OSZK

OSZK

OSZK

OSZK

400.044

AZ IPARMŰVÉSZETI MÚZEUM BRÜSSZELI KÁRPITJA

944

IRTA

Dr. HOFFMANN EDITH

NÉGY KÉPES TÁBLÁVAL ÉS NEGYVENÖT SZÖVEGKÉPPEL

KÜLÖNNYOMAT A «MAGYARORSZÁG MŰEMLÉKEI» NEGYEDIK KÖTETÉBŐL

BUDAPEST, FRANKLIN-TÁRSULAT NYOMDÁJA

1915

KIADJA Dr HOFFMANN EDITH

AZ
IPARMŰVÉSZETI MÚZEUM
BRÜSSZELI KÁRPITJA

IRTA

DR. HOFFMANN EDITH

OSZK
Országos Széchényi Könyvtár

NÉGY KÉPES TÁBLÁVAL ÉS NEGYVENÖT SZÖVEGKÉPPEL

KÜLÖNNYOMAT A «MAGYARORSZÁG MŰEMLÉKEI» NEGYEDIK KÖTETÉBŐL

BUDAPEST, FRANKLIN-TÁRSULAT NYOMDÁJA

1915

OSZK
Országos Széchényi Könyvtár

400044
ORSZ. SZÉCHÉNYI-KÖNYVTÁR
B Növedéknapló
1958 év . : 9216 sz.
R 1965
R 2

Az Iparművészeti Múzeum brüsszeli kárpitja.

Az 1914. év elején nagy föltünést keltett művészi ügyek iránt érdeklődő körökben az Iparművészeti Múzeum gyűjteményeinek egy igen jelentős gyarapodása: egy Jézus születését ábrázoló, XVI. századi brüsszeli kárpit, mely szokatlan szépségével méltán vonta magára a figyelmet. Annak idején az Iparművészeti Múzeum tudós igazgatója, Radisics Jenő egy előadásban ismertette a kárpitot. (VI. tábla.)[1]

A kárpit történetére vonatkozó első adat 1601-be megy vissza. Ezen év január 26-án kelt Tycho de Brahenek, Rudolf király udvari csillagászának irata, a melyben Napragi Demetert, az idő szerint erdélyi püspököt figyelmezteti, hogy Perstein Bernát kieli polgár és kalmár javára 2823 birodalmi tallérról szóló és ugyanazon évi január 19-én már esedékes kötelezvényét beváltani, illetve tartozását lefizetni el ne mulassza. Nagyon valószínű, hogy ez a levél ugyanazon kárpitsorozatra vonatkozik, melyről később 1619-ben kapunk hírt. Napragi Demeter győri püspök 1619-ben bekövetkezett halálakor öt vagy hat flandriai kárpitot hagyott a győri székesegyháznak. Ezek közül csak egy maradt reánk, mely a legutolsó időkig a székesegyházban őriztetett, mígnem gróf Széchényi Miklós püspöki lakosztályába vitte át. Miután a kárpit — főleg az Archaeologiai Értesítőben közzétett ismertetés után[2] — tágabb körben ismertté vált, régiségkereskedők ajánlatot tettek annak megvétele iránt a püspöknek, a ki azt a székesegyház helyreállítására szükséges költségek beszerezhetése végett a vallás- és közoktatásügyi ministeriumnak ajánlotta föl megvételre, mert ellenkező esetben kénytelen lenne azt külföldre eladni.

Az ajánlat azonban nemcsak eredményre nem, hanem arra vezetett, hogy a régiségkereskedőkkel tovább folyhassanak a tárgyalások, melyek mellett — miután újabb ajánlatokat is tettek és szakértők a kárpitnak rendkívül magas értékét állapították meg, az a veszély forgott fönn, hogy a kíváló emlék, a mely a székesegyház alapítványszerű vagyonához tartozott, a püspök és káptalan kényszerhelyzete következtében külföldre kerül. E fenyegető eshetőség elhárítása végett báró Forster Gyula, a Műemlékek Országos Bizottságának elnöke már korábban tárgyalásokat indított meg gróf Széchényi püspökkel és az 1904. év végén javaslatba hozta, hogy a kárpit a budavári királyi palota építésének és berendezésének akkor folyamatban levő befejezése alkalmából még folyósítandó javadalom terhére, a királyi palota berendezésére vásároltassék meg. Eleinte erre nézve is nehézségekkel kellett küzdenie, melyek hosszabb tárgyalásokat igényeltek, végre sikerült azok elhárítása és ő császári és apostoli királyi Felsége legmagasabb engedélyével a kárpit a királyi várpalota számára megszereztetett.

[1] Nyomtatásban megjelent: *Radisics Jenő.* Királyunk ajándéka. Magyar Iparművészet. 1914. 3. sz. p. 105.
[2] *Ebenhöch Ferencz.* A győri székesegyház régi flandriai kárpitja. Archæologiai Értesítő. 1889.

Így a kiváló emlék sorsa végleg biztosítva volt, midőn pedig Ő Felsége a Múzeumbarátok Egyesületének megalakulása alkalmából annak védnökségét legkegyelmesebben elfogadta, egyidejüleg a kárpitot az egyesületnek ajándékozta, mely azt az 1914. év elején az Iparművészeti Múzeumnak örök letétként engedte át. Így az közkincscsé vált és annak közvetlen tanulmányozása lehetővé tette, hogy immár a tudomány mai eszközeivel kisértsük meg a hozzáfűződő kérdések megoldását.

I.

A falkárpit-műhelyek, melyek Brüsszel városát világszerte híressé tették, legnagyobb virágzásukat a XV. és még inkább a XVI. században érték el. Ezen századokban — az arrasi műhelyek hanyatlása után, — ezek ragadták magukhoz a vezető szerepet és megtartották egészen XIV. Lajos koráig. Ekkor a Gobelin-gyár lépett a helyükbe.

A kárpitok saját korukban a legkeresettebb művészeti termékek közé tartoztak és igen nagy értéket képviseltek. Az uralkodó családok végrendeleteiben, kincstári leltáraiban becses kincsekként szerepelnek. Nagy részük épen drágaságuk miatt uralkodók és az arisztokráczia rendelésére készült és ezeknek palotáit díszítette. A kárpit tulajdonosának életével elválaszthatatlanúl összeforrt. Magával viszi, ha utazik, hogy útközben díszítse lakását, magával viszi a csatába, hogy sátorának falain fölakassza. Vitézi tornáknál a kárpit a sorompók ékessége és ünnepi díszt ad az utczáknak és tereknek az uralkodók bevonulásánál. És ha nem elegendő a kárpitállomány a szükségesnek látszó pompa kifejtésére, nagy ünnepségeknél egyik fejedelmi udvar kölcsön kéri a másik kárpitjait és azokkal díszíti föl palotájának falait. Ugyanígy kerültek elő nagy ünnepekkor a templomok kincstáraiból a szebbnél szebb kárpitok, hogy a templom felölthesse ünnepi köntösét.

Ezen kárpitok ábrázolásaik gazdag anyagát a legszélesebb körből merítik: a történelemből, a vallásos, mythologiai mondákból, allegoriákból, közmondásokból. Gyakran találkozunk az egykorú háborúk jeleneteivel, sőt a közönséges életéivel is, még pedig úgy a nagyúr kedvteléséből, vadászat, lovagi szerelem, udvari életből, mint a paraszt nyersebb mulatozásából, vagy munkájából vett jelenetekkel. De minthogy a kárpit a paloták díszének dekoratív eleme, egész fölületét gyakran csak növények gazdag lombozata födi, melynek zavartalan harmoniájába itt-ott belejátszik egy-egy elegáns vagy ötletes formájú madár vagy állat képe.

A kárpitok gyakran egyszerűen valamely népszerű festmény kópiájaként készültek, mint pl. a Louvre egyik igen jelentékeny darabja: Szt. Lukács, a mint a Madonnát festi, a mely Roger v. d. Weyden, most Münchenben levő eredetije után készült.[1] Ez a szokás a XVI. sz. folyamán mind gyakoribb lesz: az Alba herczeg birtokában levő Krisztus sírbatétele hű másolata Bernard van Orley brüsszeli képtárban lévő festményének. A «Mester a koczkával» metszetei nyomán készültek Michel Coxie szabad átdolgozása után a Château de Pau szép kárpitjai, Psyche történetével.

Leggyakrabban azonban a kárpit külön erre a használatra tervezett karton után készült. Ebben az esetben két lehetőség nyilt: a művész vagy csak kis méretű tervet rajzol, a melyet azután más, ügyes rajzoló visz át nagyobb méretekbe és előállítja a kárpit kivitelére alkalmas kartont, vagy maga mindjárt végleges nagyságban készíti el azt. Ez utóbbi esetben második rajzoló nem szerepel. A karton minden esetben átmegy a műhely tulajdonosának birtokába és akárhányszor reprodukálható.

A brüsszeli kárpitműhelyek számára dolgozó művészek között a legjobb nevekkel talál-

[1] Roger v. d. Weydennek 1695-ben elégett városházi festménye hű másolatának tartották a berni Múzeum kárpitját is, mely Herkenbald történetét mondja el, de ezt újabban újra, erős érvekkel kétségbe vonta: *H. Brandt.* Kunsthistorisches bei einem Mystiker des fünfzehnten Jahrhunderts. Teppich aus dem Lausanner Domschatz im Museum zu Bern. Repertorium für Kunstwissenschaft. XXXVI. Neue Folge. I. Bd. Heft 6.

kozunk, így Barend v. Orley, Michel Coxie nevével. Jan Cornelis Vermeyenről tudjuk, hogy Osztrák Máriától 1529-ben állandó fizetést kap kárpitkartónok tervezéséért.[1] A későbbi időkben kivált Rubens és a díszítő részletekben annyira gazdag J. van Hoecke dolgozik a kárpitműhelyek számára.[2]

Van azonban még ezenkívül egy igen nagy tömege a kárpitoknak, melyeknek keletkezéséről nincsenek pontos okirati följegyzéseink s melyeknek szerzője ismeretlen. A kárpitműhelyeknek épen e névtelen termékeivel szeretnék ezen tanúlmány keretében foglalkozni és azoknak helyes megértését egy újabb szemponttal teljesebbé tenni.

Tudjuk, hogy ezen műhelyeknek voltak állandó rajzolóik, a kik csakis az illető műhely számára dolgoztak. Ezek egyéniségük vagy mondjuk művészi leleményességük foka szerint több vagy kevesebb önállósággal végezték munkájukat. A művészek esetleges gyöngéjét könnyen feledhetővé teszi a kárpitok első pillanatra szembe ötlő sajátossága: a kárpit elsősorban, már technikájánál, rendeltetésénél fogva is, dekoratív alkotás. A térbeli környezet és ennélfogva az egész légkör is meghamisítva, szükségszerűen dekoratívvá idealizálva jelenik meg szemünk előtt.[3] Ebben a térben, melyben a valóság részben elhallgatva, részben megmásítva érvényesül, az élet talán előkelőbbnek és gazdagabbnak látszik, de bizonyos mértékben egyhangúbb, azaz egyformább is. Az érzelmek kifejezése nemesen letompítottabb, méltósággal teljesebb, mint az életben, de ezzel kapcsolatban annak sok árnyalata elmosódik, az érzelem közvetlen ereje elgyöngűl és lehetségessé válik, hogy egy és ugyanazon alak más és más kárpiton újra meg újra föltűnjön, a nélkül, hogy a szemlélő észrevenné, valójában melyik jelenet szereplőjeként született meg eredetileg. A rajzoló egyes alakokban gondolkodik, melyeket, mint a sakkfigurákat tologathat ide-oda, állandó sablónokban, a melyek jóformán minden jelenetbe beleillenének, egyrészt, mert az egyes bibliai jelenetek alakjai mindig ugyanazok, másrészt, mert a legtöbb jelenet az előkelő társaság egy-egy összejövetelénél nem igen sokkal látszik többnek. Ha névfölírások nem jeleznék a személyek kilétét, sok esetben távolról sem sejthetnők, hogy mi lehet az ábrázolás tárgya (Pl. Eresichthon és Mestra története a brüsszeli képtárban).

Ezen alakoknak nagy részét a kárpitrajzoló valahonnan kölcsön veszi. Esetleg szintén kárpitról, már akár azon műhelyből valóról, a melynek ő is dolgozik vagy másról. De kutató szeme másfelé is keres: a régebbi és modern németalföldi festők művei, akármely iskola közkézen forgó, népszerű metszetei és a német és olaszországi útról haza hozott gazdag anyag mind szivesen látott források. Keres jellemző, jelentékeny alakokat, olyanokat, a melyek magukban is annyi tartalommal és abszolut művészi értékkel bírnak, hogy kiemelve saját, eredeti környezetükből és új, idegen környezetbe belehelyezve se veszítsenek semmit értékükből, sőt lehetőleg új környezetüket is a saját jelentőségük fokára emeljék. A kárpitok egészben monumentális charaktere némiképen megkívánja, hogy méltósággal és tekintélylyel teljes alakok legyenek. Ez az átvételnek is kényszerítő és természetes előfeltétele, mert különben nem volna semmi értelme.

A még mindig hiányzó alakokat azután a rajzolónak végre magának kellett hozzáadnia, a mi természetesen az egészben a legnehezebb föladat volt, főleg azért, mert itt dőlt el, vajjon az ő teremtményei tudnak-e a kölcsönvett alakokkal egyensúlyt tartani? Ez az ő művészi képességeinek próbája, a melyet nem mindig sikerül megállania.

[1] *E. Ritter von Engerth.* Nachtrag zu der Abhandlung über die im kaiserlichen Besitze befindlichen Cartone, darstellend Kaiser Karl V. Kriegszug nach Tunis von Jan Vermeyen. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. IX. 1889. p. 419. és tovább.

[2] *Lehnert.* Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes. Berlin, II. p. 49.

[3] *H. Havard.* La Tapisserie. Les Arts de l'ameublement Paris, p. 58., 59., igen tanúlságos módon mutatja be egy XVI. sz.-i flamand kárpiton a különbséget a kárpit dekoratív és a valóság természetes perspektívája között.

Az egyszer jól sikerült alaktól vagy csoporttól nem könnyen tud megválni a művész. Mindig újra meg újra beleilleszti jeleneteibe, hol kisebb módosításokkal, hol egyszerűen, leplezetlen nemtörődömséggel híven másolva. Ha csoportról van szó, némelykor jobban kiépíti, némelykor megnyirbálja és minden gondolkodás nélkül akár ötször is újra fölhasználja.

Ezután következik az, hogy a művész ezen különféle elemek közé összekötő alakokat illeszt bele és épen ezek az alakok azon részei a kárpitoknak, melyeknek gyöngesége vagy hanyag megrajzolása miatt bizonyos stílusbeli egyenetlenség állhat be és a melyek közül egész pontosan ki lehet válogatni az átvett részleteket. Minden, környezetéből jelentékenységével kirívó alakot egy kis kereséssel föl lehet fedezni eredeti helyén.

Az ily módon keletkezett kárpit tiszta művészi, mondjuk abszolut értéke erősen szenved, mert lesülyed a műhelymunkák szinvonalára. A kézművesség fogalma tolakszik képzetünkbe. A művészi érték helyébe a műhelyszerű és kézművesi érték, a tisztán művészi czél helyébe az üzleti lép.

Typikus példaképen idézem a salzburgi Nonnberg-kolostor egy igen szép kárpitját, melyen az alakoknak valóságos mozaikszerű összeillesztése észlelhető.[1] (VII. tábla. 1. ábra.) A kárpit tárgya a Pietà. Hátul a Golgotha hegye, melyen a kis alakokban ábrázolt két lator Dürer fametszetéről — Kálvária hegye (B. 59.) — van tükörképesen másolva. (195. ábra.)

Krisztus alakja teljesen egy Trentóban levő, később tárgyalandó sorozat Keresztlevételének a Krisztusa (172. ábra), Mária nagyon rokon egy Aixben levő sorozat ugyanilyen tárgyú jelenetének Máriájával. (202/b. ábra.)

A jobboldal kulcsolt kezű férfi alakját, e szomorú jelenet méltósággal annyira teljes szemtanúját, szintén nemcsak ezen kárpit számára teremtette alkotója, újra találkozunk vele egy madridi sorozatnak, Keresztelő Szent János történetének, harmadik darabján, Ker. Szent János prédikációjának hallgatói között,[2] azzal a csekély különbséggel, hogy míg Madridban mustrás brokátból, itt moiré selyemből van a ruhája. (VII. tábla. 3. ábra.)

A kétségbeesetten fejéhez kapó férfi ugyanezen sorozat negyedik darabján, Krisztus keresztelésén lehajtott fejjel ül.[3] Itt csekély változtatások is mutatkoznak.

A baloldal három női alakját hajszálnyi pontossággal megtaláljuk ugyanazon madridi sorozat második darabján, a hol Ker. Szent János búcsúzik anyjától,[4] mielőtt a pusztába menne. (VII. tábla. 2. ábra.) Ott mint passzív, a búcsútól kevéssé megindult néző közönség, itt mint Krisztus siratásának jelenetét kisérő alakok jelennek meg és minthogy ebben a környezetben találkozunk velük, nyugalmuk nem gyöngébb érzelem, hanem az érzelmi letompítottság benyomását kelti. Ezzel a jelenet erősen representativ, és egyben fokozottan monumentális jelleget kap.

Mellékesen megjegyzem, mivel a műhelyszerűség és az egyszer megteremtett alakok ideoda betolása szempontjából érdekes, hogy ugyanezen madridi kárpit egy másik alakjával viszont egy château-de-paui kárpiton találkozunk; ez is Ker. Szent János történetét mondja el, eredetileg 8 darabból álló sorozatban, melyből ma már csak 5 van meg.[5] A jobb fölső sarok jelenete Madridban azt a jelenetet mutatja be, midőn Keresztelő Szent János, még mint gyermek megismerkedik a Poenitenciával. A Poenitencia alakja királyi koronával kibontott hajjal körülvett fején, korbácscsal kezében van ábrázolva. A château-de-paui kárpiton Ker.

[1] Közölve *M. Dvořák.* Österreichische Kunsttopographie. VII. Bd. Die Denkmale des Stiftes Nonnberg in Salzburg. Bearbeitet von *Dr. H. Tietze* mit archivalischen Beiträgen von *Frau Regintrudis von Reichlin-Meldegg* O. S. B. Wien, 1911. Taf. XXXIII. p. 174. az 1738-iki leltárban így említve: «türkischer Töbich, mit gutem goldt durcharbeitet». Talán egyike azon 3 kárpitnak, melyeket Anna von Pütterich apátnő 1590-ben 10 forintért vásárolt.

[2] *Comte de Valencia de Don Juan.* Tapices de la Corona de España. Madrid, 1903. Lám. 16.

[3] *Comte de Valencia.* Tapices . . . Lám. 17.

[4] *Comte de Valencia.* Tapices . . . Lám. 15.

[5] Közölve *Eug Müntz.* Tapisseries, broderies et dentelles. Paris, 1890.

Szt. Jánost falevelekből készült ruhában látjuk ugyanennek a nőnek a társaságában.[1] A château-de-paui kárpitok egyik női alakja viszont budapesti magántulajdonban, Baumgarten egyetemi magántanár kárpitján tér újra vissza.

