

A korai németalföldi festészet legérdekesebb kérdései az ikonográfiai típusok kialakulásával, a kompozíciók terjedésével és módosulásával függenek össze. Ezt a problémakört az eddigi kutatás — melynek középpontjában inkább a mesterkérdés állt — viszonylag érintetlenül hagyta. Az ábrázolások fejlődését, jellegzetességeit, hatását vizsgálva számos olyan kérdés megoldását is megközelíthetjük, melyekhez korábban ellentmondó megállapítások, vitás következtetések fűződtek. A korai passióábrázolások tanulmányozásánál különös figyelmet kell szentelnünk az ausztriai St. Florian kolostorból a luganoi Thyssen Bornemissza gyűjteménybe került Kálvária képnek, mely a művészettörténet egyik sokat vitatott kérdésének, a németalföldi festészet kialakulásának tisztázásához látszik az utat egyengetni (1. kép).

A St. Florianbeli kép a keresztrefeszített Krisztust ábrázolja, balra a sirató Mária, János és Magdolna csoportjával, jobbra a fantasztikus öltözetű pribékekkel és római katonákkal, a háttérben városlátképpel. Első publikálójá, L. Baldass bizonyos stílusrokonság alapján e művet a korai holland festészet egyik első nagy mesterének, Geertgen tot St. Jansnak tulajdonította.¹ Egyszerűsége felhívta a figyelmet, azokra a sajátosságokra, melyek ezt a festményt az Eyckeknek tulajdonított korai emlékcsoporthoz kapcsolják. A háttérbeli városlátképben felismerte azt a várost, mely az említett emlékcsoporthoz tartozó budapesti Keresztvitel képen látható (2. kép). Rámutatott arra is, hogy a Kálvária kép holland eredete Max Dvořák elméletét látszik igazolni, mely szerint a Keresztvitel s a köréje csoportosuló emlékek nem az Eyck testvérek, hanem a korai holland festészet körébe tartoznak.

1928-ban Max Friedländer a szembetűnő stílusanalógia alapján megállapította, hogy a St. Florianbeli képet a fiatal Gerard David festette, régebbi, a 15. század huszas éveiből származó mintakép nyomán.² A régies kompozíció és viselet, az Eyckeknek tulajdonított emlékekkel való kapcsolat miatt az eredeti Kálvária kép szerzőjét Friedländer az Eyckek körében kereste. Véleménye szerint a kép háttére nem másolat a budapesti Keresztvitelről — mint azt Baldass feltételezte — hanem ugyanannak a motívumnak szabad alkalmazása. Azonban sem Baldass, sem Friedländer nem utaltak a St. Florianbeli képpel kapcsolatban arra a holland miniatúrára, melynek alapján az egykori mintakép létezését, sőt keletkezésének idejét is biztosan meg tudjuk állapítani. Catharina van Cleve 1430. körül készült utrechti imakönyvének (Brüsszel, Arenberg gyűjtemény) egyik miniatúráján ugyanis szerepel a Kálvária kép kompozíciója, Krisztus és a különös jobboldali csoport pontosan, a baloldali sirató alakok némi változtatással. A miniatúra tanúsága s a szakértők egyező véleménye szerint az

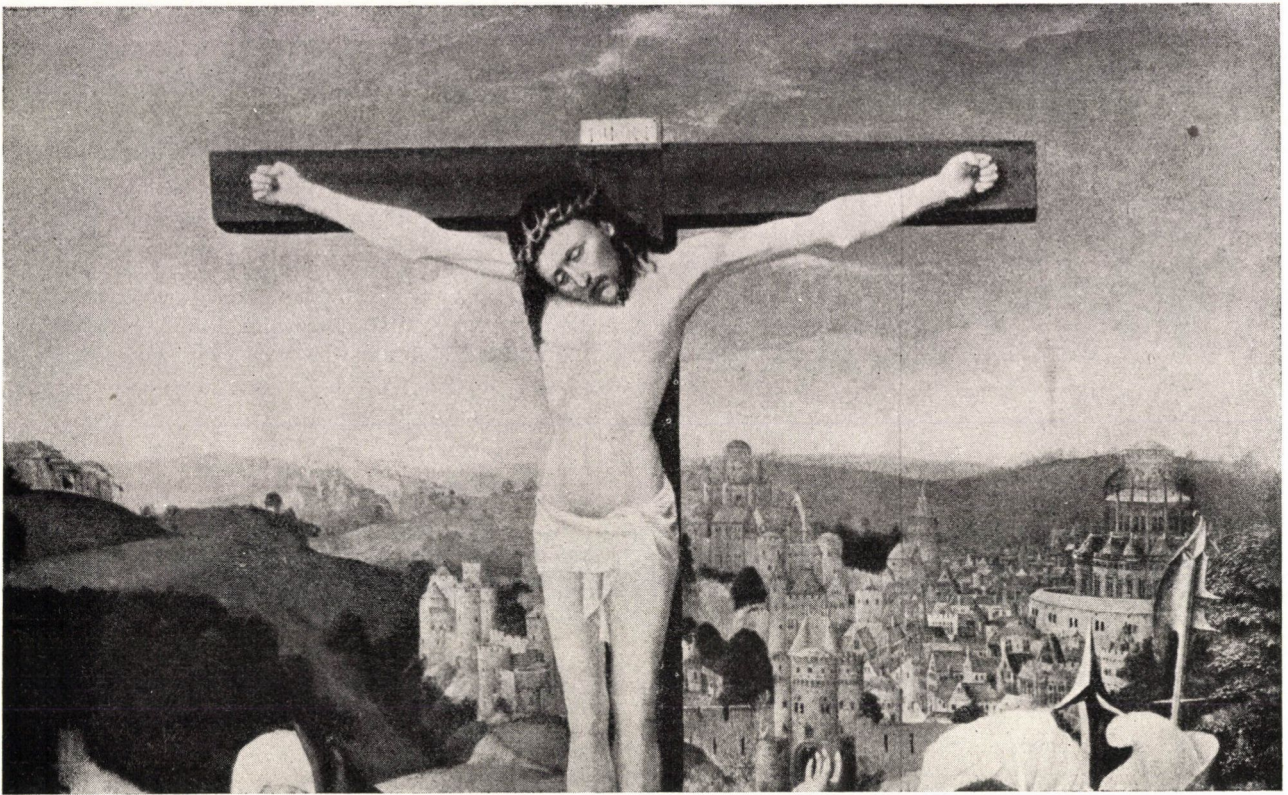
eredeti Kálvária kép legkésőbb 1430. körül keletkezett³ (3. kép).

