de Vienne, Antwerpen et Varsovie, est ici étouffé par la masse des personnages et refoulé vers le haut du tableau. Cependant, il me semble que la typologie et la main sûre de l'exécution des détails et de l'ensemble garantissent suffisamment qu'il ne s'agit pas d'une production d'atelier, mais bien d'une œuvre authentique de l'auteur lui-même.

Je crois que cela vaille la peine de publier encore une fois ce petit tableau **«Vénus se baignant»** (hauteur 40 cm, largeur 49 cm) de Cornelius van Poelenburg, qui avec cette attribution traditionnelle est exposé à la galerie Strossmayer de Zagreb,<sup>1</sup> non seulement comme appendice à l'étude d'un peintre si peu étudié, mais aussi et en premier lieu pour sa propre valeur artistique. Cette valeur consiste peut-être justement dans la reproduction du motif: un seul personnage féminin, au-dessus de lui la grande voûte d'une roche creuse, derrière la roche un paysage vert argent d'un horizon plat. Naturellement Poelenburg a peint beaucoup de nus semblables dans ses tableaux mythologiques et arcadiens; les plus semblables sont peut-être ceux des tableaux Nymphes et satyres vendu aux enchères chez Lempertz en 1928,<sup>2</sup> ou bien le petit Paysage no 460 de la Galerie Pitti. Ces tableaux ont le même fond formé de montagnes vert argent avec des buissons et des arbres aux tendres branchages. Mais je trouve qu'il est superflu de chercher des points d'appui pour prouver l'appartenance de ce précieux petit tableau à Cornelius van Poelenburg. Nous avons ici les mêmes couleurs bien connues et les

mêmes caractéristiques morphologiques des roches et de la végétation; j'en déduis qu'il faut exclure toute idée d'attribution de ce tableau à n'importe lequel des nombreux disciples de ce maître.

Cette exclusion est dictée en premier lieu par l'atmosphère lyrique de notre idylle. C'est véritablement un tableau arcadien et mythologique implanté dans l'esprit du baroque naissant. L'espace clos est rempli d'un doux lyrisme, dans lequel on ressent l'intimité propre aux gens du Nord. C'est, de toute évidence, le paysage de la campagne romaine, mais vue par les yeux d'un peintre de Utrecht; les origines du petit tableau de Zagreb témoignent qu'il a été créé en Italie, donc pendant la période où Poelenburg a été «attesté» à Rome (1617-1622) ou plutôt à Florence (en 1627 il apparaît de nouveau à Utrecht).<sup>3</sup> La concordance de style avec les tableaux de Florence en est le témoignage, sa beauté intime et son invention originale (quant à la composition) lui réserve une place de choix dans l'œuvre de l'artiste, quand une fois dans l'avenir, son œuvre sera étudié plus profondément.