Így az egymástól függés példáinak végtelen sorozatát lehetne összeállítani. Minden alak valahonnan való. Mindeniket megtalálom valahol összekötő kapcsaként egy végtelen összefüggésnek. Műhelyszerűség ez a legtágabb értelemben, legtöbb esetben a nélkül, hogy a termék csekély értékű műhelymunka benyomását tenné, művészietlenné válna, mert a kivitel és technika



167. Jézus születése. Trento. Seminariumi Múzeum. Kárpit.

tökéletessége, az összeválogatott alakok nagyszabású volta a kompozició és fölfogás dekoratív ereje ellensúlyozzák a műhelyjelleget. Ez magyarázza a folyton fölújuló törekvést, hogy a kárpitokat valami ismert művészegyéniséggel hozzák kapcsolatba.

A műhelyszerűség kitűnő példájaként idézhetem királyunk ajándékát és a vele kapcsolatos trentói sorozatot. (VI. tábla és 167.—173. ábra.) Szerzője a mindenünnen csipegetés, a mindenkitől kölcsönzés elvének nagy képviselője; még abban a korban is, melyben a tulajdonjog

[1] *André Gorse.* Étude sur les Tapisseries du Château de Pau. Pau, 1881. p. 8., ismeri a madridi sorozatot, de nem veszi észre ezt az egyezést; sőt kiemeli, hogy a két sorozat jelenetei tökéletesen különbözők. Miután a madridi jelenet ismerete föl nem tartóztathatta gondolatmenetét, azt véli, hogy itt talán a bibliában elhallgatott Herkules és Omphale történet analógiájával van dolgunk!

nem olyan ismert fogalom a művészet és irodalom körében, mint ma, — virtuóz a kölcsönzésben. A budapesti kárpit igen gazdag kompozicziójú. A főjelenet a középen Krisztus születését ábrázolja. Mária leborúlva imádja a gyermek Jézust, mögötte József áll, gyertyával kezében, hogy az istálló sötét homályát egy kissé földerítse, a dudás pásztorok a háttérben húzódnak meg. Az istálló tele van éneklő és zenélő, imádó angyalokkal, a levegő is megtelt hozsannát éneklő égi küldöttekkel. A nagy, ujjongó örvendezésnek csodálatosan élénk és vonzó jelenete ez. Az istálló, melyben a jelenet lejátszódik, sajátszerű és a kárpit kívá-



168. A Lábmosás. Trento. Seminariumi Múzeum. Kárpit.

nalmainak megfelelő dekoratív építmény. Könnyű renaissance-kori oszlopokon emelkedik a boltozás nélküli, csak ívekből álló tetőzet, melynek ódon istálló jellegét a háttérben látható romfal adja meg. A kárpitot körülfutó virágfüzér és a renaissance oszlopok között keletkezett keskeny mezőkben egy-egy Sibylla van elhelyezve, gazdag ruhában és fejdíszszel, kezükben Krisztus születésére vonatkozó föliratos szalagokat tartva. A fölső sarkokban balra a Három királyok, jobbra az Angyali üdvözlet, mellette egészen kicsiny alakban Gideon a gyapjúval, mely Mária szűzességének ó-testamentomi jelképe.

A mint mondtam, ezeket a kárpitokat igen gyakran többször is megszőtték és így nem fog meglepni, ha ezt a szép kárpitunkat a trentói Seminarium múzeumában újra megtaláljuk. (167. ábra.) A szerencsés véletlen úgy hozta magával, hogy itt ez a darab nem egymagában

maradt ránk, hanem az egész, teljes sorozattal együtt. Lehetséges, hogy a sorozat többi darabja is egyezett a Napragi-félével, noha ez nem föltétlenül bizonyos. A mi darabunk egészben több gonddal készültnek látszik amazoknál, finomabb szövésű.

A mi kárpitunk és a trentói között csak minimális eltérések vannak, ezek talán meglehettek a többi darabnál is. A trentói kárpitot jobbról-balról még egy-egy renaissance-kori oszlop foglalja be, melyet kis zenélő puttók gyűrűje tesz változatosabb és gazdagabb formájúvá. Ez a két oszlop erős támaszképen szól bele a kárpit szerkezetébe. Felfogja azokat a motivumokat, a melyeket a budapesti kárpiton erőtlenül, mintegy a főjelenethez kívülről oda-



169. Krisztus Kaifás előtt. Trento. Seminariumi Múzeum. Kárpit.

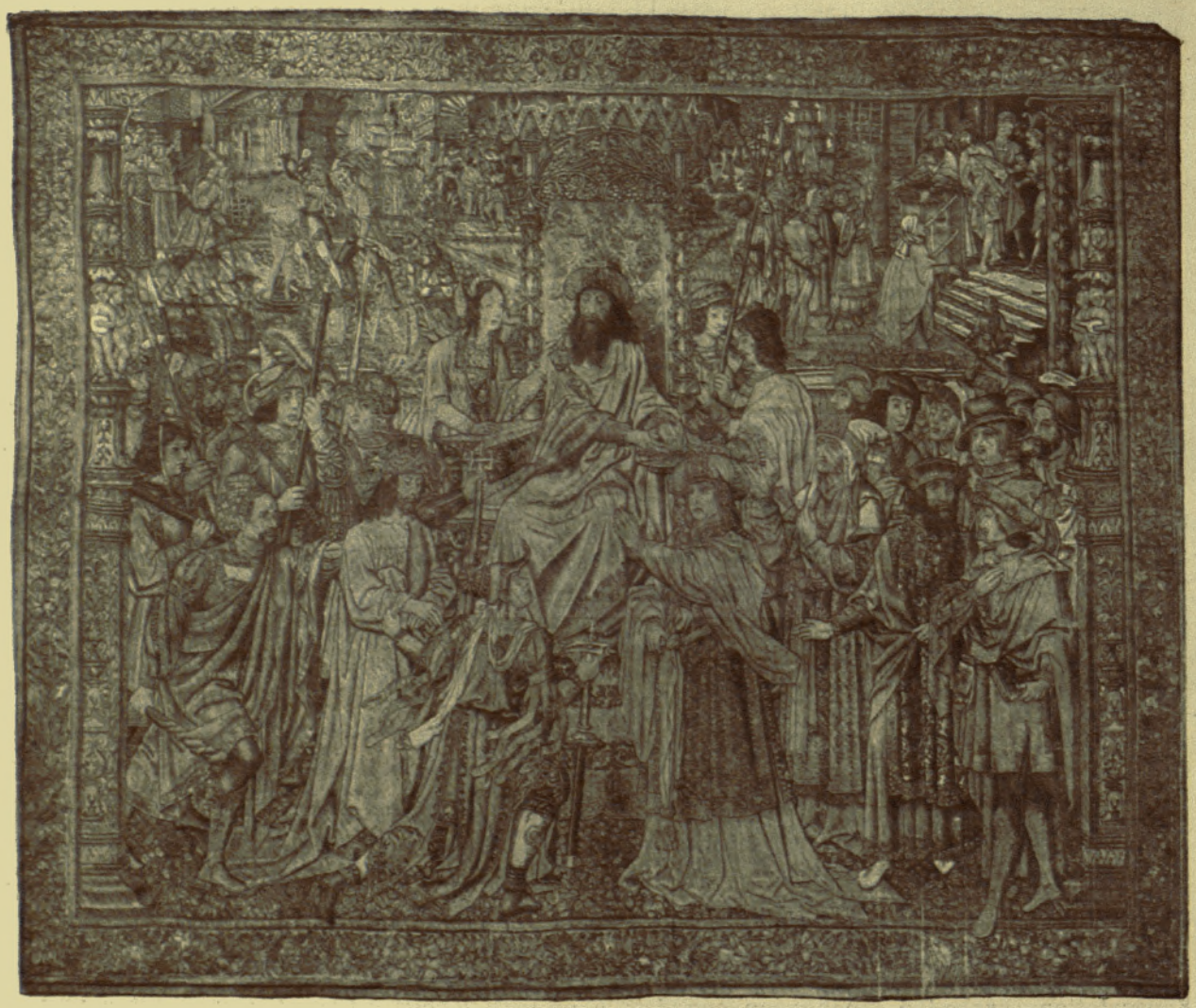
tapasztottan, szabadon kihangzóan engedett a művész lebegni. Ezeket a részeket a művész most erős kézzel, hatalmas egészszé foglalja össze. Ezek az oszlopok a sorozatnak csak egy darabjáról, Kaifás kárpitjáról hiányzanak.

A kárpit magassági kiterjedése is különbözik a két kárpiton. A budapestin egy réteg levegővel több van. Nem mondhatnám, hogy az Angyali üdvözlet loggiájának teljes kiemelkedése a szabad égből szerencsés dolog volna Még jobban hangsúlyozza a szélső részek laza összefüggését. Ellenben a középrésznek mintha javára válna az, hogy az angyalok tágabb légkörben mozoghatnak.

A trentói sorozat második darabjának a Lábmosás a tárgya. (168. ábra.) A szoba, melyben a jelenet lejátszódik, fölső felében egymástól alacsony, széles oszlopokkal elválasztott három nagy ablakkal a szabadba, a jövőbe nyílik. Meglessük Krisztust a Gethsemáne-kertben az emberi csüggedés egy gyönge pillanatában, látjuk Judást, a mikor csókkal elárulja a mestert.

A középső ablak pedig az egész sorozat legfinomabb kompozicióját mutatja. Dombos vidéken, kis bokrok állnak a menők útjába. Messziről a háttérben Jeruzsálem falai és kapui látszanak, arrafelé tart egy sereg vidám katona. Elvesznek a messzeségben. A közelben csak két magános ember jár. Az egyik még egyszer, utoljára visszanéz a Golgotha hegyére, a másik komoran nagy léptekkel megy előre: Az Úr tanítványai. Mélységes melancholiával van telítve a levegő.

A harmadik darab főjelenetén Krisztust Kaifás előtt találjuk. A kis jelenetek Herodesnél mutatják őt és a néptől bántalmazva. (169. ábra.)



170. Krisztus Pilátus előtt. Trento. Seminariumi Múzeum.

Azután találkozunk vele Pilatusnál. Pilatus kezét mossa. A fölső jelenetekben ostorozzák, töviskoszorúval koronázzák Krisztust. Pilatus próbálja a népet engesztelni, megmutatja az agyonsanyargatott embert a tömegnek: Ecce Homo. (170. ábra.)

Változik a kép: Krisztus viszi a keresztet a Golgothára. Útközben találkozik Veronikával. Egy utolsó csoda és az út tovább vezet a fölső jelenethez, a Keresztrefeszítéshez. (171. ábra.)

A hatodik darab a Keresztlevétel, a Sírbatétel jeleneteit mutatja és végül látjuk a már föltámadottat a pokol előtornáczában. (172. ábra.)

Végül a hetedik kárpit Krisztus találkozását mutatja Péterrel és Mária Magdolnával, a Noli me tangere jelenetét, a főjelenet pedig föltámadását. (173. ábra.)

Ezen trentói sorozatot, melynek történetét már többször ismertették,[1] levéltári adatok szerint Bernhardus Clesius biboros 1531-ben vásárolta 1000 tallérért.

[1] *Dr. Ritter von Birk.* Mitteilungen der k. k. Centralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale. XII. Bd. I. Heft. Neue Folge. Wien. 1886. p. 8.

Dr. A. Wōzl. Beiträge zur Geschichte der Gobelins im Dome zu Trient. Mitteilungen der k. k. Centralcommission. XIV. Bd. Neue Folge. 1888.

Mitteilungen der k. k. Centralcommission. XVI. Bd. I. Heft. Neue Folge. 1890. Notizen. p. 83.

Dr. A. Wōzl. Das Castell del Buon Consiglio zu Trient. Mitteilungen der k. k. Centralcommission. XXIII. Bd. Neue Folge. 1897. p. 132.



171. A Keresztvitel. Trento. Seminariumi Múzeum.

Sac. V. Casagrande. Arazzi fiaminghi preziose memorie dei P. Vescovi di Trento. Trento, 1903. Különnyomat a «Rivista Tridentina»-ból. III. évf. No 2.

Egyéb, irodalmi méltatásai:

Pier Andrea Mattioli. Il magno palazzo del cardinal di Trento. 1539. Velence. 1858-ban részben újra kiadták Trentóban.

Michel Angelo Mariani. Trento, con il sacro Concilio et altri notabili. Trento. 1673. p. 159.

Conte Girolamo Graziadei. Memorie, storiche, ossia Cronaca della città e del Vescovato di Trento dal 1776 al 1824. M. S. ad 12. Febr. 1818.

Perini. Trento e suoi contorni. 1859. p. 29.

N. Toneatti. Saggio d'illustrazione del duomo di Trento. 1872.

Ambrosi Francesco. Trento e il suo circondario. Trento. 1881.

Hogy ez a sorozat nyilván a műhely kedveltebb darabjai közé tartozott, arról tanuskodik az az érdekes tény, hogy a sorozat két darabját, — a Keresztvitelt és a Keresztlevételt — újra megtaláljuk spanyol királyi birtokban.[1] (VIII. tábla. 1. 2. ábra.)

A két madridi és a megfelelő trentói kárpitok között már nem olyan csekély az eltérés, mint a trentói és budapesti darab között. A madridiak jóval nagyobb és tekintélyesebb darabok, sokkal gondosabb és aprólékosabb kivitelű munkák is.



172. Krisztus levétele a keresztről. Trento. Seminariumi Múzeum.

Ha komolyabb vizsgálat tárgyává tesszük ezen kárpitokat, csatlakoznunk kell azon véleményhez, mely a madridiak keletkezését korábbra helyezi.[2] A trentóiak ügyetlenül vannak

[1] *Comte de Valencia.* Tapices. . . . Lám. 18—19. p. 13. állítja, hogy ausztriai Margit flandriai kormányzó kincseinek 1523-ban készült leltárában már említés történik róluk, mint újonnan vásárolt dolgokról. A leltárban azonban, a melyet *Michelent* közölt (Inventaire de Marguerite d'Autriche. Bruxelles. 1870.), a kárpitok említését nem találtam és így a fenti adat aligha helyes. A párisi nagy világkiállítás katalógusa (Catalogue des Objets d'Art exposés au Pavillon Royal de l'Espagne à l'exposition universelle de Paris de 1900.) a kiállításon bemutatott kárpitokról azt mondja, hogy ausztriai Margit Brüsszelben 1524-ben vásárolta őket. Hogy ezen adatot honnan vette, nem tudom.

[2] *A. Thiéry.* Les inscriptions et signatures des tapisseries du peintre bruxellois Jean de Bruxelles appelé aussi Jean de Rome (Jan van Room alias van Brussel) peintre de Marguerite de Savoie régente des Pays-Bas. Louvain. 1907. p. 31.

kétoldalt levágva. A legfeltűnőbb ez a Keresztvitel baloldali csoportján: a csoportot behajló fölső testével kerek egészszé lezáró női alak levágása kellemetlenül félszeggé teszi a trentói kárpiton ugyanazt a csoportot, különösen, mivel véletlenségből a pillér kiugró formái is belevágnak a csoportot fölülről lezáró nőnek arczába. A kisebbedés folytán egy egész sereg alaknak el kellett maradnia. A menet jobbról-balra haladva, félkört formál nyüzsgő emberekből; néha szembejövők megakasztják egy kissé az emberáradatot, hogy aztán még



173. Krisztus föltámadása. Trento. Seminariumi Múzeum.

nagyobb erővel hömpölyöghessen előre. A trentóin ez a tömeg belső gyűrűjében egy egész sorral megfogyva, erőtlenné lesz: már nem is tömeg.

Jelentékeny változás történt azáltal is, hogy a durva katona helyére, a ki megrúgja Krisztust, most elegáns, szép fiatal nemes jött, a ki egy kicsit furcsán hat abban a tisztben, a melyet itt teljesítenie kellett.

Erősen érezhető a csonkítás a fölső régiókban is. Sok finom járulék elmaradt. Krisztus a keresztfán nagyon lapos helyre szorúlt össze, alig maradt valami a nézőközönségből, a ló az egyik kereszt mögé kerűlt és elveszett a finom tájképi részletek mellett Ábrahám áldozatának két igen finom, apró alakokkal bemutatott jelenete is, amely ó-testamentomi czélzás

Krisztus föláldozására, mint a hogy az első darab Gideonja jelképe volt Mária szűzességének. Ugyanezeket a változásokat szenvedte a Keresztlevétel jelenete is (VIII. tábla. 2. ábra). A háttérből egész Jeruzsálem elmaradt, helyébe egy kisebb város jött. Ennél a kárpitnál csak egy dolgot akarok külön kiemelni, mert érdekesnek és meggyőzőnek tartom. A madridi példányon a szögeket tartó fiatal férfi mellett áll egy karját összekulcsoló öreg ember, fölső testével odahajol és a fülét odatartja egy másik férfinak, a ki mellette áll és kezét a vállára teszi. Ez nyilván mond neki valamit, halkan, nehogy más meghallja, és az öreg mozdulatából látszik, hogy súlyt helyez arra, hogy meghallja a megjegyzést. A trentói kárpiton megint ott találjuk az öreg embert, ép úgy figyel most is, ép oly óvatos kíváncsisággal hallgatódzik, mit mondanak neki, — de társa beleütközött volna a pokol előtornácába sietö Krisztus lábába, — és így az öreg embernek magára kellett maradnia.



174. Rogier van der Weyden műhelye. Angyali üdvözlet. Brüsszel. Képtár.

Még egy érdekes apróságot említek. A trentói oldalpilaszterek ornamentikájában van egy érthetetlen momentum. A pilaszter egyenes profilú alsó részének ornamentikája alúlról egyharmad magasságban két részre oszlik. A fölülről eső ornamentum utolsó nyitott kelyhébe egyenes záródású háromszögű kis rész illeszkedik bele, ezzel a motivumot teljesen elvágva. Ezzel találkozik össze az alúlról föltörekvő ornamentum álló, nyitott kelyhe. Ez az ornamentika így nem érthető. A magyarázatot megkapjuk Madridban, a hol az álló kelyhen egy kis férfialakot fedezünk föl. És most már világos a kis háromszög czélja is: eredetileg ennek a szoboralaknak kis baldachinja volt. Az alak kihagyása a motivum teljes értelmi fölbomlását vonta maga után.

Mielőtt rátérhetnék végre az egyes alakok eredetének kutatására, kénytelen vagyok a könnyebb áttekinthetés kedvéért már itt még egy-két sorozatot a tárgyalásba bevonni, melyeknek egyes darabjai érdekes váriánsait szolgáltatják a trentói sorozat jeleneteinek. Ezek egyébként már szóba is jöttek a salzburgi kolostor kárpitjának tárgyalásánál.

Itt első helyen az aixi székesegyház kárpitsorozata áll. A sorozat, mely fölirása szerint 1511-ben a canterburyi székesegyház számára készült,[1] 27 jelenetben mondja el Mária és Jézus életét.

Másodsorban említendő két kárpit Forlìban, a Pinacoteca Communaleban. Mind a kettő Krisztust a keresztfán ábrázolja és a forlìi helyi följegyzések szerint a kincsekben gazdag néhai Sant-Agostino templomból származik.[2]

A harmadik sorozat Madridban van és Keresztelő Szt. János történetét mondja el négy darabon. Föntebb már említettem.[3]

II.

Említettük, hogy a kölcsönzésekhez szükséges anyagot kárpitok, korabeli festmények, metszetek és olaszországi reminiszczencziák szolgáltatták.

[1] *M. Fauris de Saint Vincens.* Mémoire sur la Tapisserie du Choeur de l'Église Cathédrale d'Aix. Paris. 1812. p. 4. *Achille Jubnial.* Les anciennes tapisseries historiées. Paris. 1838. reprodukál egy pár jelenetet.

[2] *E. Calzini.* Notizie di Romagna. L'Arte. 1902. V. p. 347 és 348.