Ebből az időből csupán három jelentős művészi iskola, illetve mester működéséről van tudomásunk a Németalföldön. A Tournayban dolgozó Flémalle-i mesterről, a Flandriában, Bruges-ban és Gandban működő Eyck testvérekről s végül a kevésbé ismert holland iskoláról, Albert van Ouwateréről. A Flémalle-i mester töredékesen fennmaradt Keresztlevételének lator alakjával összehasonlítva a St. Flóriáni Kálvária Krisztusa eltérő, kevésbé plasztikus, kevésbé drámai művészi felfogásra vall. A Jan van Eyck hiteles műveivel való összevetés, különösen a zsányszerű alakok erőteljes jellemzésében, a nem egészen világos csoportalkotásban a St. Flóriáni képet ugyancsak különbözőnek, idegennek mutatja. A kép keletkezése — az Ouwaterert követő Gerard David másolta fiatal korában Hollandiában — a holland miniatúra tanúsága s végül a korai holland festészetrel való szoros stíluskapcsolat (karikatúraszzerű jellemzés, fantasztikus viseletek stb.) egyértelműen Hollandia felé utal. Ez a körülmény azonban a már említett korai emlékcsoporttal való összetartozás révén Max Dvořák egykori elméletét látszik igazolni. Az egykori pétervári, most newyorki Kálvária és Utolsó ítélet képekben, a budapesti Keresztvitel eredetijében, továbbá a turin-milánói imakönyv néhány miniatúrájában Dvořák a holland festészet kezdeteit vélte felismerni.⁴ Az általános felfogás ő előtte s nagyrészt még utána is e műveket az Eyckek munkássága kezdetére utalta.

Az Eyck elmélet a 20. század elején jött létre, amikor a kutatók a valóságábrázolás kész eredményeit páratlan tökéletességben feltáró genti oltárhoz magyarázatot, előzményeket igyekeztek találni. P. Durrieu és G. Hulin de Loo a turin-milánói imakönyv miniatúráiban vélték felfedezni az Eyck testvérek munkásságának legkorábbi emlékeit.⁵ Az egyik miniatúrán, mely egy tengerparton fejedelmi lovascsoporthoz ábrázol (6. kép), a fejedelmi lovasban a képen látható címerből az 1417-ben elhunyt Bajor Vilmos holland herceget gondolták felismerni. A miniatúra egy része szerintük Vilmos herceg számára készült 1415—17-ben, mesterei Hubert (Tengeri jelenet, Halottas mise, Julián és Márta a tengeren, Ker. János születése, Judás csókja, a Kereszt feltalálása) és Jan van Eyck (Krisztus siratása, Krisztus kereszten és Olajfák hegyén) voltak. Feltevéseiket később Post viselettörténeti alapon igyekezett megerősíteni.⁶ A szakemberek javarésze elfogadta ezt az elméletet s a miniatúrákkal rokon korai németalföldi képeket (Utolsó Ítélet, Kálvária (4. kép), Keresztvitel stb.) Hubert vagy a fiatal Jan van Eyck munkái közé sorolták.⁷ 1916-ban azután Max Dvořák nyomós érveket sorakoztatott fel az Eyckek szerzősége ellen. Rámutatott arra, hogy semmi bizonyos



1. Gerard David : Kálvária. Lugano, Thyssen—Bornemissza-gyűjtemény.



2. Gerard David : Kálvária. Lugano, Thyssen—Bornemissza-gyűjtemény. Részlet.

adat nem támogatja a fejedelmi lovasnak Bajor Vilmos-sal való azonosítását. Az arc és az arras-i kódex rajzának összevetése nem meggyőző, a viseletből pontos évszámra, Vilmos életének utolsó éveire, 1416—17-re következtetni lehetetlen, minthogy ugyanaz a viselet nagyjában egészen a század közepéig divatban volt. Dvořák szerint a jelenet sem éppen történeti ábrázolás, Vilmos herceg partraszállása, hanem a képhez tartozó zsoldár illusztrálása, egy veszélyből megmenekült fejedelem a kor művészi törekvéseinek megfelelően valóságos környezetben, valóságos alakokkal.⁸ A miniatúrák közt több hasonló jellegű is van pl. a háborús veszélyből való megmenekülés imájának képe, egy ugyancsak korviseletben ábrázolt fejedelemmel, továbbá egy csatakép, francia, burgund, flamand zászlókkal — és szaracénnel. Ezeket azonban senki se hozta kapcsolatba valóságos történelmi eseményekkel. Végül a miniatúrákon többször szereplő különféle címerekből azt a következtetést vonja le, hogy a címerek nem az ábrázoltra, hanem legfeljebb a megrendelőre vagy az imakönyv tulajdonosára vonatkoznak. Végeredményben Dvořák megállapítja; egyáltalán nem biztos, hogy a miniatúrák 1416—17-ben készültek Bajor Vilmos számára. A csupán 1430. után forgalomba kerülő egyesített burgundi címer szerepléséből későbbi keletkezési időre, 1430—40-re következtet. A miniatúrákat ebben az időben esetleg Vilmos herceg leánya, Jakoea készítette. Indokolatlannak tartja a képek szerzőjeként az Eycckekre gondolni; a genti oltár nem következménye, hanem előzménye a turin—milanói miniatúráknak. Dvořák behatóan elemzi a miniatúrák s Jan van Eyck képeinek

stílusát s arra az eredményre jut, hogy azokat teljesen különböző művészi felfogás jellemzi (világosan, pontosan kifejtett részletformákkal szemben tónusos egység, áttekinthető fő- és mellékalakokra tagozódó kompozíciókkal szemben fő- és mellékszereplők egymás mellé rendelése).⁹

Minthogy azonban Dvořák elmélete általában nem talált hitelt, foglalkoznunk kell a Hubert és Jan elmélettel behatóbban is. Mindenekelőtt rá kell mutatnunk, hogy az a tétel, mely Durrieu-nél és Hulin de Loo-nál csak feltevésként szerepelt, hogy t. i. a miniatúrák Bajor Vilmos számára készültek 1416—17-ben, a legtöbb szerzőnél később mint határozott tény bukkan fel.¹⁰ Semmiféle bizonyíték nincs arra, hogy az Eycck testvérek, vagy akárcsak Jan, Bajor Vilmos herceg szolgálatában dolgoztak volna, a korabeli Holland-Hennegau-i számadásokban nevük sehol sem szerepel.¹¹ A források az Eycckeket 1422. előtt Hollandiában nem említik, Flandriában igen. Egy genti városi jegyzőkönyv 1421-ben szól a testvérekről. Jó Fülöp burgundi herceg felesége, Michele de France halála alkalmából Hubert és Jan, akiket a hercegnő nagyon szeretett, emlékére megkapják a céhszabadságokat.¹²

A történeti alap bizonytalanságából következik az Eycck elmélet híveinek ingadozása a két mester között. A többség, különösen az utóbbi időben Hubert szerzősége felé hajlik. Ezt az elgondolást mindenesetre megkönnyíti, hogy Hubertől nem tudunk semmit vagy jóformán semmit. Gentben említik 1424-ben, amikor a város képeket készített vele s Gentben hal meg 1426-



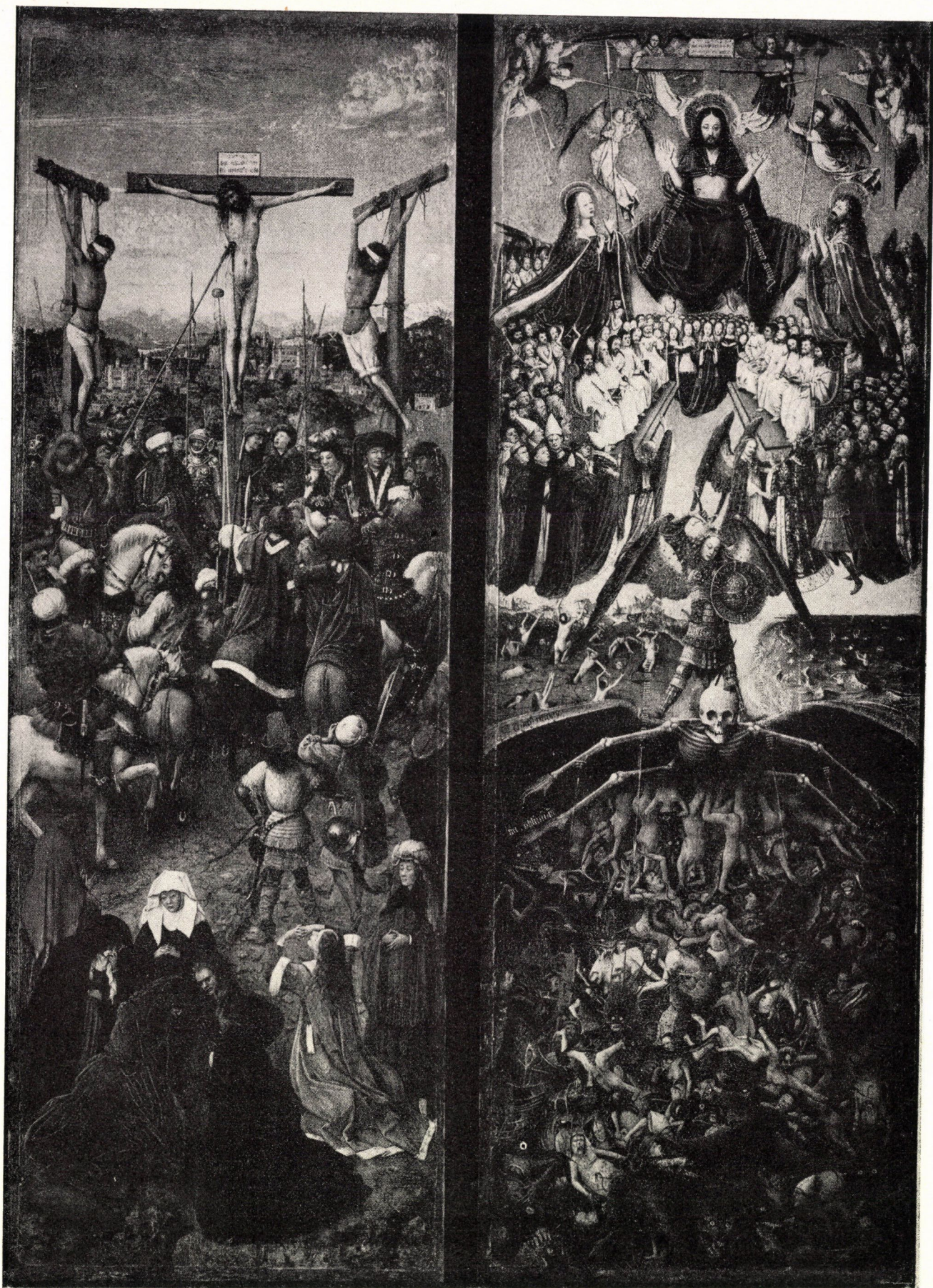
3. Holland mester: Krisztus kereszten Cleve hercegnő imakönyve. Brüsszel, Arenberg-gyűjtemény.

ban. A genti oltár régi felirata szerint Hubert, akinél nem volt nagyobb festő, »maior quo nemo repertus« kezdte volt festeni a genti oltárt, melyet testvére, Jan fejezett be Jodocus Vydt számára. Hubertnek egyetlen hiteles művét sem ismerjük a genti oltáron kívül, az oltáron viszont a legbuzgóbb igyekezet s a kutatók tömegének makacs kísérlete ellenére sem sikerült még hitelt érdemlően a testvérek munkáját különválasztani.¹³ Ilyen körülmények közt Hubert van Eycket a turin-milánói miniaturák s a korai képek mesterével azonosítani pusztá feltevés. A tények szerint Hubert stílusá nem igen különböztethető meg Janétól s a genti oltáron éppen azok a részek, melyeket a többség Hubert művének tart (a középrész déésise) alapvetően különbözik a tárgyalt emlékcsoport ábrázolásmódjától. Az a következtetés, mely szerint a miniaturák mestere úttörő nagy mester volt s így azonosnak kell lennie azzal, akit a genti oltár felirata mindenkinél nagyobbak említ, természetesen nem bizonyító erejű.¹⁴

A semmiképpen sem bizonyítható Hubert elmélettel szemben azok a kutatók, akik szilárdabb alapokat kerestek, Jan személyét helyezték előtérbe. Jan szerzősége leginkább azzal látszott hitelesíthetőnek, hogy Jan van Eyck 1422–24-ben Bajor János, Vilmos herceg testvére szolgálatában állott. Miniatori működését igazolja egy 16. századi művészismertetés, a nápolyi Summonte levele, mely Janról megemlíti, hogy pályáját könyvek illusztrálásával miniaturaként kezdte.¹⁵ Mindebből a kutatók egy része azt következtette, hogy 1422-t megelőzően Jan van Eyck Bajor Vilmos számára dolgozott s ő festette a kérdéses imakönyv miniaturáit. Ennek a feltevésnek azonban ellentmond az a körülmény, hogy