[3] *Comte de Valencia.* Tapices . . . Lám. 14., 15., 16., 17.

A *németalföldi festészet* termékei közül a trentói sorozatra elsősorban a *Rogier van der Weyden-műhely* egy nagy oltárképe hatott, mely ma a brüsszeli képtárban van. Tárgya: a Szt. Szűz örömei és fájdalmai.

Bennünket az oltárnak három jelenete érdekel közelebbről:

1. *Az angyali üdvözlet* (174. ábra). A hely, a hol a jelenet lejátszódik, egyszerű kis építmény, házikó vagy loggia. Egyik oldalán egészen nyitva van, itt nézünk be mi, a másik oldalon utczára nyíló ajtó van, a melyen át az angyal jött. A fal, a mely az ajtónyílás mellett az épület ezen oldalán maradt, az erős rövidülés miatt majdnem két vaskos pillérnek látszik. Mária a szokásos ábrázolási mód szerint épen imazsámolyánál térdel, mikor az angyal jövetelét hallja. Fejét félig feléje fordítja és hallgatja az üdvözletet. Keze, mely még csak az imént ima volt összetéve, most a buzgó imádságokozta belső lelki feszültség megszakadása következtében, — könnyen kinyílik, de a letevés mozdulata abba marad, mert a történők újra, más irányban teljesen lekötik a figyelmét. Lesüti szemét és egész alakja nyugodt, feszült figyelést árúl el. Ruhája nagy szélességben terjed el körülötte, úgyszólván teljesen odaér a falhoz és a fölső test vonala és az alsó test dús ruházata között így mély, félkörű öböl keletkezik. Ebbe van belekomponálva az angyal alakja, a ki a levegőben röpűlve adja Máriának tudtára az igét. Térdelő helyzetben röpűl, ruhája a sebes röpüléstől még hátracsapódik, a térd formái körűl erős, nagy hajtékokkal félkörű vonalat írva le. A két félkör, Mária homorú és az angyal domború félköre egymásba illeszkedik. A kompozicziő ezen módja a két alakot egymás fölé helyezi és a legszorosabban egy zárt egésszé forrasztja össze.



175. Angyali üdvözlet. Részlet a budapesti kárpitról.

Ennek a festménynek nyomán készült a budapesti és a trentói első kárpit jobboldali fölső jelenete: az Angyali üdvözlet (175. ábra). Az épületből loggia lett, a falból, mely úgyis pillér benyomását keltette, oszlop. Mária kevés változással megmaradt. Nem húnyja le a szemét, hanem fölnéz az angyalra, de a fej tartását nem változtatja meg, úgyhogy ennek a fölnézésnek valami különös árnyalata van. Csak szemét fordítja arra. Mintha egy kis, csöndes humor nevetne e jelenetben, — bizonyára a művész akaratán kívűl — mintha Mária nagyon kiváncsi lenne az angyalra, de ezt nem szeretné elárúlni. Tenyerei erősebben szétnyílnak, miáltal az álmélkodás hétköznapibb megnyilvánulásának a mozdulata lett az előkelő meglepetettségéből. Egészben: Mária elvesztette méltóságát és az angyal kerekedett fölül. Nagyobb területet is foglal el. Előbbi, szerény mozdulata most szélessé vált, majdnem az egész szobát elfoglalja. Lebegő, nagy palástot is kapott, a mely a ruhája bő uszályával együtt még a loggián túl is kiterjed. Jobbkezét fölemeli, balkezét a liliomos pálczával kinyújtja. De a tömegek összekomponálása, a lényeg ugyanaz maradt. Az angyal alsó teste félkörű hajlással ép úgy beleilleszkedik Mária ruhájának vonalába, a mely a maga részéről szintén félkörű hajlással kezdődve, végső kihangzását az oszlop mellett éri el. A jelenet ugyan-



176. Jelenetek Mária életéből. Kárpit az egykori Spitzer-gyűjteményből.

azon sajátságos keskeny, magas arányai megmaradtak. Az ágy a párnával és a zsámoly is ott maradt a helyén.

Az angyal alakjánál két elem olvadt egybe. A festmény angyala és egy másik angyal, mely a Spitzer-gyűjtemény egy darabjáról került ide. A kárpit öt jelenetet mutat be Mária életéből (176. ábra). Egészben régiesebb, mint a budapesti, a jelenetek még csúcsíves architekturával vannak egymástól elválasztva. Mária alakja itt más. Nemesebb, szűziesebb és szemérmesebb mint a budapesti. De az angyal egészen lényegtelen változások mellett (a szárnyak helyzete kissé más, a ruhából valamivel több látszik stb.) teljesen azonos.[1]



177. Rogier van der Weyden műhelye. Krisztus sírbatétele. Brüsszel. Képtár.

Ezen jelenet szabad változatát mutatja az aixi angyali üdvözlet. A szoba szélesebb, azért Mária uszálya is hosszabb lett, ki egyébként nagyon hasonló a brüsszelihez, csak kissé jobban hátrahajlik a fölső testével. Lényegesebb az a változás, a melyet az angyal szenvedett. A lábak helyzete egészen megváltozott, épen azért, mert szélesebb a kompozició. A karok alig térnek el a budapest-trentói és a Spitzer-gyűjtemény kárpitjának angyaláétól. A szentlélek nehézkes szentfénytől körülvéve, elég ügyetlenül van a kompozicióhoz hozzátoldva, hogy a Mária fölött támadt ürt kitöltse.

2. *Krisztus sírbatétele* (177. ábra). Nem az egész jelenet, csak annak gerincze van átvéve. Egyik tanítványa, Krisztus hóna alá nyúlva, fölemeli, egy másik a lábánál segít. Ezáltal Krisztus majdnem ülőhelyzetbe kerül. Így találjuk őt meg a trentói sorozaton és Madridban is, de már nem a Sírbatétel jelenetén, hanem a Levételen (172. ábra. VIII. tábla és 2. ábra). Itt az a tanítvány, a ki leemeli, a létrán áll, jobb kezével ebbe fogódzik, bal kezével fogja Krisztust a hóna alatt, épúgy, mint Brüsszelben. Krisztus alakja teljes pontossággal van átvéve a festményről. Lelógó kezét egy nő fogja meg, a ki a karját is támogatja. Alúlról rászorul az alátámasztásra, mert különben épenséggel nem volna indokolva Krisztus ülő helyzete. A kompozicziót alúlról szintén egy tanítvány zárja be, de ez már csak az egész kompozició szempontjából érdekes, egyébként részletegyezést nem mutat.

Az előbbi fejezetben utaltam rá, hogy a salzburgi Nonnberg-kolostor kárpitja ugyanezen Krisztusnak egy variánsát adja (VI. tábla. 1. ábra).

3. *Krisztus hű követői elhagyják a sírt* (178. ábra). János távozóban még egyszer visszafordul: nehezen tud elválni Urától. Egész tartásában, mozdulatában van valami rendkívül kicsavart és ügyetlen. Hátúlról látszik, a feje profilban balra fordul s bal kezét vágyódó mozdulattal nyújtja ki Krisztus sírja felé, miközben az előretörekvés mozdulatával jobb kezét előre tartja. Ez a mozdulat az alak erős kilépésével van összhangzásban. Valami visszahúzza, de Krisztus parancsa előrehajtja. Ez az alak a festményen vörös, föltűnő ruhát visel, dominálja a jelenetet, mintegy az egésznek gerincze. A mi művészünknek is szemet szúrt. Belemásolja a Lábmosás kárpitjának fölső középső jelenetébe: Krisztus tanítványai elhagyják a fölfeszítés szinterét (179. ábra). Fölfeszítés, mert hátul még látszik a zsidók és katonák tömege. Két tanítványa van az előtérben, az egyik, János, mentében még

[1] Közölve: *J. Guiffrey.* Histoire de la Tapisserie depuis le moyen âge jusqu'à nos jours. Tours. 1886. p. 157. és *E. Müntz.* La Tapisserie. Paris, p. 139.

egyszer visszafordul, látjuk az arczélét. Ugyanaz a tompa, lapos profil. A bal kéz mozdulata elmaradt, azért a ruhát másik vállára veti, a mi azonban az egésznek benyomását a legkevésbé sem változtatja. Az alsó testen megmaradtak a hajtékok úgy, mint a festményen. A lábnál korrektúrát végzett a művész, mert arra Jánosnak nagyon is nagy szüksége volt. A jobb kéz mozdulatát átveszi a kisérője, a ki különben is könnyen tekinthető János váriánsának.

A második németalföldi művész, a kitől mesterünk kölcsönzött: *Aelbert Bouts*. Ennek a mesternek a brüsszeli képtárban levő Utolsó vacsoráján (180. ábra.) van egy igen szembeötlő apostol. A jobbközépen ül, hátát fordítva felénk. Jobboldali szomszédjához fordul, vele beszélgetve, mialatt bal kezét az elszörnyűködés és elutasítás mozdulatával nyitott tenyérrel tolja el magától. Ezt az alakot a mi mesterünk beleültette a Lábmosás jelenetébe. (168. ábra.) Itt a bal sarkon uralkodik, egy kicsit meghízott és hogy a teret kitöltse, lábát egy kissé szélesebb mozdulattal tolja ki, — mely változás elég ügyetlenül történt, — de egyébként teljesen azonos, még székének a faragása is. Érdekes, hogy ez az alak tulajdonképen nem is Aelbert Bouts teremtménye, hanem Düreré. Jól ismerjük a fametszetes kis passzió Utolsó vacsorájáról (181. ábra., B. 24). Onnan szakadt ide Aelbert Bouts ezen festményébe, mely nagyjából nem egyéb, mint atyja, Dirk Bouts egyik főművének, a löweni Péter-templom nagy oltárképének az átdolgozása. Ez is azon számos változtatás sorában foglal helyet, a melyek részben az új idők változott ízlését, részben Aelbert Bouts művészi inferioritását világosan mutatják.[1] Ez az alak, a mint azzal a majdnem egészen egy síkban lefolyó, túlzottan heves és túlzottan jobbra forduló mozdulatával belekerül a jobboldal csoportjába, egyszerre magához rántja a kompozicziò súlypontját. Valami különös, szédítő körforgásfélét érzünk, a mikor erre a festményre nézünk, mert a symmetriát hordani hivatott két középalak jobbra fordulása fölbontja az előbbi szép arányosságot, a tömegek pompás egyensúlyát.



178. Rogier van der Weyden műhelye. Krisztus tanítványai elhagyják a sírt. Brüsszel. Képtár.

Nem sok értelme van ennek az alaknak a Lábmosás jelenetén: nem tudjuk, mi ellen tiltakozik olyan nagyon, de mivel az egész társaság olyan



179. Krisztus tanítványai elhagyják a fölfeszítés színterét. Trento, Kárpit részlete.

[1] *Karl Voll* (Die Alt-Niederländische Malerei. Leipzig. 1906. p. 134.) a két Utolsó vacsora egymáshoz való viszonyának rendkívül finom fejtegetésénél erről a változásról nem emlékezik meg.



180. Aelbert Bouts. Utolsó vacsora. Brüsszel. Képtár

érthetetlen élénkséggel vitatkozik, ő sem tűnik föl. Az egész jelenet értelme el van hibázva. Az apostolok typikus mozdulataiból látjuk, hogy ez tulajdonképen az Utolsó vacsora jelenete volna Krisztus, Péter és a szolgáló gyerek nélkül, így azonban két jelenet elég értelmetlen összetolását kell benne látnunk, hoha egyébként a zárt kör, melyet az alakok képeznek, az egész kompozicziő, nem mondható szerencsétlennek. A dolog magyarázata talán az, hogy a Lábmosás alakjait megtalálta a mester az aixi kompozicziók között (182. ábra). Krisztus teljesen azonos, Péteren történtek változtatások, a gyermek helyett János áll ott, csupa, az egész szempontjából lényegtelen változtatás, és utóbb adta hozzá a többi, — talán szintén valahonnan vett — alakot, nem véve észre, hogy nem együvé valók. A nem egységes és gondolatszegény tervezés megboszúlta magát. Mert találkozunk ugyan ezen két jelenet összeolvasztásával, de mesterünk nem erre gondolt, különben be kellett volna tolnia az Utolsó vacsora asztalát.

Nem kell azonban azt hinni, hogy mesterünk egyoldalúan csak a régi iskolából merítette inspiráczióit. Ugyancsak a brüsszeli képtárban látható egy nagy triptychon, *Ismeretlen flamand művész* munkája, melynek középrésze a Három királyokat, jobb szárnya a Bemutatást a templomban, bal szárnya Jézus születését ábrázolja (183. ábra). Mária ott térdel a kis Jézus mellett, áhitatos imádatba merülve, mellén keresztbe tett karokkal, görnyedt háttal. És ugyanezzel a szent áhitattal térdel a Jézus-gyermek előtt a budapesti Jézus születésén és Trentóban is. Az az egészen minimális változtatás, melyet mesterünk rajta végez, hogy födetlen fejét fátyollal födi le, az alaknak nagyon előnyére vált. Ezen csekély változtatás egyszerre sokkal szemérmesebbé teszi Máriát és az egész jelenetet ezzel a mennyei tisztaság benyomása felé erősen fokozza. Ez a Mária az egész sorozat legszebb, legnemesebb alakja. Eredetét nem is lehet teljesen az ismeretlen németalföldi művésznek tulajdonítani. Két elem olvad benne össze: a fölső felén hibás forlìi kárpit Máriája, — fejét nem tekintve, — szintén nagyon rokon ezzel a budapest-trentói Máriával. (184. ábra). Hogy itt tényleg a forlìi Mária kombinált változatával van dolgunk, mutatja az, hogy ugyanezen sorozaton belül még kétszer találkozunk vele: a trento-madridi Keresztlevétel baloldali csoportjában és a trentói Föltámadás kárpitjának Noli me tangeréjén, Mária Magdolna alakjában.



181. A. Dürer. Utolsó vacsora. Kis fametszet-passzio. (B 24.)

Ugyanez a női alak fordul elő a madridi Moralitások négyes sorozatában Turnus temetésének kiséretében is[1] és még

[1] *Comte de Valencia.* Tapices . . . Lám. 23.

egy madridi kárpiton, mely Krisztusnak anyjától való búcsúját ábrázolja.[1]

Jézus születésének Máriája egy kárpiton fordul elő, mely azelőtt George Duruynek és nejének a birtokában volt,[2] azután eladatott és ma Jacques Seligmann párisi műkereskedő birtokában van.[3] (199. ábra.)



182. Lábmosás. Aix. Székesegyház.

Tudtommal több németalföldi mintát nem használt mesterünk. A második nagy hatás, a mely mesterünket érte, a német művészetből jött, még pedig először az *idősebb Hans Holbein*től. Holbein donaueschingeni passziójának Krisztust Kaifás előtt ábrázoló jelenetét használta föl Kaifás kárpitjának bal fölső jelenetéhez. Heródes alakja a maga bamba kövérségével, ha más ruhába van is bujtatva, mégis ugyanaz és Krisztus alakja is. A többi alak eltérő (185. és 186. ábra).

Ezen tény sajátszerűen találkozik két feltételes adattal, melyeket Holbein legújabb életrajzírójánál találunk. Glaser a donaueschingeni passziót 1499-re teszi és 1500-ra valószinűvé tesz egy második németalföldi utat.[4] Lehetséges tehát, hogy Holbein Németalföldön megismerkedett a brüsszeli kárpitművesek egynémelyikével és hogy a trentói sorozat mestere így jutott a donaueschingeni Kaifás ismeretéhez, talán Holbein egy magával hozott, a donaueschingeni passzióhoz készült előtanulmánya vagy egy rajza révén, ámbár lehetséges, hogy egész más, közvetett úton.



183. Németalföldi mester 1520 körül. Jézus születése. Szárnyasoltár részlete. Brüsszel. Képtár.

Mesterünk második német mintája az Alpokon inneni legnagyobb művésztől: *Albrecht Dürer*től származott. Dürer metszetei révén akkor úgyszólván Európa összes népeinek ismert és kedvelt, erősen utánzott művésze volt. Természetes tehát, hogy a kárpitművesek sem zárkóznak el a hatása elől.[5]

[1] U. o. Lám. 27.

[2] Közölve *Carle Dreyfus*. La collection Saint-Albin-Jubinal-George Duruy. Les Arts. 1905. N° 45. sept. p. 12.

[3] A Seligmann czég előzékeny közlései szerint.

[4] *Curt Glaser*. Hans Holbein der Ältere. Leipzig, 1908. p. 39. és p. 168.

[5] *Dr. A. von Eye*. Albrecht Dürers Leben und künstlerische Thätigkeit in ihrer Bedeutung für seine Zeit und die Gegenwart. 1892. utal már erre p. 87. Egyébként más német művészek metszetei is szolgáltak előképül kárpitokhoz, mint pl. Hans Sebald Beham tánczoló parasztjai. Közölve *Dr. John Böttiger*. Svenska Statens Samling af Väfda Tapeter. Historik och Beskrifvande Förteckning. Stockholm. 1898. III. p. 17., Pl. I., vagy más példa a bécsi császári Múzeum egy darabja, mely Wolgemut-Pleydenwurff fametszetek nyomán készült. *A. Weixelgärtner*. Ungedruckte Stiche. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. XXIX. 1911. p. 367.



184. Krisztus a keresztfán. Forli. Pinacoteca Communale.



185. Az idősebb Hans Holbein. Krisztus Kaifás előtt. Donaueschingen.

Hogy a mi művészünk olyan nagy mértékben fordult motivumokért hozzá,— mint a hogy bebizonyítani lejebb alkalmam lesz, — az Dürer egy igen szembeszökő sajátsága miatt természetesnek látszik. Dürer az izolált alakok művésze. Különösen korábbi metszetei azt a benyomást keltik, hogy az alakokat egyenként látta, egyenként tartotta őket érdekeseknek és így ezekből az egyalakokból illesztette össze kompozicióit. Művészi fantáziája nem a kompozicióit, az egészet látta meg először, hanem az egyes alakot. Igen sok metszetén egy motivum javára némileg el is hanyagolja a kompozició egészét, kiegészítő részleteit. Nagyon is kirívó példa erre a «Marienleben» című sorozat Körülmetélésének (B. 86.) baloldali gyertyavivője, ez a csodálatosan élő és ruganyos alak. Dürert az egész jelenetnél legjobban az érdekli, hogy ez az alak kellő könnyűséggel áll-e ott, ruhájának redői a kivánatos előkelő bőségben omlanak-e karcsú alakja körül és a gyertya nyugtalan fonadékának fölfelé egyenletesen halkuló rhythmusával és merész fölszökésével hogyan illeszkedik bele a hajtékok szabadabb és lágyabb játékába. Az egész alakban van valami büszke és diadalmas. Egymaga áll és a vonalrhythmusa mégis annyira gazdag, ezen egy alaknak mégis annyi jelentékenységi súlya van, hogy az egész jobboldal zsúfoltan álló tömegével szemben tartja az egyensúlyt. Lehet-e csodálni, ha mesterünk Dürernek ezen sajátságát fölismerte és egyben fölismerte az ebből reá háramló előnyt is? Neki egész jeleneteken kívül izolált alakokra is volt szüksége és egész természetesen inkább olyan helyről vette, a hol ezeket nem kellett előbb egy egész kompozicióból kiragadnia, hanem egyedülálló, izolált alakokat készen kapott. A munka egyrészt meg volt könnyítve, másrészt ez az egyes alakokban való gondolkodás mintegy kezesség a jelentékenységre nézve is.



186. Krisztus Heródes előtt. Trentói kárpit részlete.

Ismert tény, hogy a madridi nagy Apokalypsis kárpitsorozat [1] Dürer népszerű Apokalypsis fametszet-sorozatának

[1] *Comte de Valencia.* Tapices . . . Lám. 82—89.

kibővített utánzata.[1] Négy lapot (a szeleket föltartó négy angyal [B. 66.], a sárkánynyal küzdő szt. Mihály [B. 72.], a babyloni nő [B. 73.] és az angyal a mélység kulcsával [B. 75.]), kivéve, a többi lapot egészben vagy részben megtaláljuk a madridi sorozatban.

Egy drezdai sorozat tele van Dürer Marienlebenjének, a kis és nagy passziónak részleteivel.[2]

A hamburgi múzeum egy kárpitján, Dávid történetének egy jelenetén, Dürer «Herkules» nevű metszetének (B. 73.) nehány alakjával találkozunk.[3]

A Marienleben egyik lapja, Mária születése, (B. 80.) szolgált mintául egy ma Amerikában, a Haentschel-féle gyűjteményben levő kárpitnak,[4] stb. stb.

Így a trentói kárpitsorozat is át meg át van szőve Dürerből vett jelenetekkel.

Jézus születésének kárpitján a fölső bal sarok ábrázolása, a Három királyok jelenete Dürer Marienleben című fametszet-sorozatából van kivéve (B. 87.).[5] Mária, a gyermek, József és két király teljesen azonos, a többi részletben változtatások történtek (187. és 188. ábra).



187. Dürer. A három királyok. Marienleben. (B. 87.) Tükörkép.

A Lábmosás háttal a néző felé fordított ülő apostoláról, mely Aelbert Boutson át jött ide, már volt szó. A másik jelenetnél, az Olajfák hegyén önmagával kétségbeesetten viaskodó Krisztus alakját szintén Dürer kis rézmetszet-passiójának ugyanezen jelenete inspirálta. (B. 4.)[6]

Krisztus Pilátus előtt a Dürer-alakokban leggazdagabb jelenete a sorozatnak (170. ábra). A főjelenet jobboldali csoportjában nem kevesebb mint öt alak van hol innen, hol onnan

[1] Régebbi írók Rogier van der Weydennek tulajdonítják a kárpit-kartonokat, (Kunstblatt. 1853. p. 452.) ugyanígy tesz *Wittert* is. (Les tapisseries de Liège à Madrid: Notes sur l'Apocalypse d'Albert Dürer ou de Roger van der Weyden. Liège. 1876.) Noha látja a kapcsolatot Dürerrel, úgy magyarázza, hogy Dürer másolta Rogier kárpitjait és hogy nagyon gyarlón másolta. *A. Wauters* (Wittert könyvéről szóló bírálatában: L'Art. 1876. IV. p. 70. és később, Les tapisseries bruxelloises című könyvében. Bruxelles. 1878.) mondja csak ki, hogy a kompozicziók nem Rogier van der Weydentől erednek.

[2] *Emil Kumsch.* Die dresdner Passionsteppiche und ihre Beziehungen zu Dürer. Mitteilungen aus den sächsischen Kunstsammlungen. Jahrgang V. 1913.

[3] *Justus Brinckmann.* Das hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe. Hamburg. 1894. p. 94.

[4] Közölve: *J. Guiffrey.* Les tapisseries du XII^e^ à la fin du XVI^e^ siècle. Paris. p. 156.

[5] *Radisics J.* Id. m. p. 109.

[6] A nélkül, hogy ebből további következtetéseket mernék vonni, megemlítem, hogy ugyanezen jelenet Pétere föltűnő egyezést mutat fölső testében a Jacob Cornelisz van Oostzanen-műhely egy nagy oltárképének ugyanilyen tárgyú jelenetén látható Jakab apostollal. Közölve: *Dr. Franz Dülberg.* Frühholländer II. Altholländische Gemälde im Erzbischöflichen Museum zu Utrecht. Haarlem. Tafel IX.



188. A három királyok. Trentói kárpit részlete.



189. Dürer. Krisztus körülmetélése. Részlet. Marienleben. (B. 86.) Tükörkép.

gondosan összekeresgélve. Az oldaloszlop mellett álló alak, a ki bal lábával a kárpitból kilép a virágfűzérre, szintén a Marienlebenből került ide. Ott Krisztus körülmetélésének jeleneténél, (B. 86.) a főcsoporttól elszakítva, a maga teljes szépségében mintegy kínálkozott mesterünknek a kivágásra (189. ábra). Eredeti helyén, a mint fönt említettem, óriás gyertyát tart a kezében, ezt Pilátusnál nem teheti; helyette balkezébe könyvet kap, üresen maradt jobbját, mely az imént még a gyertyát fogta át, most heves beszélgetésben, bizonygató mozdulattal a mellére szorítja. Ruhája megmaradt, csak sapkájára kapott rojtot és valami turbánfélét, a mely alól nehezen hámozzuk ki az eredeti formát. Elég naiv fogás, ha ezzel fölismerhetetlenné akarta volna tenni. A szakállas alak, a melylyel beszélget, nemrégen még Sapor, perzsa királynak mutatta büszkén a 10,000 keresztény vértanúságának végrehajtását (B. 117., 24. ábra). Egy kissé megfiatalodott azóta, fehér szakálla feketére változott, meg is fogyott és a perzsa turbán helyett kalapot kapott. De azért mégis egészen jól fölismerhető. A mozdulat maga, a bő, ránczos alsóruha, a brokát fölsőrész díszes nyaknyílásával és az átvető bő leple, a széles szegélyek, mind félreismerhetetlenek. A két alak között emelkedik, széles karimájú, nagy kalappal egy kövér, tősgyökeres német polgárnak a feje (191. ábra). Ezt majdnem változatlanul vette át a mester az Apokalypsis Evangelista Szent János vértanúságát ábrázoló jelenetének (B. 61.) néző közönségéből, csak egy széles lánczot akasztott a nyakába, — a kárpit természetszerűleg pompázóbb a fametszetnél, — egyébként minden megmaradt. Még a kedves kis szalagcsokor is a kalapon. Mellette balra, világos fejkendő alatt hullámos hajú öreg nőt látunk, sajátszerűen csontos, érdekes vonásokkal, a fölemelt fej daczára lehúnyt szemmel. Ezt ugyancsak a Szent János vértanúságát bámuló tömegből válogatta ki mesterünk. És még egy alakot, illetőleg csak nagyon keveset belőle. Az oszlop mellett, a néhai gyertyavivő fölött látható egy férfi, a ki bő gallérjába burkoltan áll ott, a gallér bő szövetéből mintegy hurkot csinálva, melyben jobb karját nyugtatja. Csak a kéz feje bujik ki. Ez az alak Dürernél egészen a bal előtérben áll. Mesterünk csak fejét és a fölső test egy részét vette át és rövid szakállt adott neki. Nagyon jellemző mesterünkre, hogy ilyen tisztára ürkitöltő alakoknál is valami előképet keres, mert művészi invenczióját nem akarja vagy nem meri igénybe venni.



190. Dürer. A 10,000-ek vértanúsága. (B. 117.)

A fölső két nagyobb jelenet, Krisztus ostorozása és az Ecce homo a maguk egészében vannak Dürer nagy fametszet-passiójából átvéve. Krisztus ostorozásánál (B. 8.) Dürer kissé zavaros és túltömött kompozicziója helyett tisztúlt csoportot kapunk (192. ábra). Mesterünk válogatva járt el. Krisztust és az egyik ostorozót szolgai hűséggel átvette, (a szolgának még a rongyos térdét sem foltozta meg,) azután a katonát, a ki a virgácsot kötözi a földön, meg a jelenetet szemlélő Pilátust. Ez utóbbit nem adja tükörképesen, az alakokat jobban széttolja és egy-két alakot hozzá is ad még.

Az Ecce homóból még többet vesz át. Az épület, a maga helytelen perspektivájával Dürernek ezen korai

fametszetéről van véve (B. 9). A jelenet valamennyire számottevő alakjai közül csak az előtér szembe forduló kövér polgára hiányzik, kinek helyébe jelentéktelen alakot tol be, a melynek váriánsát a főjelenetben is meg lehet találni. Itt is hozzáad néhány alakot és a kompozicziót itt is széttolja (193. és 194. ábra).

Krisztus keresztvitelében megint gazdag Dürer-anyag van földolgozva. A két latorral és az őket bottal hajtó hóhérral találkozunk a már egyszer említett 10,000-ek vértanúságán, (B. 117.) a háttér sziklái mögött eltünő, megkötözött keresztények között (190. ábra). Mesterünk csak épen hogy fölöltöztette az egyik latrot. A hóhér, a ki hajtja őket, csak szakállát vesztette el, egyébként ruhájának kis díszítő apróságait is híven lemásolta a mester. A ruha gallérja, vállra eső sarkával, még a kis ráncz is, a mi rajta a karok egyenlőtlen állása miatt a hát közepén képződik, a gombosdiszű karnyílás, mindezek az apróságok, híven meg vannak tartva.



191. Dürer. Evangelista Szent János vértanúsága. Apokalypsis. (B. 61.) Tükörkép.



192. Dürer. Krisztus ostoroztatása. Nagy passzió. (B. 8.) Tükörkép.

Nagyon valószinű, hogy Dürer ezen részletkompozicziójához Schongauer adta az impulzust. Az egész hemzsegő menettel, a magas sziklák mellett kanyarodó úton haladó keresztény áldozatokkal már Schongauer nagy Keresztvitelén (B. 21.) találkozunk. Kevés váriánssal ott találjuk a menetben a két latort is,[1] kik Dürernél keresztényekké nemesítve, a kárpiton újra latrokká sülyedve jelennek meg. A két lator egyébként is érdekes példája a motivumok vándorlásának. Schongauertől kiindúlva, Düreren át számtalan kompoziczióban találkozunk velük. Az erős mozdulat, a melylyel a két lator hevesen egymásfelé fordúlva, két éles profilt fordít felénk és egyben erős lépésben halad előre, annyira összetett mozdulati motivum, hogy föltétlenül érdeklődést kelt. Innen magyarázható talán a két alak oly gyakori ismétlése.[2]

A menet többi alakja között már csak egy Dürer eredetű van: a jobboldal létravivője.

[1] Ezt a két alakot úgyszólván szolgai hűséggel másolta be az idősebb H. Holbein a frankfurti passzió keresztvitelébe. Curt Glaser nem tesz erről említést.

[2] A kárpiton kissé torzítva jelennek meg. Ezek is azon alakok közé tartoznak, melyeket *J. Guiffrey* Les Tapisseries du XII^e à la fin du XVI^e siècle p. 116. grimaçantesnak nevez.



193. Dürer. Ecce homo. Nagy passzió. (B. 9.) Tükörkép.

A létrát nyakába akasztotta és kalapját erősen behúzta szemébe, az alól sötét pillantásokat vet reánk. A Nagy passio Keresztvitelén (196. ábra, B. 10.) jóformán ugyanazon a helyen, — de természetesen tükörképesen, — újra megtaláljuk. Mivel mesterünk Dürernél csak fejet talált, a testet magának kellett hozzáadnia.

A fölső jeleneten, mely Krisztust a keresztfán ábrázolja, ugyancsak Dürer-elemekre bukkanunk. Krisztus és a két lator alakja Dürer fametszetű Kalváriájáról (B. 59.) van ide beillesztve (195. ábra). Krisztus egyenesre kinyújtott, kissé szenvedő, de mégis uralkodóan diadalmas alakja és mellette az egyik görcsösen összehúzódott, a másik mereven kinyujtott test nem engednek kétséget az eredet fölött. Föntebb említettem, hogy a salzburgi kárpit hátteréhez ugyanez a Dürer fametszet szolgált alapul (VII. tábla. 1. ábra.)

Nem tartom lehetetlennek, hogy a trentói kárpit madridi változatánál az ájúlt Mária csoportját balról bezáró női álló alak gondolata ugyanezen fametszetről ered.

A trentói kárpitokon nem találtam több Dürertől vett alakot. De még egy pillantást akarok vetni a vele kapcsolatban levő egyéb kárpitokra.

Az említett forlii kárpit, mely Krisztust a kereszten ábrázolja, ugyanazon sablon szerint van komponálva, mint a trentói darabok: egy nagy jelenettel, a fölső sarkokban kisebbekkel. A fölső bal sarok Krisztus keresztvitelét mutatja. (197. ábra) A kompozicziő nagyjából Dürer Nagy passiójának ugyanilyen tárgyú jelenetéből (B. 10.) van véve. Krisztus alakja, a fúró és a szép, háttal álló «statiszta» híven vannak másolva, a létravivő a fejéhez egész testet kapott. (196. ábra.) A túlsó sarkon látjuk Krisztust, a ki nyugodtan tűri a bántalmazásokat, miközben két pribék készíti a keresztet a fölfeszítéshez. Az egyik, a ki nagy fúróval, velünk szembe fordulva dolgozik, a már többször említett 10,000-ek vértanúságáról került ide (B. 117). Ott egy keresztény püspök szemét fúrja ki ezzel az óriás fúróval, itt a keresztet. Egyébként pontosan van másolva (190. ábra).



194. Ecce homo. Trentói kárpit részlete.

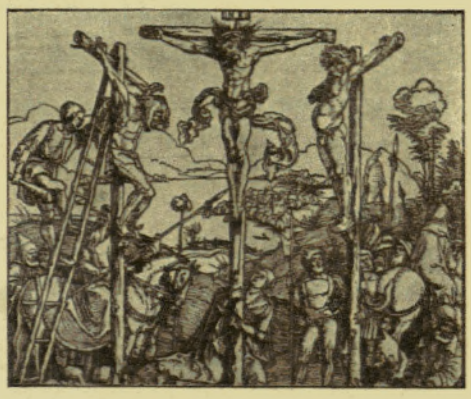
Ugyancsak a kereszt fúrásához használja föl ezt az alakot, — mint a hogy tulajdonképen arra is volna való, — a Dürer-iskola egyik festménye a drezdai királyi képtárban.[1]

Az említett madridi sorozat Keresztelő Szent János történetében csak egy egész apró dolgot vesz át

[1] Közölve *Dr. V. Scherer.* Dürer. Klassiker der Kunst. Stuttgart und Leipzig. 1906. p. 81.

Dürertől. Mindjárt az első darabon, melyen Zakariás nevet ad az újszülöttnek, Zakariás és Erzsébet között ott találunk egy kis kutyát. Megható, milyen elhagyottan és majdnem szomorúan néz reánk, minek benyomását föltünően apró méretei még fokozzák. Ez a kutya szent Eustachius (B. 57.) vadászkutyái közül tévedt ide, a hol tulajdonképen igazán nincs mit keresnie.[1]

Itt adom egy másik kárpit tárgyalását is, mert általános kompozicziója és egyes részletei egyezése miatt talán szintén ebbe a körbe tartozik,[2] (IX. tábla. 1. ábra.) ámbár ezt a föltevésemet a stilkritika semminemű egyéb bizonyítékával erősíteni nem tudom, mert a kárpitot magam nem láttam, sőt még kielégítő fényképet sem tudtam róla kapni. Mária a gyermekkel ölében magas trónuson ül és gyöngéden átkarolja a madárral játszó Jézus kis testét, lábát is fogja, hogy le ne essék. Körülöttük az egész terem telve van éneklő és zenélő angyalokkal. Kétoldalt kisebb fülkék, jobbra hálószoba, balra József áhitatos óvatossággal most jön be az ajtón. Jobbra-balra kézimunkával elfoglalt előkelő nők. A kárpitot a korábbi irodalom a Demidoff herczegek birtokában, a firenzei S. Donato-palotában tudja, de hogy azóta hova lett, nem tudom.[3] Valamikor majd előkerül mostani, lappangó helyéről. Reánk nézve érdekessé épen a benne található Dürer-elemek miatt válik. Mária és a gyermek alakja visszamennek Dürer Mária a majommal (B. 42.) nevű rézmetszetére (IX. tábla. 3. ábra). De



195. Dürer. A Kalvária hegye. Részlet. (B. 59.)

[1] Dürernek pompásan eleven kutyái úgy látszik a németalföldi kortársak különös tetszésének örvendettek. Csak egy-két példát hozok fel a festészet és kárpitszövés keretéből. Ismert tény, hogy szent Eustachius látomásának másik kutyáját Jan Gossart Mabuse dolgozta bele Naworth Castleben, Earl of Carlisle birtokában levő ifjúkori festményébe, mely a Három királyokat ábrázolja. *(E. Weisz.* Jan Gossart, gen. Mabuse. Sein Leben und seine Werke. Parchim i. M. 1913.) — Szent Eustachius egy harmadik kutyája, az álló, nagy kutya tűnik a szemünkbe egy keresztvitelen, melyet a Louvreban Aertgen van Leyden művének tartanak. *Felix Graefe*, ki ezt a festményt Hemessen munkái közé osztja be, nem tesz említést erről az átvételről. (Jan Sanders van Hemessen und seine Identification mit dem Braunschweiger Monogrammisten. Leipzig. 1909. Tafel IX). — A münchen-schondorfi Röhrer-gyűjtemény egy festményén, mely a Bles-csoportba tartozik, Mária bemutatásán a templomban, egy kis passzióbeli kutyával találkozunk. A Krisztust Pilátus előtt ábrázoló jelenetből (B. 31.) került ide, egyéb Dürer átvételekkel együtt. (Anna majdnem pontosan a Marienleben Máriájával [a 12 éves Kr. a templomban. B. 91.], az áldozati bárány ugyanezen jelenet áldozati bárányával egyezik. Az egész jelenet főideáját szembeszökően a fametszetes kis passzió azon jelenete adja, melyből a kutya híven van véve.) *K. Voll* alapeszméjében szellemes munkájában (Entwicklungsgeschichte der Malerei in Einzeldarstellungen. I. Altniederländische und altdeutsche Meister. München. 1913.) egész fejezetet szentel ennek a festménynek, a nélkül, hogy ezekre a fontos és a korra jellemző átvételekre figyelmeztetne.

Hogy egynéhány kárpitra átvándorolt Dürer-kutyát is említsek, idézek egy madridi sorozatot: Róma alapítását (közölve: *Comte de Valencia.* Tapices . . . Lám. 41—46.), mely számtalan Dürerből vett motivum mellett adja a Marienleben két kutyáját, egyet arról a lapról, melyen az angyal megjelenik Joachimnak (B. 78.), a másikat Mária és Erzsébet találkozásának lapjáról. (A sorozat egyéb Dürer-átvételei a következő lapokról származnak: Ev. szent János mártiriomsága. (B. 61.) A 10,000-ek martiriomsága (B. 117.); a Marienlebenből: az angyal megjelenik Joachimnak, (B. 78.) Találkozás az aranykapunál (B. 79.), Mária bemutatása a templomban (B. 81.), Mária eljegyzése (B. 82.). *Friedländer* valószínűnek tartja Barend v. Orley részességét ezen kárpitok karton-tervezetében. A gróf Tiele-Winckler birtokában, Moschenben levő Jákob története, melyet B. v. Orleynek tulajdonítanak, egyik jelenetén ugyancsak ezen utóbb említett kis Dürer-kutyát mutatja. Ez a sorozat is mutat még egyéb átvételeket, pl. Jákob és Ráhel találkozásának kárpitján a hátul álló pásztor kevés varianssal a Marienleben Három királyok czímű lapjáról van véve. Azon jelenet dudásának Dürer eredetére, melyen Jákob megosztja nyáját Lábánnal, már *J. Lessing* figyelmessé tesz. (Die Wandteppiche aus dem Leben des Erzvaters Jacob. Vorbilder-Hefte aus dem kgl. Kunstgewerbe-Museum. Berlin. 1900. Heft 25. p. 3.)