a hercegi számadáskönyvekben — jóllehet a korábbi évfolyamok is fennmaradtak — 1422. előtt sehol sem szerepel Jan neve, ami érthetetlen, ha feltételezzük, hogy Vilmos halálakor, 1417-ben egyenest öccse, Bajor János szolgálatába lépett. Foglalkoznunk kell Pigler Andornak a Jan elméletet a történeti ikonográfia alapján megerősítő tanulmányával is.¹⁶ A szerző csatlakozik azokhoz a kutatókhoz, akik a budapesti Keresztvitel képből (5. kép) Jan van Eyck egy korai művének kópiáját látják. A jobboldali lovascsoport (7. kép) első alakját Pigler Andor a hosszú szőke szakáll, szőke haj, lecsüngő bajusz, különös főveg alapján Zsigmond királlyal azonosítja, a második sor lovasában az arrasi kódex rajzával való összehasonlítás alapján Bajor János herceget ismeri fel, a háttérben ábrázolt várost egy 16. századi metszettel összevetve Liège látképének tartja (8. kép). Mindebből azt következteti, hogy a Keresztvitel képet Baior János liègei püspök készítette udvari festőjével Jan van Eyckkel 1420. körül. Az ábrázoltak csoportját, feltevése szerint, Jan van Eyck Zsigmond király liègei tartózkodása alkalmából készített eredeti vázlatok alapján örököltette meg. A tanulmány ezen bizonyító igényű okfejtését azonban nem tudjuk elfogadni. A szakállas férfi azonosítása Zsigmond királlyal éppen a felsorakoztatott példákban nem egyértelmű.¹⁷ Bizarr, madárcsőrű fővege a korabeli ábrázolásokon Zsigmondtól függetlenül is többször előfordul (Királyok imádása, rajz, Berlin). A képről hiányzik a hajlott orr, mely Zsigmond hiteles portréin mindig szerepel. A felhúzott bal váll viszont nem okvetlenül a király egyéni sajátossága, hanem a lovas mezduletának szükségképpen megfelelő tartás. Nem érezzük okvetlenül meggyőzőnek, hogy e tartásban valóban »jellemképet« lássunk »Euróának egykori első uralkodójáról... a lovagkor alkonyának képviselőjéről és egyben a tökéletes világfiról.« A Zsigmond mögött lovagló csupán igen picinyben látható alak s az arrasi kódex Bajor János portréja közti hasonlóságot sem látjuk megeafolhatatlannak. Egyik ábrázolás sem olyan jellegzetes, hogy a legkülönbözőbb azonosításokhoz ne adna lehetőséget. Az arrasi kódex alapján egyes kutatók Bajor Jánost a turini Partraszállás miniaturának második lovasával, mások a genti oltár lovasalakjainak egyikével próbálták azonosítani.¹⁸ A hasonlatosság mindezek közt teljesen felületi, bizonytalan.

Ebben a kérdésben azonban a közvetlen részlet-problémán túl, szeretnénk bizonyos elvi következtetéseket is felsorakoztatni. Jellemző módon az Eyck testvérek főművén, a genti oltáron szereplő portrészzerű alakokkal kapcsolatban a kutatóknak nem sikerült biztos vagy vitathatatlan megállapításokra jutni. Ahány kutató, annyiféle személyazonosítás.¹⁹ Így van ez a többi korabeli alkotással is, pl. a kópiában fennmaradt Élet forrása Eyck képpel is. Véleményem szerint, ezekben az ábrázolásokban azért nem lehet határozott történeti személyeket bizonyossággal felismerni, mert nem is azok. A festőnek nem állt szándékában a szent cselekmény résztvevői közt portrészűséggel megörökített halandókat szerepeltetni. Jan van Eyck valóságos arcképeit, az önálló portrékat vagy donátoralakokat rendkívül pontosan, behatóan jellemzi s nem hagy kétséget az ábrázolt személyazonosságára vonatkozóan. Ezt az egyértelmű portrészűséget a 15. század első felének vallásos



4. Németalföldi festő 15. század : Utolsó ítélet — Kálvária. New York, Metropolitan Museum.



5. Németalföldi festő 15. század : Keresztvitel. Budapest, Szépművészeti Múzeum.

ábrázolásain csak a donátor alakoknál találjuk, a többi szereplő csak portrészertű, de nem valóságos portré. A festő a szent jeleneteket fölői környezetbe helyezi. Ezt a környezetet a valóságban megfigyelt elemekből szövi össze, de nem portrészertűen ábrázolja a valóság egy bizonyos részét. Ez a jelenség megfelel a németalföldi festészet kezdeti fejlődési fokának, annak az átmenetnek, amelyet a festészetnek meg kellett tennie a teljesen elvont, szakrális jellegű, középkori ábrázolásmódtól a 15. század fejlett valóságábrázolásáig.

Pigler Andor a Keresztvitel háttérének városát Liège-el azonosítja. Véleményünk szerint ez a város éppúgy nem Liège s nem is egy bizonyos város, mint ahogyan s amiért az ábrázoltak nem Zsigmond s Bajor János. Az azonosítás alapjául szolgáló metszet aligha győzhet meg bennünket állításunk ellenkezőjéről. A metszeten látható templomtornyok hiányoznak a képen, a kép legjellegzetesebb épületei, a különös centrális épület viszont hiányzik a metszeten. Nincsen meg a donjonos várfal sem, más a háttér, mások a terepviszonyok. A városkapu előtti kettős falat sem fogadhatjuk el döntő érvként, az ilyen kettős fal rendszeres védelmi berendezés volt s egész Európában mindenütt számtalanszor előfordult.²⁰ A bevezetésben említett St. Flóriáni képen

városunk nagyjában azonos alakban ugyanazokkal a bizarr épületekkel fordul elő, de más a belső terek, a házak elosztása s hiányzik a kettős fal is. Ugyanez a városkép szerepel továbbá bizonyos változtatásokkal egy holland miniaturán (Gysbrecht van Brederode imakönyve, Liège) s megint csak más összetételben a turini Judás csókja ábrázolásán. Minthogy itt nem kópiákról, hanem szabad változatokról van szó, mindez azt jelenti, hogy a városkép nem egy bizonyos város portréhű látképe, hanem a valóságban megfigyelt mozzanatok szabad társítása. Ugyanezt a következtetést vonta le Grisebach általánosságban a 15. századi németalföldi és francia képek architektúráiról írt tanulmányában.²¹ Az Eyckek és kortársaik képein látható városokat — bármilyen természetesen és pontosak is — még nem sikerült egyetlen esetben sem egy bizonyos meghatározott várossal hitelesen érdemlően azonosítani.

Mint ahogyan az egyes alakoknál legfeljebb csak általános portrészertűséget s nem valóságos portrékat s a városoknál a valóság megfigyelt elemeiből fölépülő, de nem meghatározott városokat találunk, úgy az ábrázolt jelenetnél sem gondolhatunk meghatározott történeti eseményre. Mindez: a portré a cselekményben, a hiteles városkép s krónikás történeti kép a németalföldi



6. Németalföldi mester : Partraszállás. Turin-milánói imakönyv. Milano.



7. Németalföldi festő : Keresztvitel. Részlet. Budapest, Szépművészeti Múzeum.



8. Németalföldi festő : Keresztvitel. Részlet. Budapest, Szépművészeti Múzeum.

festészet fejlődésének csak következő szakaszán, a 15. század második felében valósul meg.