[2] Közölve: *P. Leroi.* Le Palais de San Donato et ses collections. X. l'Art. 1880. I. p. 113. és *Eug. Müntz.* Tapisseries, broderies et dentelles. Paris. 1890. IX. tábla.

[3] 1880 márcz. 15-én elárverezték az egész nagy gyűjteményt, ekkor kallódott el a kárpit is. Catalogue des Objets d'Art et d'ameublement . . . dont la vente aura lieu à Florence, au Palais de San Donato. Bruxelles. Paris. 1880.



196. Dürer. Krisztus keresztvitele. Nagy passzió. (B. 10.) Tükörkép.

az átvétel talán nem ment egészen egyszerűen. Dürer metszete előbb egy németalföldi festő kezébe került, a ki Quentin Massys körébe tartozik (IX. tábla. 2. ábra). Festménye 1910-ben Stephan Bourgeois párisi műkereskedő birtokában volt, hogy ma hol van, azt megállapítani jelenleg nem lehetséges. A művész a két alakhoz még hozzákomponálja Annát és a Szentlelket és így Dürer amúgy is eléggé száraz kompozíciójából rettenetesen sivár és mesterkélt festmény lesz. Dürer eredetijét a legapróbb részletekig (Mária ruhájának szabása) híven másolja, egy-két kisebb változtatást mégis tesz. A legfontosabb, hogy Mária elteszi a könyvet és szabaddá lett kezével megfogja a gyermek lábát. Ugyanígy találjuk az egykori S. Donato-palota kárpitján. A kárpit mestere talán csak a németalföldi művész munkáját ismerte. Tőle vette át a két alakot. Felöltöztette a gyermeket és Mária ruháját is bővebbre vette. Új széles trónusán nem ülhetett volna abban a kis testhez álló, leányos ruhában. A nyak körüli elrendezést megtartotta.

Minthogy ma már egész bizonyosnak látszik, hogy Dürer ezen Madonnája olasz mintára készült, a továbbadás láncza még egy szemmel növekszik és a kárpit mestere talán már harmadkézből, a német Düreren és a németalföldi mesteren át, olasz földről kapta az inspirációt.

Igen természetes, hogy a trentói sorozat mesterét az olasz művészet is érintette. Ez a hatás a Keresztlevétel madridi változatán érzik erősebben. De nagyon mélyenjárónak azért nem lehet tekinteni. A hogy a renaissance oszlopok és a Lábmosás kárpitjának delfinjei és gyümölcsfüzére is tulajdonképen nem igazi, olaszos művészi érzés megnyilvánulásai, hanem csak a divat kedvéért, kívülről jövő, nagyon is külön hozzábiggyesztett elemei az egésznek, úgy a személyek között is egy női alakban tömörül össze mindaz, a mit olaszosan akar elmondani a művész. A baloldal bájos nőalakja, a maga kecses, könnyű lebegésű járásával, gyöngéd kedvességével és ruhájának nyugtalan, fürge hajtékaival bizonyosan nem született Németalföldön. Erős rokonságot mutat a firenzei XV. sz.-i művészettel, különösen a firenzei XV. sz.-i metszetek nőalakjaival.



197. Krisztus a keresztfán. Kárpit a forlii Pinacoteca Communaleban.

A forrásokra vonatkozó fejtegetéseink eredménye a következő táblázatban foglalható össze:

Mesterek	Fölhasznált művek	Trento-Budapest Jézus születése	Trento Lábmosás	Trento Krisztus Kaifás előtt	Trento Krisztus Pilatus előtt	Trento-Madrid Keresztvitel	Trento-Madrid Levétel a keresztről
Rogier van der Weyden műhelye	Angyali üdvözlet	Felső jobb jelenet Egészben	—	—	—	—	—
"	Krisztus sírbatétele	—	—	—	—	—	Krisztus és az őt a keresztről leemelő tanítvány
"	Krisztus tanítványai elhagyják a sírt	—	Felső középjelenet János alakja	—	—	—	—
Aelbert Bouts	Utolsó vacsora	—	Főjelenet Háttal ülő apostol	—	—	—	—
Németalföldi mester 1520 körül	Krisztus születése	Főjelenet Mária alakja	—	—	—	—	—
Hans Holbein	Krisztus Kaifás előtt	—	—	Felső bal jelenet Heródes és Krisztus alakja	—	—	—
Albrecht Dürer	Ev. Szt. János vértanúsága	—	—	—	Főjelenet Három alak	—	—
"	A 10,000-ek vértanúsága	—	—	—	Főjelenet Egy alak	Főjelenet Két lator és a hóhér	—
"	A Kalvária hegye	—	—	—	—	Felső jelenet Krisztus és a két lator	—
"	Mária élete Krisztus körülmetélése	—	—	—	Főjelenet Egy alak	—	—
"	Mária élete A három királyok	Felső bal jelenet Egészben	—	—	—	—	—
"	Kis passzió Utolsó vacsora	—	Főjelenet Háttal ülő apostol	—	—	—	—
"	Nagy passzió Krisztus ostorozása	—	—	—	Felső bal jelenet Egészben	—	—
"	Nagy passzió Ecce homo	—	—	—	Felső jobb jelenet Egészben	—	—
"	Nagy passzió Keresztvitel	—	—	—	—	Főjelenet A létravivő	—

III.

A trentói sorozat más brüsszeli kárpitokhoz való viszonyának kérdése rendkívül bonyolult. A kárpitok nagy tömegének még eddig ismeretlen volta miatt az összefüggések földerítésében teljességre nem is tartok igényt. Az az óriási tömege a kárpitoknak, melyek közé a mi darabunk beékelődik, úgy hat ránk, mint egy nagy chaotikus szövevény, egy óriáshálózat, melynek egyes elemei teljesen elvesztik egyéni, illetve személyi jelentőségüket. Az egyes szálak, ha egyszer



198. Jézus születése. Kárpit az egykori Spitzer-gyüjteményből.

követni kezdjük őket, a legkülönfélébb egyéniségeket, mint lánczszemeket füzik össze. Egy-egy ujonnan keletkezett kárpit motivumai azon pillanatban — úgy látszik — közkinccsé váltak. A voltaképeni tulajdonost nélkülöző ezen motivumoknak sötét káoszába hadd világitsunk bele egy pár perczre a budapest-trentói kárpitok világával, még pedig a dolog természeténél fogva először teljesen inperszonálisan tekintve az anyagot.

Már az első kárpit — *Jézus születése* — egész áradatát tárja föl a változatoknak és motivum-azonosságoknak.

Itt áll első helyen az egykori Spitzer-gyüjtemény egy kárpitja: Jézus születése. Az alakoknak általános elhelyezése megfelel a trento-budapesti Jézus születésének, csak a röpülő angyalok maradtak el. Ezenfölül egyes alakok teljesen egyezők, pl. két angyal és a gyermek. Ez a kompozicziő kétségtelenül közvetlen előzője a budapest-trentóinak (198. ábra).

A második kárpit, mely a budapest-trentói egész kompozicziő változatát adja: J. Seligmann kárpitja. Ez valószinűleg későbbi, mint az előbb tárgyaltak. Úgy, hogy a budapest-trentói

kompoziczió a Spitzer-[1] és a Seligmann-féle kárpit közé ékelődik be. (199. ábra.) A kárpitot középen gazdag oszlop választja két részre, az így keletkezett két mezőben balra Jézus születése, jobbra a Három királyok jelenete van ábrázolva. Jézus születése egészben változatát adja a budapesti kárpitnak. Az egész jelenet a magasságba van nyújtva, azért szükségszerűleg eltolódások történtek, de egyébként nagyjából megmaradt a régi elrendezés. Mária, — a ki teljesen olyan, mint Budapest-Trentóban, — átmegy a túlsó oldalra, József letérdel. Mögöttük a budapest-trentói három térdelő angyal kevés változtatást szenved, a három álló kiesik. Az angyalok mögött némi változatokkal ott maradtak a dudások is. Fölöttük a három röpülő angyal. A háttér romjai sajátszerű ellentétben vannak a baldachin és az oszlop gazdag architekturájával és mivel a baloldalon az oszlopnak hiányzik a megfelelő párja, mely a baldachint a túlsó oldalon is támogatná, bizonyos mértékben nyugtalanságot érzünk: mintha a támaszától megfosztott baldachin le akarna zuhanni az alatta lévő társaságra.



200. Jézus születése.
Kárpit az aixi székesegyházban.



199. Jézus születése és a Három királyok. Kárpit J. Seligmann tulajdonában, Párisban.

József, a ki a kárpit egyetlen, erős változást szenvedett alakja, az aixi Jézus születéséről van véve (200. ábra). Ez az aixi változat kétségtelenül korábbi és mind a párisinál, mind a budapest-trentóinál gyöngébb. Az angyalok túlságos nagyok és esetlenül leérnek egészen Mária és József vállára. Mintha rajtuk térdelnének. Az egymás fölé helyezkedő formátlan tömegeknek egy kompoziczióba való zsúfolása által kellemetlenül csúnya vonalakat kapunk. Mária alakja még jóval régiesebb, mint Budapest-Trentóban. Úgy tűnik föl, mintha a Seligmann-kárpit összefoglalása volna a budapest-trentói és aixi jelenetek motivumainak.

Az angyalok csoportjainak külön-külön is megvannak a változatai.

A térdelő angyalcsoport változatát megkapjuk egy kárpiton, mely a nürnbergi Nassauiházból származik és ma a müncheni Bayerisches Museum-ban van. A kárpitot tölgyfa választja két részre. Baloldalt Jézus születése, jobbra a Három királyok jelenete látható.

[1] Közölve: La Collection Spitzer. I. Paris. 1880. Pl. IV.

Jézus születésén ott találunk a négy térdelő angyalból hármat: a nagy köpenyegest, azt, a ki Budapesten csak félig látszik és azt, a ki hátul nagy csodálkozásában és ujjongásában két kezét fölemeli és tenyerét felénk fordítja.

A jobboldali térdelő angyal előfordul külön a Viktoria- és Albert-Múzeum egy hasonló tárgyú kárpitján.[1] Ez az angyal kezét mellén keresztbe teszi, de tartása, szárnya, köpenye teljesen azonos a budapest-trentói angyallal; úgyszólván minden egyes ránczát követhetjük a bő gallérnak, egészen a rojtos végződésig, csakhogy egy újabb kor ízlése szerint minden szabadabb életet kapott a budapest-trentói darabon. Másik variánsa Madridban van, a Mária életét ábrázoló sorozat harmadik darabján, Jézus születésén.[2] Itt ezen az alakon kívül a dudás is teljesen azonos a londoni dudással.

Az álló angyalok változatát szintén több kárpiton kapjuk. Előfordulnak a Viktória- és Albert-Múzeum kárpitján és ez utóbbiak egész pontos másai a régebben Firenzében, az egykori S. Donato-palotában levő kárpiton (IX. tábla. 1. ábra). Ez utóbbi két kárpit angyalaival kapcsolatban a genti oltárt és Jan Van Eycket szokták emlegetni.[3] Lehetséges föltevés, hisz tudjuk, hogy ép ez az angyalcsoport mennyire népszerű és utánzott volt a Van Eyck utáni művészetben. Lehet, hogy ezek az angyalcsoportok is azok hatása alatt keletkeztek, noha ezt nem tartom föltétlen meggyőzőnek. Bizonyos, hogy a budapest-trentói darabok és Van Eyck között a kapcsolat már nagyon is távolinak és kissé önkényesnek tetszhetnék, hacsak a firenzei és londoni angyalokat nem tekintjük közvetítőknek. A londoni, firenzei kárpit angyalainak és a budapest-trentóiaknak együttvéve még egy kombinált változatát nyujtja a lyoni Musée des tissus egy darabja, a Halál lovagja.[4] Végül ezeknek az angyaloknak változatát még egy igen kedves kárpiton látjuk, mely a szent Szűzet ábrázolja, ölében a gyermek Jézussal, a kinek ravennai Szt. Ambrosius gyümölcsöt ad. A kárpit két példányban van meg. Az egyik azelőtt Ravennában volt,[5] 1907-ben mint Firenzében lévő említtetik,[6] de ma nyoma veszett,[7] a másik példány Lyonban, a Musée des tissusban van.[8] A három angyal lágyabb és kerekebb csoportot alkot, mint az előbbieken, de a kapcsolat határozottan nyilvánvaló. Noha kissé szétnyúlt, de szintén rokon angyalcsoport fordul elő a vaticani Múzeum egy kárpitján, mely az oltári szentséget ábrázolja.[9]

A röpülő angyalokhoz változatokat szolgáltat a párisi (J. Seligmann), aixi kárpit és a madridi Mária életének Jézus születése, azonkívül ugyancsak Madridban az Episodok Mária történetéből nevű két darabból álló sorozat második darabja, Jézus bemutatása a templomban[10] és ugyancsak egy madridi kárpit, mely Szt. Gergely miséjét ábrázolja.[11]

A baloldali Sibylla fejét nagyon híven megtaláljuk egy madridi kárpiton, mely a moralitások négyes sorozatába tartozik: a női kentaur és az egyszarvú közé beékelve.[12]

A *Lábmosás* aixi variansáról már volt szó (168. és 182. ábra.) és a korábbi irodalom már

[1] Közölve: *Jos. Destrée.* Tentoonstelling van oude Kunst in Brussel. Onze Kunst. V. 1906. N° 1.

[2] *Comte de Valencia.* Tapices ... Lám 5.

[3] *J. Destrée.* Tentoonstelling ... p. 11. és *P. Leroi.* Id. m. p. 113.

[4] Közölve: *R. Cox.* L'art de décorer les tissus, d'après les collections du Musée historique de la Chambre de Commerce de Lyon. Paris. Lyon. 1900. Pl. LA LB LC.

[5] *Gerspach.* Correspondance. Florence. Revue de l'art chrétien. 1905. p. 194.

[6] *L. Cloquet.* Les Anges. Revue de l'art Chrétien. 1907. p. 299 csodálatos módon így: «par Corno, à Florence».

[7] Dr. Gerevich Tibor magántanár úr szíves közbenjárásával Carlo Gamba gróftól megtudtam annyit, hogy a Lovatelli családnak ezen kárpitja, melyet talán a ravennai del Corno családtól örökölt, több mint 40 éve eladatott.

[8] Közölve: *R. Cox.* Id. m. Pl. LXIII.

[9] Közölve: *G. Migeon.* Les Arts du Tissu. Paris. 1909. p. 239.

[10] *Comte de Valencia.* Tapices ... Lám 8.

[11] *Comte de Valencia.* Tapices. Lám 2.

[12] U. o Lám 5.

megállapította azt a szoros viszonyt, mely a madridi Szt. Gergely miséjének bal fölső jelenete [1] s a trentói Judás csókja között fennáll.[2] Krisztus és Judás alakja félreismerhetetlenül összeköti a két kárpitot.

Kaifás kárpitjának nincs variánsa.

A *Kézmosás* nagyobb jelenetének szintén nincs. Ellenben egy kis, eldugott jelenetnek, — balra az Ostorozás mellett, — a Töviskoronázásnak megvan Aixben a változata. Krisztus és az előtte kalapot emelő, térdelő férfi, a ki a nádvesszőt nyujtja neki, úgyszólván azonosok a két kárpiton (170. és 201. ábra).

A *Keresztvitel* (171. és VIII. tábla 1. ábra.) fölső jelenetéhez, a mely Krisztust a keresztfán ábrázolja, analógiát szolgáltat egy kárpit, mely az «Erények és bűnök küzdelme» vagy a hét főbűn sorozatába tartozik [3] és egy drezdai Keresztvitel, melyet a Dürer-átvételekkel kapcsolatban már egyszer említettem.[4] Az elájuló Mária alakja és János nagyon rokonok a trento-madridival és viszont nagyon emlékeztetnek Rogier van der Weydennek egy csoportjára, mely az antwerpeni Múzeumban levő triptychonnak, — a Hét szentség, — középrészén látható. A Jánostól támogatott Mária itt körülbelül épúgy roskad össze a kereszt lábánál.[5] Krisztus alakja nagyon rokon a forlìi kárpitok Krisztusával (184. és 197. ábra), Magdolna a Dürer alakos forlìi kárpit Magdolnájával (197. ábra).



201. Krisztus töviskoronázása. Kárpit az aixi székesegyházban.

A kárpit főjelenetén, a Keresztvitelen is van egy csoport, mely többszörös analogiákat nyujt. Ez Mária baloldali csoportja. Megvan Forlìban már, azon a kárpiton, melynek fölső jelenetei Dürerből vannak véve (197. ábra). Itt szélesebben széthúzva találjuk meg a csoportot. Mária ölbetett kézzel roskad össze a kereszt alatt, egy kísérőnője és János támogatják esésében. Ez a jelenet szolgált alapul az aixi ugyanilyen tárgyú jelenethez, de ennek mestere csudálatos nemtörődömséggel járt el; mintha a művészi hatás nála a legutolsó szempont lett volna (202/a. ábra). A jelenet nagyjából át van véve. Krisztus alakja ugyanaz, csak a földhöz közelebb van hozva. A kompozicziót többi részére nézve a mester levágta a forlìi kompozicziót majdnem a kereszt mellett, még pedig olyan vonallal, mely egyenesen kettévágta Máriát, kinek jobb vállát és karját teljesen elvitte és vele együtt természetesen Jánost is. A csoportból csak a Máriát támogató nő alakja maradt meg és a fél Mária. A kompozicziót ezáltal természetesen egészen suta lett és meglepően otromba, kézműves jelleget kapott. A többi alakot módosítva megtartotta a művész. Mária fölött Forlìban egy imádkozó nő alakja volt. Ezt a mester elhagyta és helyébe arrébb tolt egy férfialakot, a mely azelőtt egy másik férfival beszélgetett s most, mivel társa kiesett, a fél Mária fölött már csak önmagával társalog. Ez a hanyagság annál meglepőbb, mert maga a férfi megváltozott, tehát csak a beszélgetés funkcziójá gondolta megtartandónak a művész. A túlsó oldalon nagyjából megmaradt a kétségbeesett Magdolna és a turbános férfi. A síró nő új hozzátétel. A kezét tördelő nő és a két beszélgető

[1] *Comte de Valencia.* Tapices . . . Lám 4.

[2] *Thiéry.* Id. m. p. 35.

[3] Ez a kárpit két példányban van meg: 1. de Zuylen de Nyevelt de Haar báró birtokában, 2. a Goldschmidt testvérek birtokában, Frankfurtban. Közölve: *D. T. B. Wood.* Id. m. p. 217. N° 5 és *Jos Destrée.* Tapisseries et sculptures bruxelloises à l'exposition d'art ancien bruxellois. Bruxelles. 1906.

[4] Közölve: *E. Kumsch.* Id. m. IV. tábla.

[5] Közölve többek között: *Pol de Mont.* Le Musée d'Anvers. Anvers. N° 393, 394, 395.

férfi variánsokkal az aixi Pietàra került (202/b. ábra). A két beszélgető férfi változata előfordul a trentói Keresztlevétel baloldalán is. Mária csoportja Madridban javított kiadásban jelenik meg (VIII. tábla. 1. ábra). János alakja szorosabban össze van komponálva Mária alakjával, oly módon, hogy majdnem Mária mögé, feje Mária feje fölé került. A csoportot balról lezáró nő a kompoziczióban új. A csoport azonban, mint egész, meglehetősen szerencsétlenül van betolva. Egy jeleneten, mely Krisztust a keresztfán ábrázolja, tehát egy külsőleg nyugodt jeleneten, természetesnek találjuk, hogy Mária fájdalmában összeroskadva kényelmesen helyezkedik el a kereszt közelében, mert itt bőven van hely. Különösnek találjuk azonban ugyanazt a széles elhelyezkedést a Keresztvitel jelenetén. Az izgatott, nyüzsgő tömeg erősen törtető menetével sajátságos és zavaró ellentétben van Mária nyugalmas magaelhagyása. Két, hangu-



202/a. Krisztus a keresztfán. — 202/b. Pietà. Kárpit az aixi székesegyházban.

latban és mozgásban eltérő irányú momentum, két nem összegondolt és egymás hatását leromboló tényező. Csak lassan veszi észre az ember, hogy Mária nem a tömeg közepén roskadt össze, hanem egy kis dombon, a melyen túl vonul el a tömeg. Gyengül a csoport hatása a trentói darabon, a hol a kompozicziót lezáró nő alakja hiányzik, a csoport tehát egészen a kárpit szélére kerül (171. ábra). Különös furcsán van odalapítva az oldaloszlophoz, annyira, hogy ennek kiugró formái belenyúlnak a csoportot fölülről lezáró nő arczába. Egy kissé talán ennek a csoportnak a hatása alatt keletkezett egy másik madridi kárpit, mely Krisztust a keresztfán ábrázolja, s melynél különösen a kísérő nő alakja látszik meggyőzően rokonnak.[1] (204. ábra.)

A madridi változat katonája — a ki Krisztust megrugja — a forlìi kárpiton található meg, abban a kis, bal, fölső jelenetben, melynek többi alakja a Nagy passioból van véve (197. ábra). Itt más ruhát hord és más változást is szenvedett, de eredetét azért nem tagadhatja.

[1] *Comte de Valencia.* Tapices . . . Lám. 30

A forlìi kárpittal a madridi Keresztvitelt és Keresztlevételt még egy kis apróság köti össze. A jobboldali oldaloszlopon álló kis férfialak mind a két kárpiton teljesen azonos. A fölső szöglet sarokkitöltő dísze is azonos, sőt, hogy az oszlopot kellő hosszúságra emelje, a mester fönn a forlìi csúcsíves oszlop tetejéről kölcsönvett motivummal toldja meg. Renaissance architektura csúcsíves befejezéssel!

A *Keresztlevétel* kárpitja (172. ábra és VIII. tábla 2. ábra.) a maga egészében adja variansát a brüsszeli Musées royaux du Cinquantenaire legszebb kárpitjának, melynek rajzolója Maître Philippe (203. ábra). Destrée óta ismeretes,[1] hogy a Pietàt ábrázoló kárpit gerinczét Perugino firenzei Pietàja szolgáltatta. A trento-madridi és a brüsszeli kárpit a Keresztlevétel két egymásra következő jelenetét állítja elénk. Keresztlevétel és Pietà, mégis az általános elrendezés szempont-



203. Pietà. Kárpit. Brüsszel. Musées royaux du Cinquantenaire.

jából nagyon hasonlóak. A középen álló kereszt adja meg az alaphangot. A kis, fölső, jobb jelenet mindkettőn a Sírbatételt, a fölső bal jelenet Krisztust a pokol előtornáczában ábrázolja. A schéma ugyanaz, a kis jelenetek határozott változatai a brüsszeli Pietànak. A brüsszeli kárpit Sírbatételének egyik siratónőjét megtaláljuk a trento-madridi Keresztvitelben, a Mária csoportját fölül lezáró nőben (171. és VIII. tábla. 1. ábra).

Szép alakja a trentói Keresztlevételnek Mária, a ki fájdalmában térdre roskadva, végtelen vágyakozással nyujtja föl mind a két karját Krisztusért. Meglepő bensőség és melegség van ebben a Máriában, kissé idegenszerű is ebben a társaságban. Mária megtalálható egy XVI. sz.-i hímzett kereszten a brüsszeli Musées royaux du Cinquantenaireben.[2] A kereszt bal szárnyán, medaillonban a Keresztlevétel van ábrázolva és Máriának alakja érdekesen megegyezik a két ábrázoláson. A többi alak eltérő. Lehetséges, hogy a hímzés a kárpitról kölcsönzött, de épen Mária bensőségteljesebb, közvetlenebb lénye arra vallana, hogy mind a

[1] *J. Destrée.* Maître Philippe. p. 10., 11.

[2] Közölve: *Mme I. Errera.* Collections de Broderies Anciennes. Bruxelles. 1905. Pl. XV. p. 38. No 52.

kettő egy közös forrásból merített. Talán ennek a Máriának a hatása alatt keletkezett egy másik Keresztlevétel Máriája is Madridban[1] (205. ábra.) Ez a kárpit ugyanazon négy darabból álló sorozatba tartozik, melynek egy másik darabjáról, mely Krisztust a keresztfán ábrázolja (204. ábra), a trentói Keresztvitel Mária-csoportjával kapcsolatban már volt szó. Itt természetesen csak az ülő Mária fölső teste jöhet tekintetbe és föltünő a kísérőnő alakja, a ki teljesen rokon a trentói Keresztvitel Máriájának kísérőjével.

A Keresztlevétel madridi változatán (VIII. tábla. 2. ábra) az átvétel szempontjából még egy érdekes alak van: a jobboldali férfi, a ki különösen modoros hajlású testével rögtön szembe ötlik. Ezt az alakot hajszálnyi pontossággal átvette az előbb említett, Madridban levő kárpit, mely Krisztust a keresztfán ábrázolja (204. ábra). A sorozat, melyhez ez a kárpit tartozik,[2] későbbi



204. Krisztus a keresztfán. Madridi kárpit.

keletű, mint a trento-madridi. Régebben Rogier van der Weyden[3] vagy Quinten Metsys[4] nevével próbálták kapcsolatba hozni, újabban azonban fölismervén a kárpit újszerű, 1520 tájékára utaló formanyelvét, Barend van Orley nevében állapodott meg a tudományos közvélemény. Teljes mértékben hozzájárulhatunk Friedländer azon fölfogásához, hogy Barend van Orley[5] a sorozatnak csak két darabját készítette, még pedig azokat, a melyek Krisztust

[1] *Comte de Valencia.* Tapices . . . Lám. 31.

[2] *Comte de Valencia.* Tapices . . . Lám. 28—31.

[3] Így *A. Wauters* is (Les Tapisseries bruxelloises. p. 60.). A kifejezés élénkségében és erejében Rogier van der Weydent ismeri föl. Ez ellen a vélemény ellen küzd *A. Springer.* Die Madrider Teppiche. Literaturbericht. 131 Photographien aufgen. von Laurent in Madrid. Fo. Repertorium für Kunstwissenschaft. I. 1876. p. 177.

[4] *Comte de Valencia.* Tapices . . . p. 21. Így említve a párisi világkiállítás katalógusában is. p. 18—19. Ugyancsak így *F. Calmettes.* Les Tissus d'art. I. Tapisseries françaises. La Revue de l'art. 1900. 8. p. 239.

[5] *M. Friedländer.* Bernaert van Orley. Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen. 1909. p. 155—166.

az Olajfák hegyén ábrázolják és a Keresztvitelt. Erre a kettőre lehetne vonatkoztatni azt a följegyzést, mely szerint ausztriai Margit, Németalföld kormányzója 1520-ban, Pierre Pannemaker szövővel Barend van Orley jelenlétében szerződést kötött a passio két jelenetét ábrázoló kárpitra.[1]

A másik két darabnak, melyek Krisztust a Keresztfán (204. ábra) és a Keresztlevétel (205. ábra) jelenetét ábrázolják, a legnagyobb mértékben egyenlőtlen a stílusa. Egyes alakok, mint a Levételen különösen János és Mária, a maguk föloldott, lágyabb formáival olyan benyomást tesznek, mintha van Orleyjel valami határozott vonatkozásban volnának, mások viszont egész régies modorosságúak, mint épen az az alak, a mely a madridi Keresztlevételről került ide.[2] A fölfeszített Krisztus mellett a kereszt alatt, ott találunk a mellén összekulcsolt kézzel egy nőt, a ki elhagyatottan kesereg a háttérben. Ehhez a brüsszeli Musées royaux du Cinquantenaire



205. Krisztus levétele a keresztről. Madridi kárpit.

Keresztlevétele, Maître Philippe gyönyörű kárpitja, szolgáltatta a mintát (203. ábra), — közvetve Perugino. Ennek a nőnek az ölében Perugino eredeti Pietàján és az utána készült brüsszeli kárpiton Krisztus holttetemének a lába pihent.

Veronika édes bájjal áll ott a kereszt alatt ruhájának lengő, lebegő könnyűségében, kedvesen törékeny kényeskedéssel fogja kendőjét.[3] Ez a határozottan toscanai, XV. sz.-i alak megint sajátságos ellentétben van ezekkel a hol typikusan régies, hol újdivatú, érett németalföldi alakokkal.

[1] A Keresztvitel másodpéldányban megvan a párisi Musée Jacquemart-Andréban, a többi darab az Alba herczeg-féle gyűjteményben, Krisztus a keresztfán a drezdai Iparművészeti Múzeumban.

[2] A föntebb szóba jött, hímzett kereszt közeli vonatkozását a kárpitművesek ezen köréhez, mutatja az is, hogy Krisztus holtteste a kereszten és ezen Keresztlevételen föltűnő módon egyezik.

[3] *E. Kumsch.* Id. m. p. 21. Veronikában Germaine de Foix portréját ismeri föl.



206. Krisztus mennybemenetele. Kárpit az aixi székesegyházban.

A lebegő angyalok mintha szoros rokonságban állanának a budapest-trentói Krisztus születésének angyalaival.

A két kárpiton minden egységes stilusérzék hiján, idegen morzsák után kapkodó munkával fizet a mester, kellemetlenül zavaró, egyenetlen műveket teremtve. Ennyire önállótlan, ennyire zűrzavaros művészi meggyőződésű Barend van Orley sohasem volt. Csak a kinek a lelkét sohasem érintette van Orley művészetének a megértése, gondolhat arra, hogy ezen munkákat az ő nevével hozza kapcsolatba.

A *Föltámadás* (173. ábra) egyes alakjaihoz is találunk változatokat különböző más kárpitokon. Krisztus alakjával kisebb változtatásokkal újra találkozunk az aixi Mennybemenetel jelenetén (206. ábra) és egy de Zuylen de Nyevelt de Haar báró birtokában levő, allegorikus kárpiton, mely beletartozik az említett hét főbűn sorozatába.[1] A jelenet itt teljes egészében kifejtve impozánsan dominálja az egész kárpitot. Az aixi kárpit már erősen megnyirbálva adja vissza, de Krisztus egész pontosan megmaradt (a korona híján), a trentói már csak Krisztus alakját tartja meg, a többi teljesen megváltozott.

Mária alakja az aixi Mennybemenetel jelenetén a mintához képest megváltozott, de teljes pontossággal megmaradt régi formájában azon a jeleneten, mely Krisztus diadalát ábrázolja. Ezen utóbbi jelenet schemájához, nevezetesen Krisztus alakjához az inspirációt viszont ugyancsak a hét főbűn sorozatának a Louvreban levő darabja szolgáltatta.[2]

A Föltámadás jelenetének egy katonájához, a ki az előtérben két térdre roskadva, a fénytől vakítva védekezve emeli föl karját, mintáját szintén csak a hét főbűn sorozatának egy kárpitjáról vette, mely a burgosi székesegyházban van (207. ábra). Az Igazságosság karddal támad az Emberre, a kiről a Könyörületesség hárítja el a csapást.[3] Az Ember katonaruhát kapott, de mozdulatáról első pillanatra megismerszik, hogy eredetileg ütés ellen védekezett. Még most is úgy néz maga elé, mintha az Igazságosság megjelenésétől rettegne.[4]

Az álló katona alakjához, a ki szintén fölemeli a karját, az aixi Föltámadás felénk háttal fekvő katonájának a fölső teste szolgáltatta az előképet.

Magdolna alakját a Noli me tangere jelenetén, a mint említettem, a forlìi kárpit szolgáltatta. A fölső jelenetek Krisztusához a trento-madridi pokol előtornáczába sietö Krisztus adja a variánst, Maître Philippe Pietàján pedig szintén a pokol előtornáczába sietö Krisztus, a melyiknek viszont az aixi ugyanilyen tárgyú jeleneten van a megfelelő párja.



207. Részlet a burgosi székesegyház egy kárpitjáról.

Tekintsük még röviden az összehasonlításul idézett kárpitok egymáshoz való viszonyát.

Az aixi Mária születésének jelenete megvan igen csekély variánsokkal a madridi Keresz-

[1] Közölve: *D. T. B. Wood.* Tapestries of the seven deadly sins. The Burlington Magazine. XX. 1911—1912. p. 219. No 7.

[2] Közölve: *D. T. B. Wood.* Id. m. No 8.

[3] U. o. No 2.

[4] Érdekesen állítja össze a Kr. e. V. sz.-ba visszamenőleg az ehhez a typushoz tartozó alakokat *J. Meder.* Neue Forschungen zur Dürer-Forschung. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. XXX. 1911—12. p. 220—221.

telő Szent János történetének azon darabján, melyen Zakariás nevet ad az újszülöttnek. Ezen kárpit bal fölső jelenete Keresztelő Szent János születését ábrázolja. A kettő — igen kevés különbséggel — azonos, csak a gyermekkel foglalkozó nők egyike került hátra a Máriát ápolók közé.

Krisztus keresztelésének az ábrázolása[1] csekély változatokkal ismétli az aixi vele egy tárgyú schémát (208. és 209. ábra). Ugyanennek a kompozicziónak még egy változata a brüszszeli Musées royaux du Cinquantenaire egy kárpitja, gazdagabb modorban, a mely állítólag egy Bécsben levő kazuláról vette az inspirácziójá.[2]

Az egyes alakok is föltűnő módon hasonlítanak egymáshoz, sőt teljesen azonosak az aixi és madridi Keresztelő Szent János sorozaton, és a forlìi két kárpiton, de ezekre itt nem terjeszkedhetem ki. A rokonság az eddig mondottakból is eléggé kiderül.



208. Krisztus keresztelése. Madridi kárpit.

Érdekesnek tartom még megemlíteni, hogy az aixi jeleneteket egymástól elválasztó pilaszterek egész pontosan visszatérnek Keresztelő Szent János madridi sorozatának két darabján, azon, melyen Zakariás nevet ad az újszülöttnek és azon, a melyen János anyjától búcsúzik, mielőtt a pusztába menne.

Variánst szolgáltat egy aixi jelenethez, Mária mennybemeneteléhez a Spitzer-gyüjtemény azon kárpitja, melynek az Angyali üdvözletet ábrázoló jelenete a budapest-trentói azonos jelenetnek variánsa (176. ábra) és egy kárpit, mely a berlini Iparművészeti Múzeumban van,[3] csakhogy ez utóbbinál a jelenet Mária koronázásával van kombinálva (210/b. és 210/a. ábra). A kárpit ezen fölső része megint teljesen azt a schemát követi, melyet a hét főbűn egyik kárpitján, Krisztus Mennybemenetelének jelenetén látunk.[4]

Még egy járulék fontos ezeken a kárpitokon, a mely a trentói sorozatot sok más kárpittal összeköti: a brokát. A legérdekesebb egy madaras brokát: kettős sasok, a fejük fölött összefogó nagy koronával kecsesen illeszkednek bele egy folyondáros mustra négyszögének sarkába, míg a váltakozó sorban egy hátrahajló nyilt szárnyú sas kapaszkodik bele az indákba. Az így keletkezett, csúcson álló folyondár-négyszög belsejében egy-egy sugaras levélornamentumtól vagy csak sugaraktól körülvett griff ül. A sym-



209. Krisztus keresztelése. Kárpit az aixi székesegyházban.

[1] *Comte de Valentia.* Tapices . . . Lám. 17.

[2] *J. Destrée.* Tapisseries et sculptures . . . p. 30.

[3] Közölve: *Julius Lessing.* Bildwirkereien. Das Museum. IV. Jahrg. Berlin—Stuttgart. Tafel 49.

[4] De Zuylen de Nyevelt de Haar báró birtokában. *D. T. B. Wood.* Id. m. N° 7.

metrikus, folyondáros motivumokat összefogó gyűrű vagy korona az olasz renaissance brokátok egyik föltünően jellemző sajátsága.[1] Az egész motivum azonban inkább keletinek látszik. Ez a brokát tudtommal 1511-ben tűnik föl először, az aixi sorozat két darabján: a Lábmosáson és a Szentlélek eljövetelén. Ezután keletkezett 1513 körül Herkenbald halála a brüsszeli képtárban, Jan van Room és Maître Philippe okiratokkal hitelesített műve,[2] a mely Herkenbald baldachinos ágyának hátsó falán ugyanezt a motívumot mutatja. 1518-ban újra találkozunk vele a sabloni Mária-szobor történetét elbeszélő kárpiton, mely szintén a brüsszeli Musées royaux du Cinquantenaireban van.[3]

A kárpiton uralkodó baldachinos középépítmény díszítésére ezt a brokátot a trentói sorozat mestere úgy Kaifás, mint Pilátus trónusánál alkalmazza. A Lábmosás jeleneténél a falon ugyanezt a brokátot találjuk. (Ebben is, mint az egyes főalakokban egyezik aixi változatával.) Találkozunk vele Keresztelő Szent János névadásánál a pólyás gyermek dísztakaróján is, és a madridi Moralitások azon darabján, melyen már fölfedeztük a budapest-trentói sibylla fejét. Itt a női kentaur díszes nyeregtakaróján van kivarrva. Ez a brokát lóg a falon egy eljegyzést ábrázoló kárpiton is, mely Czartorisky herczeg birtokában van.[4]

Ugyanaz a brokát díszíti Mária trónusát a San Donato-palota kárpitján.

Érdekes, hogy az állítólagos Barend van Orley-féle négyessorozatnak épen ama két darabján találkozunk újra ezzel a brokáttal, a melyet föntebb van Orleynek tévesen tulajdonítottnak ismertünk föl és a mely egyéb tekintetben is mutatott megegyezést az eddig tárgyalt kárpitokkal: annak a nőnek ruhája van ebből a brokátból, ki az ájuldozó Máriát támogatja. Ez a nő, mint tudjuk, Forlì, Aix, Madrid, Trentóban mindenütt ott van Mária mellett, a sorozat két kárpitján úgyszólván azonos. Emlékezzünk a szerződésre, melyet ausztriai Margit 1520-ban Pannemakerrel kötött: kapcsolatba szokták hozni ezekkel a kárpitokkal. Ebből és az előző tényekből meggyőző szükségszerűséggel előáll egy harmadik: vagy nem készült a négyes sorozat teljesen Pannemaker kárpitműhelyében, vagy nem fogadhatjuk el azt a véleményt, mely ezen madaras brokátot szinte gyárjegynek fogja fel.[5] Mert a trentói sorozat egész bizonyossággal nem Pannemakernál készült és ha két gyár használja ugyanazt a jegyet, akkor már nem is gyárjegy.

IV.

Láttuk, hogy a trentói mester igen sok kárpittal és ennélfogva természetesen több mesterrel is a legszorosabb kapcsolatban van.

A következőkben az volna már most a feladatunk, hogy ezeket a mestereket lehetőleg különválaszszuk egymástól. Ezt azonban nagyon megnehezíti, hogy az első tervezet készítője nem mindig egyúttal a karton készítője is s így az több kézen menve át, eredeti formájából mind többet veszít. A míg végre a szövő keze alól is kikerül a kárpit, az eredeti formákból nem sok marad. A másik körülmény, mely könnyen megtéveszti a kutatót: a motivumok gyakori átvétele.