A Jan van Eyck szerzőségével kapcsolatos összes történeti érvek, mint láttuk, rendkívül bizonytalanok, hipotézis jellegűek. Még több ellentmondást tartalmaznak a stíluskritikai indokolások. A Hubert elméletnek az volt a gyengéje, hogy Hubertól semmi bizonyosat sem tudunk, a Jan elméletnek, hogy Janról túlságosan is sokat. Jannak számos hiteles művét ismerjük 1432–42-ből, ezekkel a hiteles művekkel a tárgyalt emlékcsoport nem hozható közelebbi kapcsolatba. Valamelyes érintkezési pontot egyedül a genti oltár ad, Jan többi műve azonban semilyent. Ezt a kétségtelen ellentmondást a kutatók úgy próbálták feloldani, hogy az időbeli eltérésre, az egyéni fejlődésre hivatkoztak.²² A különbség azonban — mint azt Dvořak is hangsúlyozta — alapvető s nem magyarázható a fejlődéssel, sőt éppen a fejlődéssel ellentétes irányú. Kétségtelen, hogy Jan van Eyck nem a maga tetszéséből festett úgy, amint festett, hanem bizonyos társadalmi követelményeknek tett eleget. Művészete tökéletesen megfelel annak a szemléletnek, mely a Németalföld uralkodó rétegére a 15. század első felében jellemző. Minthogy már a genti oltár keletkezését megelőző időkben is a burgundi fejedelmek s a velük rokon Bajor János szolgálatában állt — tehát ugyanolyan körülmények közt dolgozott mint később — nincs okunk feltételezni, hogy művészetének alapirányát ebben az időben megváltoztatta volna. Jan van Eyck hiteles művei a valóságábrázolás rendkívül magas fokán állnak s különösen az arcképfestészetben a realista ábrázolásmód döntő eredményei fűződnek a nevéhez. Vallásos tárgyú képein azonban az egyházi szimbolikából,

középkori elemekből is sokat megőriz. Jan van Eyck a szent jeleneteket a kor művészi törekvéseihez híven valóságos környezetbe helyezi, de a valóság mindenekfölött a jelenet hatásosabb érzékeltetésére szolgál, »a művész a természetet az embert körülvevő csodálatos környezetnek tekinti.«²³ Az állóképszerű vallásos ábrázolások gyakran hierarchikus jellegűek, Mária az ég királynője, a szentek magasztos lények s az égi régiók világosan elkülönülnek a földiektől. Az egyházi cselekmény szereplői, bár portrészzerűek, de még nem arcképek, a városok megtevésztően valóságosak, azért még nem valóságos városlátványok; köznapok szereplői, zsáneralakok nem fordulnak elő magában a fő jelenetben. Éppen az egyházi tematika kötöttsége miatt az ábrázolás statikus, kevés a mozgás, cselekmény; a tagolás, a főalakok kiemelése, mellékszereplők alárendelése világos és egyértelmű. Ezekben a képeken a valóság szinte minden részlete a szimbolikus tartalommal függ össze, a pompás templombelső oszlopfői, faragványai a bibliai tanításokat példázzák, a berendezési tárgyaknak is valamiképpen liturgikus vonatkozásuk van.

Kétségtelen, hogy a 15. századi németalföldi festészet összképét, az északi renaissance kibontakozásának egészét tekintve Jan van Eyck a haladásnak, az újnak, a realista ábrázolásmódnak egyik legfontosabb képviselője. A korai németalföldi festészet első értékelői — a polgári művészettörténészek a múlt században e művészet kibontakozását teljes egészében az Eyckekkel hozták kapcsolatba. Az újabb kutatások azóta bebizonyították, hogy a művészeti tevékenység a Németalföldön már kezdeti szakaszában is sokkal differenciáltabb, sokkal gazdagabb volt: addig ismeretlen alkotások, mesterek

tűntek elő. Az adott helyzet szövevényében, a 15. század első felének társadalmi harcaiban, ellentmondásokban érvényesülő fejlődésében az egyes részletjelenségeket, egymáshoz való viszonyukat — a németalföldi festészet kezdeteire vonatkozó részlettanulmányban közelebbről is vizsgálnunk kell. A flémalle-i mesterrel vagy a korai holland emlékekkel összehasonlítva Jan van Eyckben a köznapi valóságot megszépítő udvari művész sajátosságai is feltűnnek. Jan udvari festő volt, a burgundi fejedelem, a feudális uralkodó osztály s a vele szövetkezett vagyonos nagypolgárság szolgálatában állt s nem a polgárság leghaladóbb rétegei, s a nép szolgálatában, mint pl. a tournay-i plebejus mozgalmak élén harcoló Robert Campin, a flémalle-i mester. A kétségtelenül döntő realista vívmányok mellett a gazdag környezet, világosan áttekinthető, síkban kifejtett kompozíció, eszményített alakok, nyugodt mozdulatok ennek az uralkodó osztálynak a törekvéseit szolgálják Jan van Eyck művészetében.

A turin-milánói miniaturákat, a budapesti Keresztvitel képet, a new-yorki Utolsó ítélet és Kálvária szárnyakat azonban nem ezek a művészi sajátosságok jellemzik. A kompozíció nem olyan világos és statikus, a szereplők nem fő és melléalakokként egymás alá, hanem egyenrangúan, egymás mellé vannak rendelve, az arcok nem eszményiek, hanem szinte karikatúraszerűen élesek. A környezet nem előkelő és pompás, hanem mindennapi, az egyházi jelleg helyett a köznapi valóság dominál, határozottan jellemzett zsáneralakokkal. Ember és táj összefogottabb egységet alkot, a részleteknek viszont nincs meg az a sajátos plasztikus tökéletessége, kidolgozottsága, mint Jan van Eyck hiteles művein. Éppen a valósághoz való eltérő viszonyulásban, az udvari szakrális szemlélet helyett polgáribb, realistább felfogásban látjuk a döntő különbséget a tárgyalt emlékcsoport és Jan van Eyck művei között. Jan hiteles művein soha sehol sem szerepelnek olyan zsánerfigurák, mint pl. a budapesti Keresztvitel képen. A kétségtelen stílusellentétek, a mélyreható felfogásbeli eltérés az, amely a kutatók nagy részét arra bírta, hogy e korai műveket Hubert s nem Jan művének, vagy mint Dvořák, egy egészen más művészi kör alkotásainak tartsa.²⁴ Összegezve tehát megállapíthatjuk, hogy sem a történeti adatok, sem a stíluskritikai ismérvek alapján nem sikerült az eddigiekben a korai németalföldi festészet néhány kiemelkedő alkotásának, — a turin-milánói miniaturáknak, a budapesti Keresztvitelnek stb. — mesterét meghatározni. E feltevések Jan és Hubert között ingadoztak, de egyikükre vonatkozóan sem sikerült mást mint hipotézist felállítani.