[1] *M. Dreger.* Künstlerische Entwickelung der Weberei und Stickerei innerhalb des europäischen Kulturkreises von der spätantiken Zeit bis zum Beginne des XIX. Jahrhunderts. Wien, 1904. p. 219.

[2] Közölve: *J. Destrée* et *Paul Van den Ven.* Tapisseries des Musées royaux du Cinquantenaire à Bruxelles. Bruxelles, 1910. Pl. 14., 15.

[3] Közölve: *J. Destrée* és *Van den Ven.* Id. m. Pl. 25., 26.

[4] Közölve: *A. Darcel* és *E. Guichard.* Les tapisseries décoratives du garde-meuble. Paris. J. Baudry. e. n. Pl. 1.

[5] *J. Destrée.* Donation Isabella Errera. Bulletin des Musées royaux des Arts décoratifs et industriels. I. 1902. Bruxelles és *J. Destrée.* Étude sur les Tapisseries exposés à Paris en 1900 au petit Palais et au Pavillon d'Espagne. Bruxelles, 1902. p. 34.

Az első mester, a kinek több munkája jött szóba, az ú. n. «Erények és bűnök mestere». Főművei a Hét főbűn vagy az Erények és bűnök harcza,[1] a madridi Mária életéből vett jelenetek,[2] Epizódok Mária életéből,[3] Szt. Gergely miséje,[4] a Tékozló fiú Leo Nardus birtokában Suresnesben,[5] Krisztus diadala két változatban, egyszer a brüsszeli Musées royaux du Cinquantenaireben,[6] másodszor Pierpont Morgan birtokában,[7] Szűz Mária glorifikácziója,[8] a Pásztorok imádása a Viktória- és Albert-Múzeumban. Ezekhez kapcsolandó a müncheni Bayerisches Museum kettőstárgyú, végtelenül kedves kárpitja és a Spitzer-gyüjtemény kárpitja (176. ábra.), melynek a Három királyok imádását ábrázoló jelenete majdnem teljesen azonos a müncheni kárpit jobboldali jelenetével. Ez az egy Spitzer-féle kárpit érdekes módon három művészt is köt össze. Először: önmagát másolta a művész a müncheni kárpiton, másodszor:



210/*a*. Mária mennybemenetele Berlin. Iparművészeti Múzeum. Kárpit. — 210/*b*. Mária mennybemenetele. Aix. Székesegyház. Kárpit.

az aixi sorozat mestere fölhasználta kétszer is Mária Mennybe menetelének kompozicziójat és végül a trentói sorozat mestere az Angyali üdvözlet angyalát merítette innen.

Ennek a mesternek a körébe tartozik a Spitzer-gyüjtemény kárpitja, mely Jézus születését ábrázolja (198. ábra). Ezt a művészt a legtöbb művén két próféta vagy apostol alakja

[1] Az egyes darabok hollétét lásd *D. T. B. Wood*. Id. m.

[2] *Comte de Valencia*. Tapices. Lám 3., 4., 5., 6.

[3] U. o. Lám. 7., 8. Krisztus bemutatása a templomban másodpéldányban megvan Martin Leroy birtokában, Párisban. Közölve: *G. Migeon*. La collection de M. Martin Le Roy. Les Arts. 1902. nov. p. 1.

[4] *Comte de Valencia*. Tapices. Lám. 2.

[5] *J. Destrée*. Tapisseries et sculptures bruxelloises. p. 9.

[6] *J. Destrée* és *Van den Ven*. Id. m. Pl. 11., 12., 13.

[7] Közölve: Catalogue de la Collection de Somzée. 1901. p. 73. N° 527. Pl. XX. és *P. G. Konody*. Die kunsthistorische Sammlung Pierpont Morgans. Kunst- und Kunsthandwerk. Wien, 1903. p. 155. *W. J. Loftie* (Some artistic aspects of the coronation, — 1. Regal Pegeantry. The Magazine of Art. 1902. p. 411.) az arrasi gyár termékének mondja ezt a kárpitot.

[8] Közölve: Catalogue de la Collection de Somzée. 1901. p. 73. N° 528. Pl. XXII.

jellemzi, kik ott ülnek a kárpit jobb és bal sarkán, iratszalagokat tartva a kezükben. Ezen motivummal a Credo-kárpitokra emlékeztetnek.

Ez a rendkívül termékeny művész nagyon szereti a saját alakjait. Mindig újra és újra alkalmazza őket. Így például a madridi Krisztus bemutatásán a főpap alakja egész csekély változásokkal (szakáll, prémgallér, kéztartás) megtalálható a müncheni kárpit jobboldali jelenetén, a három király között, még a ruha brokátja is ugyanaz. Teljesen azonos alakok a müncheni Jézus születésén levő József alakja és a lyoni kárpit Ravennai Szent Ambrosiusa, azon csekély eltéréssel, hogy Ambrosius mögött ürkitöltés végett nagy, öblös vonalban lebeg a ruha, míg Józsefnél erre semmi szükség sincsen és József lámpát tart a kezében, nem körtét, mint Szent Ambrosius. Erősebb variánsokkal ugyan, rokonságban állnak ezek az alakok még a madridi Jézus születésének Józsefével és a burgosi székesegyház egy allegorikus kárpitjával is, mely utóbbi a Hét főbűn sorozatának egy darabja.[1] Ezen kárpit jobb sarkában Jézus születése látható, melyen ismét József alakja variál az előbb említett alakokkal.

Ugyanezen a kárpiton Isten alakja a kis jelenetben, mely Jézus születése fölött balra látható, teljesen azonos a Mária életének egy kárpitján, az Angyali üdvözleten ábrázolt Istennel.[2] És előszeretettel alkalmazza Ádám és Éva alakjait is, melyeken nagyon is érzik a Van Eyck-eredet. Ott vannak Krisztus diadalán (Brüsszel. Musées royaux du Cinquentenaire), Pierpont Morgan kárpitján, egy kárpiton, mely Krisztus eljövetelére vonatkozó jóslatokat ábrázol[3] (Madrid) és a Hét főbűn első kárpitján. (De Zuylen de Nyevelt de Haar báró gyüjt.)[4]

Ez a művész az összes kárpitrajzoló művészek közül a legszeretetreméltóbb és leggyöngédebb. A késő gótikus kornak egyik utolsó, túlfinomúlt képviselője, kinek formalátását az újkor izlése legkevésbé sem érintette. Törékeny emberei könnyen megremegő érzékeny belső életet élnek, valami testetlen finomság van bennük, valami végtelen bájú halk kedvesség. Erősen előugró homlokcsontjuk alatt mélyen fekvő, nagy szemük telve bensőséggel, telve lélekkel s tekintetükben a gyöngeség természetes kísérőjének, a szomorúságnak fojtott tüze lappang.

A második mester, a ki a trentóival erős vonatkozásban áll: Maître Philippe. Művei közül eddig még csak a Herkenbald halálával (211. ábra), a Pietàval[5] és a Halál lovagjával (Lyon, Musée des tissus) foglalkoztam, de egy-kettő kivételével egész biztossággal ideszámíthatók azok a kárpitok, a melyekből Destrée Maître Philippe oevrejét összeállítja. Főművei ezen a hármon kívül: a Szent Kereszt megtalálása (Musées royaux du Cinquantenaire, Bruxelles),[6] Dávid és Bethsabe,[7] mely kibővített másolata egy madridi Dávid- és Bethsabe-sorozat egyik darabjának,[8] Mestra és Eresichthon története (mindkettő a brüsszeli képtárban),[9] Átkelés a Vörös-tengeren (valamikor a Salverte-gyűjteményben)[10] Andromeda megszabadítása[11]

[1] Közölve: *D. T. B. Wood.* Id. m. p. 213. No 3.

[2] *Comte de Valencia.* Tapices. Lám. 4.

[3] *Comte de Valencia.* Tapices. Lám 7.

[4] *D. T. B. Wood.* Id. m. p. 213. No 1.

[5] *A. Pinchart.* Notice sur deux tapisseries de haute lisse du XVIe siècle, conservées au Musée royal d'antiquité à Bruxelles. Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie. IV. 1865. Bruxelles. p. 332—338. — megállapítja, hogy ezen karton szerzője Barend van Orley.

[6] *J. Destrée* és *Van den Ven.* Id. m. Pl. 18.

[7] Azelőtt a Somzée-gyüjt.-ben. Catalogue de la collection de Somzée. III. Bruxelles. 1904. Pl. 70.

[8] *Comte de Valencia.* Tapices. — Lám 8., 9., 10., 11. Ugyanez a madridi kompoziczió még egy harmadpéldányban is megvan Goluchowban. Közölve: *Georg Minde-Ponet.* Die Kunstsammlung Czartoryski in Goluchow. Zeitschrift für bildende Kunst. 1915. p. 204. Abb. 14. Ez is sorozathoz tartozik, melynek többi darabjai is föltünő rokonságban vannak a kárpitművesek ezen körével.

[9] Catalogue de la Collection de Somzée. 1904. Pl. 71. és 72.

[10] Közölve: Catalogue des tableaux de l'École française objets d'art et de riche ameublement du XVIIIe siècle, tapisseries gothiques et de la renaissance, composant l'importante collection de feu M. de Salverte. Mai. 1887. No 211. p. 54.

[11] Közölve: *J. Destrée.* Maître Philippe. p. 25.

(Leopold Goldschmidt birtokában, Párisban), az Eljegyzés, mely azelőtt a Somzée-gyüjt.-ben volt [1] és XII. Lajos második házassága.[2] Ezt a sort meg szeretném toldani a Louvre egyik kárpitjával, a Szerelem áldozataival.

Ez a művész sokkal modernebb mint az első. Ha nem is tudnók határozottan, hogy főművéhez Perugino kompozicióját vette át, mégis egész határozottsággal állíthatnók, hogy igen sokat tanult az olaszoktól. Az egész kompozició látásához a számtalan apró részleteken nehezen átvergődő, késő gótikus formalátás helyett itt határozottan nagyvonalúságot találunk. Alakjaiban van valami érett egyszerűség és tisztult nyugodtság, a mi határozottan az Alpokon túlról jön. Mintha nem volna véletlen, hogy épen Perugino Pietàját másolta. A mi azonban mégis régies a művészben, az az erős függőleges vonalosság, a mely műveit jellemzi. Ez legkevésbé a Pietàn és Herkenbald halálán, de szembetűnően meg van minden más, neki tulajdonított kárpiton.[3]

Egy harmadik mester művének tartom az aixi 27 jelenetet (182., 200., 201., 202., 206., 209. és 210/b. ábra), a berlini Mária Mennybemenetelét (210/a. ábra.) és J. Seligmann párisi kárpitját (199. ábra). Az aixi sorozat szerzőjére vonatkozólag különféle föltevések merültek föl. A kárpit első ismertetője úgy okoskodik, hogy a nőalakok rendkívüli finomsága arra vall, hogy itt flamand kartonok után föltétlenül angol művész dolgozott. Majd így folytatja fejtegetéseit: Quentin Matsys rajzolta talán a nőket és a szomorú jeleneteket, Jérôme Dubois vagy Bouhio rajzolhatta a pokol előtornáczának, — hová Krisztus lesiet, — démonjait és a tájképeket, sőt az is lehetséges, hogy Jan Mabuse is dolgozott rajta és a kartont talán ő küldte Angliába.[4]

Ma már azt hiszszük, hogy a mester ismerte ugyan Quentin Matsys műveit,[5] de vele nem azonos; hogy brüsszeli mesternek kell lennie, bizonyítja a Herkenbald halálával egyező brokát és szegélydísz,[6] de bizonyítja a trentói sorozattal való szoros összefüggése is.

Sajnos, a vízszintes föliratos szalagon, a mely a Töviskoronázást elválasztja azon jelenettől, mely Krisztust a Keresztfán ábrázolja, épen a legfontosabb szó sérült meg idővel annyira, hogy nem lehet elolvasni: Me fecit ... anno domini millesimo quingentesimo ondecimo. Esetleg a karton készítőjének a neve volt ott olvasható, esetleg csak a szövőé, de az is nyomra vezethetett volna.

Egész bizonyosan ugyanezen mester munkája a berlini Mária Mennybemenetele is (210/a. ábra), melyben Friedländer szintén Quentin Matsys iskolájának a hatását látja és a melyet 1510—1520 közé utal.[7]

Ezen mester további munkájának tekinthető J. Seligmann kárpitja és nagyon valószinű, hogy ez az aixi sorozatnál is, a berlini darabnál is későbbi (199. ábra).

Minden jel arra vall, hogy ezen csoport mestere ismerte Quentin Matsys modorát. Művein határozott erőlködést látunk a drámai előadásra, annyira, hogy a dekorativ szempont sokszor erősen háttérbe szorul. A cselekmény legerősebb, legszenvedélyesebb hullámai Judás csókjában, az Ostorozásban és a Töviskoronázásban csapnak föl (201. ábra.), mire aztán különösen semmitmondóvá és erőtlenné apadnak a Pietàn. (202/b. ábra). Ugyanez a drámaiságra,

[1] Catalogue de la Collection de Somzée. 1901. Mai. p. 73. N° 529. Pl. 22.

[2] Catalogue de la Collection de M. Georges de Montbrison. Mai. 1904. p. 96. A katalógus a kartont Hans Holbeinnek tulajdonítja.

[3] *A. Wauters* (Bernard van Orley. Paris, 1893. p. 10.) Maître Philippet Barend van Orley idősebb bátyjának tekinti (ez az álláspont ma már kellőleg megvan czáfolva), *Thiéry* (Id. m. p. 26) ezt a föltevést elveti és Valentin van Orleyt, — Philippe és Barend atyját, ajánlja a kárpitok szerzőjéül. Teljesen érthetetlen és indokolatlan, hogy miért akar erővel a családban maradni.

[4] *Fauris de Saint-Vincens.* Id. m. p. 7.

[5] *J. Destrée* (Tapisseries et sculptures, p. 10.) azonosságot állapít meg Matsys brüsszeli Mária halála és az aixi sorozat ugyanilyen tárgyú jelenete közt. Azonban a két jelenet nem mutat több hasonlóságot, mint a mennyit a tárgy azonossága megkiván. János kéztartásában is csak elég messzemenő hasonlóságot láthatunk.

[6] U. o. p. 33.

[7] *J. Lessing.* Id. m.

erős mozgásra való törekvés nyilvánul meg J. Seligmann kárpitján, ezen is tünik föl legérzékenyebben, hogy az a drámaiság tulajdonképen üres, az alakok alapjában véve merev élettelenségükkel azt a benyomást teszik, mint Oberon sípjával hirtelen megállított bábúk. Az emberek széles, majdnem erőszakosan heves mozdulatokat tesznek, pl. az öreg király a Királyok imádásán. Széles mozdulattal térdel le, miközben bal kezével a serleget nyujtja a gyermeknek, — a ki maga is rendkívüli elevenséget és mozgékonyságot fejt ki, — jobb kezét kellemetlenül szögletes mozdulattal a térdére támasztja. A fiatalabb király, ki színpadias lendülettel mozog, külön figyelmet követel magának. De mindezen mozdulatok drámaisága üres.

Ezen mester munkáinak körvonalait sajátságos lágyság jellemzi, föltünő határozatlanság, elmosódottság, sokszor nagy hanyagság. Csak a Seligmann-kárpit szertelenül hosszú mór királyát kell megnéznünk, hogy erről meggyőződjünk, vagy ha ülő alakot keresünk, nézzük az aixi sorozat Mária születésének gyermeket fürdető nőjét és a Hegyi beszéd hallgató nőjét. Erre a mesterre legerősebben az Erények és Bűnök mestere hatott.

Igen közel áll ehhez a mesterhez a madridi Keresztelő Szent János életének szerzője, — de nem azonos vele. A közeli rokonság nemcsak Mária születésének és Krisztus keresztelésének majdnem teljes azonosságából és az elválasztó pilaszterek Madridban való föltünéséből derül ki, hanem az arcztypusok erős rokonságából is: az aixi János apostol teljes pontossággal található meg a Névadás kárpitján, Madridban. A többi alak is erősen rokon. Azonban Keresztelő szent János életének mestere annál jelentékenyebb művész, erősebb érzéke van a kompozicziő arányossága és zártsága, a kárpit dekorativ hatása iránt, alakjában több a nyugodt és nemes előkelőség. Nagyrészt ezen sorozat alakjaiból van összeállítva a salzburgi Pietà, talán ugyanezen mestertől.

Ismét külön mestertől való a forlìi két kárpit (184. és 197. ábra). Mestere Dürert ép oly jól ismeri, mint a trentói sorozat és Keresztelő Szent János életének mestere. A művész viszonya a XV. sz.-hoz nemcsak a csúcsíves architekturából tűnik ki, hanem abból is, hogy a ruha alatt levő test anatomiája iránt sokszor igen gyönge az érzéke. A fölül hibás kárpit (184. ábra) Magdolnájának mozdulatát képtelenek vagyunk megérteni. Nem tudjuk fölismerni, ül-e, térdel-e vagy valami különös módon guggol-e? mert a művész elfelejtette az egyik térdét a földre helyezni. Javítva kapjuk a mozdulatot a másik kárpiton. És ha fölállítani próbálnók, Magdolna mellett eltörpülne a mögötte álló férfi és ugyanígy van Mária a turbánossal. Az egyes alakokat, — melyek a fölfogás egyszerűségében és nagyságában Maître Philippe Pietàjának alakjaihoz állanak igen közel, — néha rendkívüli finom gyöngeség jellemzi, (például Mária a hibás kárpiton), néha meglepő nyers, majdnem durva erőteljesség, (pl. János), de majdnem minden alakja szembeszökően zömök.

A Dürer-alakos kárpitot (197. ábra) régebben Peruginónak, utóbb Dürernek tulajdonították, a fölül hibásat Wolgemutnak.[1]

Végignéztünk azon művészek munkáin, a kik a trentói sorozat mesterével egy körbe tartoznak, kikkel szorosabb kapcsolatban van s a kiktől motivumait csenegeti, ezzel tehát ahhoz a ponthoz értünk, a hol végre levonhatjuk a végső következtetéseket eddigi fejtegetéseinkből.

A trentói sorozatnál három fontos kérdés vár megoldásra. Az első kérdés: hol szőtték a kárpitokat?

A gyár kérdése teljesen tisztázva van már. A trentói sorozat utolsó darabján, a Föltámadáson, egy katona ruháján ez olvasható: Peeter de Arsettl (?) Bruesel. Előbb ezt a fölírást Pieter de Asselt,[2] Peeter de Arsettis[3] vagy Peeter de Aasettlnak[4] olvasták, az utóbbi

[1] *E. Calzini.* Id. m. p. 348.

[2] Zu den Gobelins im Dome von Trient. Kivonat *Dr. A. Ilg* czikkéből, megj. Mitteilungen des Österreichischen Museums. No 5. 1886. Mitteilungen der k. k. Centralcommission. XII. Neue Folge 1886. p. 68.

[3] *Dr. Alois Wözl.* Beiträge zur Geschichte etc. Mitteilungen etc. 1888. p. 15. és *Ebenböch F.* Id. m. p. 8.