A németalföldi festészet kezdeteiről szóló tanulmányában Max Dvořák szembefordulva az általánosan elfogadott Eyck elmélettel a turin-milánói imakönyv nagyszerű miniaturáit s a hozzájuk kapcsolódó emlékcsoportot a csaknem teljesen ismeretlen korai hollandi festészet körébe, az 1430—40-es évekbe utalta. Tanulmányának azonban éppen ez a része meglehetősen vázlatos s érveit befejezésként inkább csak tételszerűen sorolja fel: a miniaturák holland megrendelőinek készültek, a 15. század közepén a holland miniatorok utánozták őket, rokonságot mutatnak a később kibontakozó holland festészettel (különösen Geertgennel). Léte-

zett ebben az időben kiemelkedő holland festészet, melyet Albert Ouwater neve fémjelez.²⁵ Dvořák a hipotézis felvázolásánál nem ment tovább s éppen ezért okfejtése csupán feltevés, mégpedig a kutatók többsége által elvetett feltevés maradt.

Az utolsó huszonöt esztendőben feltárt emléktanyag, a legújabb tudományos eredmények összevetése, valamint a korai németalföldi festészet elfogulatlan történeti értékelése, Dvořák tételének megerősítéséhez, annak további kiépítéséhez s a holland festészet kezdeteinek pontosabb ismeretéhez vezethet.

Véleményünk szerint a szóbanforgó turin-milánói miniaturák, a Keresztvitel, Kálvária-Utolsó ítélet képek, valamint egy berlini Királyok imádása rajz, a 15. század első felének északnémetalföldi, hollandi alkotásai. Feltevéseink igazolására mindenekelőtt tárgyi bizonyítékokat igyekeztünk felsorakoztatni. Már Dvořák hivatkozott a holland miniaturákra, anélkül hogy e kérdéssel behatóbban foglalkozhatott volna. Általában a németalföldi művészet tárgyalásánál a kutatók túlnyomórészt az ú. n. nagy művészetek, elsősorban a táblaképfestészet iránt érdeklődtek. Keveset foglalkoztak a szerényebb műfajokkal, miniaturákkal, rajzzal, szőnyegművészetrel, jóllehet ezek a képzőművészet fejlődésére vonatkozóan is jelentős adalékokkal szolgálhattak. A rendszeres kutatás és anyagpublikálás ezen a téren jóformán csak a legutóbbi időkben következett be, de teljes áttekintésre, összefogó történeti következtetésekre még eddig sem igen került sor. Az anyagközlő tanulmányokból virágzó északnémetalföldi miniatúrafestészet ismerhetünk meg. Ez az emlékcsoport különösen tanulságos a holland táblaképfestészet kialakulása szempontjából is. A turin-milánói miniaturák s a velük kapcsolatos emlékek kompozíciói, figurái, részletei számtalanszor szerepelnek a 15. századi illuminált kódexekben. A bevezetésben említett Catharina van Clève imakönyvében a budapesti Keresztvitel két alakjával (Keresztvitel) s a St. Flóriáni Kálváriaképpel (Krisztus kereszten) találkozunk. A mainzi Busch gyűjtemény holland imakönyvében a turini Júdás csókjának megfelelő Olajfák hegye, a berlini rajz kompozícióját ismétlő Királyok imádása látható.²⁶ Ugyanez a Királyok imádása kompozíció előfordul a hágai múzeum egy holland imakönyvében, egy ugyancsak holland kódexben Bécsben, valamint Gysbrecht van Brederode imakönyvében. Ugyanott a turini Júdás csókja jelenet is ismétlődik s többször is előfordul a budapesti Keresztvitel valamint a St. Flóriáni Kálvária városképe (Keresztreszögezés). Végül pedig egy német magángyűjteményből származó kódexben a turini Kereszt feltalálás miniatúrájának mása látható.²⁷ Ezek az egyezések egyenként és külön-külön a miniaturák publikálójának is feltűntek.²⁸ Összefüggő következtetést azonban nem vontak le s az egyes esetekhez fűzött magyarázatok nem illeszthetők az egészbe. Catharina van Clève imakönyvének ismertetője Kees de Wit pl. úgy gondolja, hogy a miniaturákat készítő utrechti mester Bruges-ben látta az eredeti mintaképeket pl. a flémallei mester Keresztlevételét.²⁹ Minthogy azonban a Keresztlevételnek pontos mása szerepel a többszörösen felhasznált turin-milánói kalendáriumban — s a Clève imakönyv ábrázolása valóban ehhez áll közel — s minthogy továbbá az ugyancsak felhasznált Kálvária képet, mint láttuk, a fiatal Gerard

David Hollandiában másolta, a miniaturnak nem volt szüksége e mintaképek megismerése végett Bruges-be menni. F. Winkler a bécsi kódexszel Gysbrecht van Brederode liège-i imakönyvével kapcsolatban feltételezte, hogy azok hollandi mestere ismerte a turin-milánói imakönyvet, mely véleménye szerint abban az időben Hollandiában, Bajor Jakobeá tulajdonában lehetett.³⁰ Ha azonban az összes tényeket egybevetjük, kitűnik, hogy nemcsak arról van szó, miszerint egy bizonyos holland miniator valahol Dél-Németalföldön látta a miniatúrák mintaképeit szolgáló festményeket, s egy másik valahol Hollandiában az ugyancsak felhasznált turin-milánói miniatúrákat. A nagyszámú ismétlődés, a kompozíciók, alakok, háttéri részletek sűrű és szabad alkalmazása azt mutatja, hogy mind a táblaképek, mind a miniatúrák általában ismertek voltak a 15. század közepének holland miniatorai közt, s úgy merítettek belőle, mint közös, értékes formakincsből. És csak ők merítettek. Nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt a tényt, hogy ezek a kompozíciók és motívumok, melyek a holland miniatúrafestészetben oly gyakran előfordulnak, egyáltalában nem szerepelnek a délnémetalföldi, flamand miniatúrákon. Nem lehet mellékes az a körülmény sem, hogy viszont a délnémetalföldi festészet alkotásai, az Eyckek egyetlen hiteles műve sem szerepel ebben a körben. A miniatúrák mindenképpen s egyértelműen Hollandia felé mutatnak, Hollandiára utal a csupán másolatban fennmaradt St. Florian-i Kálvária kép is. Ha azután az emlékcsoport további alkotásait vesszük figyelembe, a Hollandiára utaló jelek még sokasodnak.³¹

Külön kell foglalkoznunk ebből a szempontból az emlékcsoport egyik legproblemikusabb, minket leginkább érdeklő alkotásával, a budapesti Keresztvitel képpel. A német, illetve osztrák magángyűjteményből Budapestre került táblaképek több változata és másolata ismeretes, egyes részletei külön is szerepelnek korabeli emlékeken. A new-yorki (Metropolitan Museum) változaton az eredeti fekvő téglalap alakú kompozíció redukáltan, álló alakban jelenik meg. Egy braunschweigi ezüst-vessző rajz a jobboldali lovascsoportot ismétli. A turini imakönyv Keresztvitel miniatúráján a budapesti kompozíció menetének eleje szerepel, a hátulról látható latrokkal és lovasokkal, Clève hercegnő már idézett imakönyvében pedig a budapesti képről Cyrenei Simon és egy pribék a keresztvivő Jézus mellett.³² A turini és a Clève miniatúra, mint láttuk, holland eredetű, de hollandi valószínűleg a new-yorki kép is. Utóbbinak egyes részletei — melyek a budapesti Keresztvitelen nem láthatók — Krisztus és Veronika alakja, a háttérben Mária és a sirató nők megtalálhatók egy 15. századvégi holland festményen, az ú. n. turini oltár mesterének budapesti Keresztvitel képén (Philadelphia)³³ (5., 14., 15. kép).

A budapesti képhez hasonló elrendezést, ugyanazoknak a statisztáló zsáneralakoknak az alkalmazását látjuk a bécsi Albertinának egy 15. századi rajz vázlatán, melyet a kutatók egyértelműen holland mester alkotásának tartanak.³⁴ Ezt a rajzot a budapesti kép szabad változatának vélték, s csak az utóbbi időkben alakult ki az a nézet, hogy megoldásában független attól.³⁵ Jóllehet megoldásban, kidolgozásban semmi azonos sincs a két alkotás között, egyetlen mozzanat, egyetlen alak sem ismétlődik pontosan, a kapcsolat mégis nyilvánvaló.



9. Holland mester, 15. század: Keresztvitel. Wien, Albertina.

Mindkét esetben a Keresztvitel fekvő formátumban, folyamatos cselekmény, menet ábrázolásában jelenik meg. A menet a képsíkkal párhuzamosan, nagyszámú kísérettel szélesen kifejtve bontakozik ki. A kíséret lovasokból (Bécsben egy lovas), pribékekből, az elől vezetett latrokból áll. A keresztvivő Krisztus sem nagyságban, sem művészi hangsúlyban nem emelkedik ki, s bár a középpontban áll, beleolvad a menetbe. Mindkét műnél szembetűnő, hogy a jelenet látványként játszódik le, az előtérben a tulajdonképpen cselekményen kívül álló nézők, népi zsáneralakok, gyermekek állnak s figyelve vagy gúnyolódva a menet felé fordulnak. Ez a beállítás, a cselekménynek a nép közötti jelenetként való lejátszása a művek legsajátosabb vonása; alapjaiban eltér mindattól, amit a 15. század első felének délnémetalföldi passió ábrázolásaiból ismerünk. Említettük, hogy a bécsi és budapesti változaton egyetlen motívum sem ismétlődik meg pontosan, pedig ugyanazok a szereplők, ugyanazok a népi zsáneralakok, sőt nagyjában ugyanazok a típusok láthatók itt is, ott is. A két mű kétségtelenül közös forrásra nyúlik vissza. Ez a forrás azonban aligha lehet képzőművészeti alkotás, mert akkor a 15. századi művészi gyakorlatnak megfelelően az egyes motívumok, alakok pontosan ismétlődnének, hiszen a korszak festői, — a legkiválóbbak is — nemhogy fogyatékoságnak, hanem éppen erénynek látták a bevált ikonográfiai megoldások kölcsönvételét, alkalmazását (9. kép).

A két mű közös forrása véleményünk szerint a passiójáték. A szabadtéren lejátszódó passiójátékok keresztvitel jelenetére nyúlik vissza a szélesen kifejtett, látványos ábrázolásmód, a népi alakok hasonló jellegű alkalmazása. Feltevésünket egyelőre sajnos nem tudjuk a holland forrásokkal megerősíteni, de a francia és német passiójátékok analógiája is bizonyos támpontot nyújt. E. Måle a későközépkori művészettel kapcsolatban különösen kiemelte a passiójátékok művészi hatását s döntő szerepét az új ikonográfia kialakításában. Számos német példát is ismerünk a népszerű passiójátékoknak képzőművészeti ábrázolására.³⁶ Minthogy a festőknek, mint rendezőknek, díszlettervezőknek igen nagy szerepük volt a passiójátékok körül, de azért is, mert az évről

évre ismétlődő jelenet megfogalmazása, a maga szemléletességével okvetlenül hatással volt a művészekre, Hollandiában is számolhatunk azzal, hogy az ikonográfia alakulására a passiójátékoknak formáló szerepük volt. A passiójátékokat szoros szálak fűzték a néphez, — nagyrészt népi szórakozás volt — s természetes, hogy e népi jellegű művészet az ikonográfia alakulására éppen ott volt döntő, ahol a népi mozgalom erősebb, az udvari, hivatalos egyházi behatás kisebb volt, tehát éppen Észak- s nem annyira a Dél-Németalföldön. Feltevésünk helyességét igazolja, hogy még a 16. századi Keresztvitel ábrázolásokon is (P. Aertsen, Berlin, H. met de Bles) anélkül, hogy a képek művészi megfogalmazása csak valamiképpen is kapcsolódna a korai emlékcsoporthoz — nagyjából hasonlóan játszódik le a cselekmény, sőt feltűnő módon még mindig ugyanazok a népi zsáneralakok fordulnak elő (pl. a fején kosarat tartó nő) mint a budapesti Keresztvitelen.³⁷

Az ábrázolás módja, ikonográfiai megoldása, a népeletbe való ágyazása a budapesti képen s a bécsi rajzon olyan társadalmi háttérre, olyan környezetre utal, melyben a középkori egyház szakrális befolyása kisebb mértékben, a valóságghú képalkotó fantázia annál szabadabban érvényesül. Az alakok elevensége, élénk jellemzése, természetes viszonya a tájhoz, az emberi cselekmény iránti fokozott érdeklődés, a köznapi, népi elem szereplése olyan környezetet sejtet, melyben mindezek a mozzanatok az udvari feudális körök befolyásától, eszményítő tendenciáktól szabadabban érvényesülhettek. Ez a környezet a 15. századi Németalföldön sokkal inkább, mint bárhol, a holland városokban volt meg.³⁸