[4] *G. Schmelarz* olvasási kisérlete. Említve Mitteilungen. 1890. XVI. Notizen. p. 83. és *Pulszkyé.* A győri alakos kárpit. Archæológiai Értesítő. 1889. p. 17.

olvasási módot Aelstra magyarázva. Utóbb az Arselle, Arzeele, Herzeele olvasási módok is szóba jöttek,[1] de végeredményben mégis Aelstban állapodott meg az általános vélemény,[2] értve ez alatt azt a híres Pierre van Aelst nevű kárpitszövőt, kinek a műhelyében Raphael kartonjai után készültek a világ legnagyobb hírű kárpitjai. Ezen magyarázat mellett szól és minden kétséget kizáróan bizonyít az, hogy a Keresztvitel kárpitján a szöget vivő hóhér tunikáján ezt olvassuk: Aelst.[3] Ez az egy szó minden további vitát fölöslegessé tesz.

A második kérdés: mikor szőtték a kárpitokat?

A kárpitok keletkezési idejét pontosan meghatározni nem lehet. De vannak bizonyos adatok, a melyek határpontokat jelölnek meg, a melyeknél korábban vagy később nem keletkezhettek. Végső határpont 1528 május 16. A mint ugyanis tudjuk, ekkor hozták azt a törvényt, hogy minden Brüsszelben szőtt kárpitra rá kell szőni Brüsszel város czímerét és



211. Jan van Room és Maître Pilippe. Herkenbald halála. Kárpit a brüsszeli Musées royaux du Cinquantenaireban.

a két B betűt egyoldalt, a gyáros vagy tulajdonos nevét másoldalt.[4] A legkorábbi határ 1511, az aixi sorozat keletkezési ideje, mely sorozattól, — a mint tudjuk, — a trentói mester motivumokat kölcsönzött.

Előbb keletkezhetett a két forlìi kárpit, 1510 körül. Ezt követte az aixi sorozat 1511-ben, mely után készült a madridi két darab, talán 1512—1515-ben. Mindezek után szőhették a trentói sorozatot, melynek János születése mindenesetre egyik legutolsó darabja. A mintául szolgáló Mária alakja nem keletkezhetett korábban, mint 1518—1520 körül. Ezzel tehát a trento-budapesti Mária is előre tolódik 1518—1520 tájékára.[5] A trentói sorozatot közvetlenül követi Seligmann kárpitja.

[1] *Thiéry.* Id. m. p. 31.
[2] *J. Destrée.* Tapisseries et sculptures. p. 29.
[3] *J. Destrée.* Étude sur les tapisseries exposées à Paris en 1900 au Petit Palais et au Pavillon d'Espagne. Bruxelles. 1903. p. 53. és *Maître Philippe.* p. 21.
[4] *A. Wauters.* Les tapisseries de Bruxelles et leurs marques. L'Art 1881. III. p. 242.
[5] *Radisics J.* ld. m. p. 109. az 1509. és 1517. közötti években keletkezettnek tekinti a budapesti kárpitot.

A harmadik kérdés: Ki a sorozat mestere? Régebben általánosan Dürert tartották annak,[1] de gondoltak Quentin Matsysra is, hivatkozva arra, hogy Matsysnek már Aixben ismert sorozata van.[2] Tartották a szerzőt általában csúcsíves izlésű brüggei mesternek is,[3] végül még Jan Gossart Mabuse neve is szóba jött.[4] Figyelmet csak Destrée és Thiéry újabb véleményei érdemelnek, kik két nevet emlegetnek: az első Maître Philippe, a másik Jan van Room nevét. Ámbár nem szabad a föliratoknak túlságos nagy fontosságot tulajdonítani, mert igen sokszor csak értelmetlen dekorációképen jelennek meg, még sem szabad figyelmen kívül hagynunk azt a feliratot, melyet a trento-madridi Keresztvitel két katonájának a ruháján olvashatunk. A Mária és János mögött menő kürtös hátán: J Rom áll, a buzogányos térdén fordítva: Mor J · J RoM, fordítva szőve Mor J Jan van Room vagy Jan van Brussel nevű művész neve lehetne.

Jan van Room először 1510-ben említtetik, a mikor szoborterveket készít Brabant herczegéről és herczegnőjéről, mely szobrokkal a brüsszeli Palais de Condenberget környező udvar kerítésének a pilléreit akarták díszíteni. 1516-ban három síremlék-tervezetet készít ausztriai Margitnak. 1517-ben és 1521-ben pecsétterveket készít V. Károlynak.[5] Ezekből az oklevélileg bizonyított adatokból kiderül, hogy Jan de Room, — a ki egyébként udvari festő volt, — erős dekorativ tehetségű művész lehetett, mert különben nem bízták volna meg folyton dekorativ feladatokkal. És másodszor föltünő, hogy minden feladatát illetőleg csak a tervezésről tudunk, a kivitelt — úgy látszik, — sohasem ő végezte. Nem fogunk tehát csodálkozni, ha azt halljuk, hogy az 1513 körül keletkezett Herkenbald halálához (211. ábra) a kisméretű tervezetet Jan van Room készítette és ezt a kisméretű tervet vitte aztán át Maître Philippe a kartonra, mely után a kárpit készült. A művészi rajz szempontjából bármekkora fontosságot tulajdonítsunk is annak a művésznek, a ki a kartont készíti, tehát a tervet végleges formába önti, az egésznek kompozicziójá, vázát, stílusát mégis csak az első tervezet készítője adja meg;[6] és ha összehasonlítjuk a Herkenbald halálával azt a kárpitot, mely Krisztust Pilátus előtt ábrázolja (170. ábra), látnunk kell, hogy a jelenet általános konczepcziója azzal mennyire rokon. A középen baldachinos ágy ott, baldachinos trónus itt, melynek hátfala különös módon ugyanabból a brokátból van, karfájának putto-dísze azonos Herkenbald kápitján az elválasztó oszlopon álló puttóval. Ép így a többi alak elrendezése is azonos, emelt czentrum felé özönlő néptömeg. Fönn jobbról-balról kisebb jelenetek. Fővonásaiban ugyanezt az elvet követi a Levétel a keresztről Trento-Madridban (172. ábra és VIII. tábla. 2. ábra). Nagyjából ugyanez a kompozicziója Kaifás kárpitjának és az egykori S. Donato-palota kárpitjának is (IX. tábla. 1. ábra); ez utóbbin megtaláljuk az ülő nőket az előtérben és az elválasztó oszlopokat is, melyeken túl jobbra hálószobát látunk, sőt a baldachinos trónus mögött ép úgy esik le nagy, nehéz hajtékokkal a függöny, mint Herkenbald halálos ágyán).

Az első terveket a trentói sorozat kárpitjaihoz tehát Jan van Room készítette, vagy legalább is az ő legszűkebb köréből került ki. A kartonok kivitele valószinűleg nem az ő munkája. Általában nem tarthatom a sorozatot egy mester kezétől rajzoltnak. És ebben meg is találjuk — az átvételek mellett — a második magyarázatát annak, hogy a kárpitsorozat

[1] *Dr. A. Wözl.* Beiträge. p. 15. és *Ebenhöch.* Id. m. p. 13.

[2] *Pulszky F.* Id. m. p. 14. és utána *Török Kálmán.* Iparművészet könyve. Bpest. 1912. III. p. 500.

[3] *Comte de Valencia.* Tapices. p. 13.

[4] *L. Oberziner.* Gli arazzi del Duomo di Trento. Rassegna d'Arte. 1901. p. 116. — úgy találja, hogy Dürerrel összeköttetésbe hozni semmi művészeti kritérium nem jogosít föl. Úgyszintén *Casagrande* Id. m. p. 9. és *E. Kumsch.* Id. m. p. 21.

[5] *A. Pinchart.* Notice sur deux tapisseries de hautelisse . . . p. 322—358.

[6] *M. Friedländer* (Könyvbirálat J. Destrée Tapisseries et sculptures Bruxelloises czímű könyvéről. Repertorium für Kunstwissenschaft. XXXI. 1908. p. 69.) ugyanezen a véleményen van, mikor Destréevel szemben Wautersnek ad igazat és kijelenti, hogy inkább Jan van Roomot kell «stilbestimmendnek» tekinteni, mint Maître Philippet; de a mi kárpitunkat mégis Maître Philippe művének tartja. (Radisics. Id. m. p. 111.)

olyan egyenetlen benyomást kelt. Egészen föltűnő egyes darabok rendkívüli gyöngesége. Az a kárpit, mely Krisztust Kaifás előtt ábrázolja, kirí az egész sorozatból (169. ábra). Föltűnik már azáltal, hogy Holbein kompozicziójáu kívül egyebet nem vesz át. De föltűnik azzal a nagy hanyagsággal és tehetetlenséggel is, melylyel az egyes alakok rajzolva vannak. A csoportok, minthogy óriás fejű emberek mellett nevetségesen kicsi fejek himbálóznak végtelen hosszúságú testeken, meglepően kuszált benyomást tesznek. A hatás annál kellemetlenebb, mert a nagyfejű hátul áll, a kisfejű elől, mi pedig mégis csak azt szoktuk meg, hogy az alakok hátrafelé kisebbedjenek. Már maga Krisztus alakja teljesen tiszta képet ad a mesterről. Aránytalanul kicsi a feje a mögötte állókhoz képest s ezalatt a fej alatt képtelen hosszúságban nő Krisztus teste, a befejezését végre az őt rángató katona lába előtt érve el. Egyáltalán hol van Krisztus lába és hol van a teste?! Alig hihető, hogy ez valóban Krisztus lába. Rettenetesen pórias, széles, otromba formátlanságával oly benyomást kelt, mint fotografiai fölvételeknél véletlenül az előtérbe került kezek és lábak. Menynyivel nagyobb ez, mint a vézna fölső test kezei!

Ilyen megdöbbentően hanyag rajzú a baloldal csoportjában a kifelé tekintő, alabárdot tartó katona, kinek rendkívüli finomságú feje az Erények és Bűnök mesterének hatását mutatja, míg lába valósággal groteszk ellentétet képez vele. Alsó lábszára majdnem olyan széles, mint a feje a sisakkal együtt.

Nehezen képzelhető el, hogy ezen jelenet kartonját ugyanaz a mester rajzolta mint Jézus születésének jelenetét. Micsoda óriási távolság választja el ezen jelenet biztos kezű, lágy és dallamos vonalvezetésű művészét attól az otromba látású mestertől, Máriát és az angyalokat azoktól a durva zsidó tuskóktól, a kik Kaifást ránczigálják. Lehetséges, hogy ez a sorozat utoljára készült darabja, melyet nagy hirtelen, a többihez hevenyészve hozzákapcsoltak. Ez az egyetlen a trentói darabok közül, a melyen hiányzik az oldaloszlop.

A többi darab épen a kompoziczióban igen erős, a mit az előbbin teljesen nélkülöztünk. Kitünő Jézus születése, a Lábmosás, a Keresztlevétel és Pilátus kézmosása. Igen érdekes, a hogy a nagy és kis jelenetek elhelyezésének alapjában véve egyhangú törvényszerűségén váriáczióKkal próbál segíteni. Krisztus születése a két Sibyllával úgy tűnik föl, mintha szárnyasoltár volna. Mindenesetre ez lebegett a művész szeme előtt, a mikor a kompozicziót kigondolta. A következő darabokon ezt a schemát elejti és ezáltal a sorozat azt a benyomást teszi, mintha voltaképen egy kápolna teljes fali díszéül készült volna. Jézus születése az oltárkép, a hosszanti falakra van gondolva a többi hat jelenet, az oltárképpel szemben az ajtó. A Lábmosás kárpitja újabb változatot hoz a kompozicziőba, a mennyiben a kárpitot magasságban kétfelé vágja s ezzel a fölső részben három egyforma nagyságú jelenetet kap.

A finomabb hangulatok emberét mutatja a Lábmosás kárpitjának fölső középjelenete. (168. és 179. ábra.) Ebben a jelenetben a mester igazi tudatos művészszé nő, a művészi hatás raffinált virtóuzává. A mint ezt a jelenetet, a maga nagy csöndjével, Judás csókjának külső és az Ima belső eseményekben gazdag jelenete közé beékeli, úgy érezzük, hogy ez az egyetlen mód volt, ezen két izgalmas jelenethez a szükséges ellentétet megadni, mi nemcsak egyhangúvá nem engedi válni a jelenetek halmozását, hanem még erősen fokozza a hatásukat.

A trentói sorozat alakjai föltünően karcsúak és finom vonásúak. Sokszor szembeötlően régiesek, sokszor megérzik mesterük igyekezete, hogy lépést tartson a modern korral. Krisztus föltámadásán ott találunk a középen egy ülő katonát, kinél a mester majdnem gyermekesen fitogtatja a távlati rövidülésről frissen szerzett tudományát, csak a lábaknál, különösen a bal lábnál ingadozik erősen. (Ennél az alaknál úgy tetszik, mintha ismerte volna Piero dei Franceschi önarczképét a borgo s. sepolcrói Föltámadáson.) Közvetlenül mellette azonban ott fekszik az Erények és Bűnök mesterétől mozdulatában vakon átvett alak és a baloldal rendkívül ügyetlenül leesett katonája.

A művész legkirívóbb sajátsága a nagy önállótlanság. Nem egészben, más technikába való átültetésről van itt szó, nem is egy-két, többé-kevésbbé lényegtelen reminiszczencziáról vagy akár hű átvételről, hanem az átvételeknek olyan tömegével és olyan természetével állunk szemben, mely méltán ejthet bámulatba. A művész gondosan és óvatosan nyeseget ki idegen munkákból egész jeleneteket, egyes alakokat, sőt egyes kis fejeket, a legkisebb morzsát sem találva eléggé kicsinek arra, hogy érte ne hajoljon. Az az ügyesség, a hogy ezen kölcsönvett motivumokat észrevétlenül belecsúsztatja a kompoziczióba, a hogy ezek teljesen beleolvadnak egy nyüzsgő tömeg kavarodásába, végül, a hogy ezen gyakran majdnem ellenőrizhetetlen kicsiségű motivumok belejátszanak az egészbe, hogy a mellékes részek kiválósága is csak az egész hatását növelje: ez már tapasztalt routinier képét idézi föl bennünk. Az egész eljáráson látszik az igyekezet, hogy annak titkát leplezze. Erre mutat az a gyakorlott raffinement, melylyel a csoportok egyes alakjait más-más helyről kutatja föl és aztán mindeniknél szembeötlő elváltozásokat próbál eszközölni. Dugdosva vesz át, de nagy, gyakorlott ügyességgel is. Művei minden önállótlanság daczára igen sikerült munkák, innen magyarázható, hogy a kárpitok irodalma annyira megegyezik a legnagyobb dicséretekben.

*

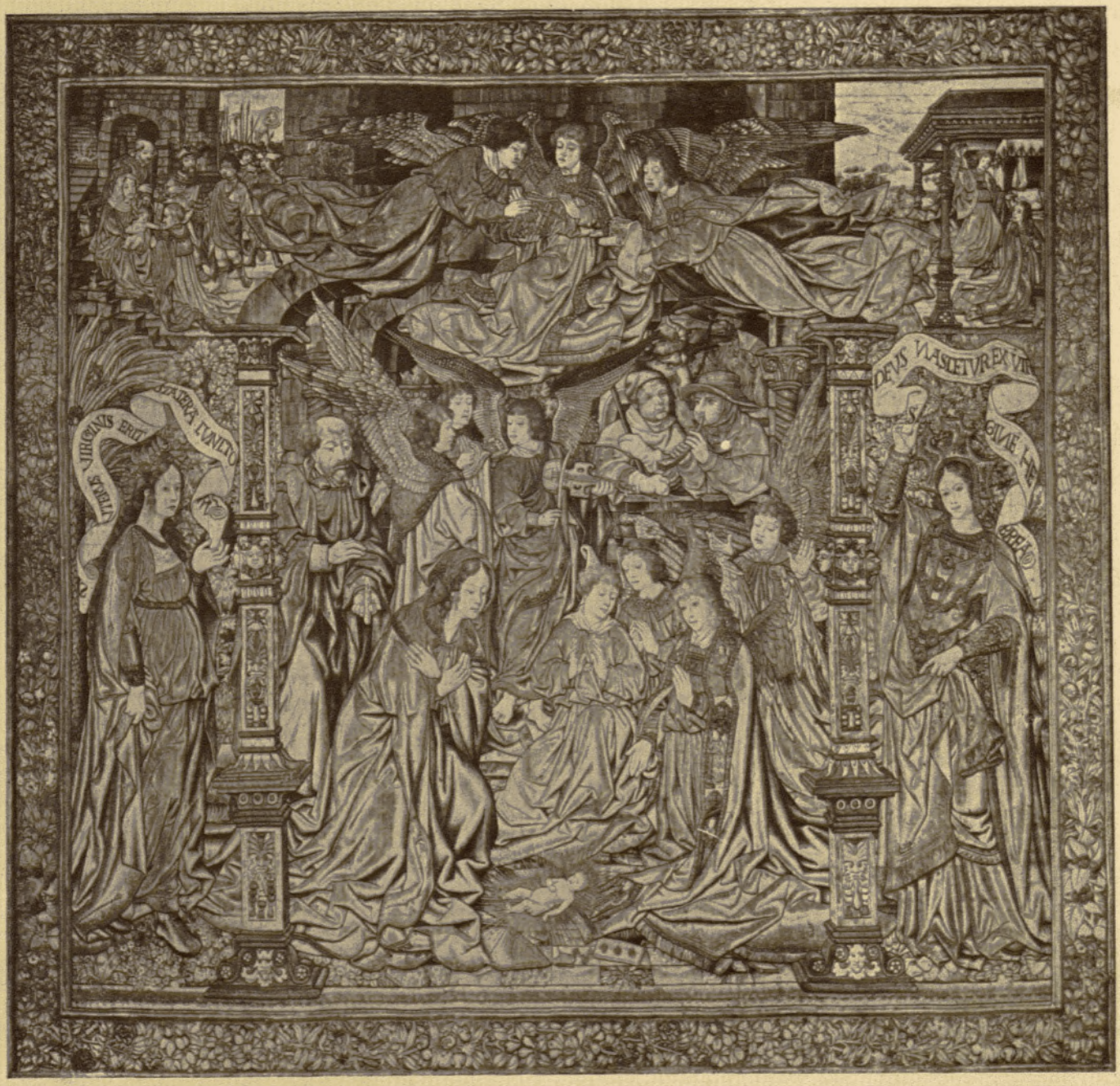
Örömmel távozhatunk a gondolatban rekonstruált kápolnából, melynek falidíszét ez a hét kárpit alkotta: a szerencsés véletlen az egész sorozat legkedvesebb, a mester legsikerültebb művét őrizte meg számunkra.

Hoffmann Edith.

OSZK

ORSZ. SZÉCHÉNYI KÖNYVTÁR

VI. TÁBLA.



Jézus születése. Budapest. Az Iparművészeti Múzeum kárpitja.

OSZK
Országos Széchényi Könyvtár
ORSZ. SZÉCHÉNYI KÖNYVTÁR



1. Pietà. Salzburg. Nonnberg kolostor. Kárpit.



2. Ker. Szent János búcsúja anyjától.
Kárpit részlete. Madrid.



3. Ker. Szent János prédikációja.
Kárpit részlete. Madrid.

OSZK

ORSZ. SZÉCHÉNYI KÖNYVTÁR



1. A Keresztvitel. Madrid. Kárpit.



2. Krisztus levétele a keresztről. Madrid. Kárpit.

OSZK





1. Mária a gyermek Jézussal. Kárpit az egykori S. Donato palotából.



2. Quentin Massys köréből. Szent Anna harmadmagával. Páris. Stephan Bourgeois birtokában.



3. Dürer. Madonna majommal. (B. 42.)

OSZK



OSZK
Országos Széchényi Könyvtár

OSZK

OSZK
Országos Széchényi Könyvtár

OSZK
Országos Széchényi Könyvtár