A tárgyi adatokkal valamint ikonográfiai érvekkel nagy mértékben valószínűsíthető feltevés a tárgyalt művek északnémetalföldi keletkezéséről valóban érvényessé csak akkor válhat, ha megvizsgáltuk az egész emlékcsoport fejlődéstörténeti összefüggését és helyzetét a korai holland művészetben. A németalföldi festészet történetének ez a fejezete azonban még meglehetősen homályos. A 16. századi képrombolások s a spanyol hódítás nyomán az emlékek javarésze megsemmisült s csupán véletlenszerűen maradt fenn néhány alkotás.³⁹ Névszerint a korai holland mesterek közül csupán egyet ismerünk, Albert van Ouwater, akiről Carel van Mander, a németalföldi festők életrajzírója adott először hírt. Van Mander, 1604-ben megjelent művében haarlemi, helyi hagyomány alapján beszámol arról, hogy Albert Simons festő emlékezete szerint mestere, Jan Mostaert, aki 1475-ben született, már sem Geertgent sem pedig annak mesterét, Ouwater nem ismerte.⁴⁰ Geertgen — mint azt az utóbbi időkben kimutatták — 1482 körül halt meg s a hatvanas-hetvenes években lehetett Ouwater tanítványa.⁴¹ Mander szerint Ouwater Jan van Eyck idejében dolgozott — tehát már 1442. előtt — s különösen a táj ábrázolásában tűnt ki. Ezt az utóbbi állítást látszik megerősíteni Marc Antonio Michieli beszámolója (16. század eleje) a velencei Grimani gyűjteményről, melyben több tájkép szerepelt »di Alberto di Ollanda«.⁴² Van Mander Ouwaternek két művét ismereti: az egyiket, Lázár feltámasztását a részletes leírás alapján W. Bodenak sikerült a berlini múzeum egy festményével azonosítani⁴³ (10. kép). A másik kép, melyen Péter és Pál apostol s a predellán (?) az apostolok kivonu-

lása szerepelt, elveszett.⁴⁴ Az egyetlen hiteles műhöz, a feltehetően 1450. körül keletkezett Lázár képhez a kutatás hipotetikusan egy festménytöredéket (donátorfej, New York) s néhány rajzot (Lázár feltámasztása, Berlin, Kálvária, Drezda) kapcsol mint Ouwaternek, vagy legalább Ouwater követőinek alkotásait. Ebbe az emlékkörbe kell sorolnunk a douai Mannaszedés mesterének legutóbb közzétett oltárszárnyait, valamint véleményünk szerint a drezdai Kupferstichkabinet egy Krisztus elfogatása rajzát s a már tárgyalt St. Floriáni Kálvária kép eredetijét.⁴⁵ További támpontot nyújthat a hollandi festészet kezdetének s Ouwater művészetének rekonstruálásához Dirk Bouts és Petrus Christus munkássága. 1440. körül mindkét mester Hollandiában dolgozott Ouwaterrel együtt. A műveiken mutatkozó közös stílusjegyek tanúsítják a kapcsolatot. Dirk Bouts madridi oltára s a granadai triptichon felfogásban, típusckban, a különös, exotikus viselet alkalmazásában számos rokon vonást mutat Ouwater Lázár feltámasztásával. Ugyanezck a rokon vonások megtalálhatók Petrus Christus korai alkotásain, a brüsszeli Krisztus siratásán s a dessauai Kálvária képen is. Véleményünk szerint Petrus Christus művészetete éppen a korai holland festészettel való kapcsolata szempontjából még nincs kellőképpen feldolgozva, jóllehet nemcsak Ouwaterhez, hanem a Dvořák által hollandinak minősített korai emlékcsoporthoz is szoros szálak fűzik. A párisi Louvre (a. e. Schloss gyűjtemény) Krisztus siratása képe a milánói Krisztus siratása miniatúrára nyúlik vissza, a washingtoni Krisztus születése képen a turini imakönyv Krisztus elfogatása jelenetének háttere szerepel, a dessauai Kálvária kéztörzdelő sirató nőjének mintaképe ugyancsak a turin-milánói miniatúrák közt található meg, s végül a new-yorki Utolsó ítélet kompozíció Petrus Christus 1452-ben festett berlini képen ismétlődik.⁴⁶ Petrus Christus 1444-ben nyert polgárjogot Bruges-ben, mint idegenből jött mester. Ezen túl egyre szorosabban kapcsolódott Jan van Eyck művészetéhez, akinek motívumait, típusait késői művein pontosan utánozta. Érzésünk szerint fiatalkori, 1444. előtti munkássága sem volt önállóbb, s mint ahogy később Jan van Eycket, fiatalabb éveiben környezetének kiváló holland mestereit, alkotásait utánozta.

Ha megkíséreljük az általunk vizsgált emlékcsoportot a fejlődés menetébe beilleszteni, mint egyetlen aránylag biztos pontból, Ouwater hiteles művéből kell kiindulnunk. A Lázár feltámasztásához kétségkívül a St. Floriáni Kálvária kép áll legközelebb. Nemcsak olyan általános mozzanatokban, mint a különös, exotikus viseletek (csúcsos főveg, turbán stb.) találunk rokonságot; még a másolaton is felismerhető a karikatúraszerűen élesen jellemzett típusok, arcok hasonlósága. Mindkét képre — s ennek a csoportnak több alkotására is — jellemző az alakoknak mintegy körben való elhelyezése, az előtérben állók háttal, illetve profilban való ábrázolása (a jobboldali csoport mindkét képen), a szereplőknek nem annyira egymás mögé, mint egymás fölé helyezése a hátrafelé emelkedő terep ábrázolásának megfelelően. Mind a perspektíva, mind a tömegábrázolás tekintetében a Kálvária kép korábbiak, kezdetlegesebbnek tűnik a Lázár feltámasztásánál, az alakok itt még szorosabban egymáshoz tapadnak. A Kálvária kép keletkezésének idejét e stílussajátságok s a Clève imakönyv



10. A. van Ouwater : Lázár feltámasztása. Berlin, Museum. :

miniaturájának tanúsága szerint 1440. körülre tehetjük. Ouwater képével, de a St. Floriani Kálváriával is egy körből s egyidőből származhatott az a kép, amelyről a drezdai Kupferstichkabinet Kálvária rajza készült; felfogásban, típusokban is közel áll mindkettőhöz. Végül ehhez az emlékcsoporthoz kell sorolnunk egy ugyancsak drezdai Krisztus elfogatása rajzot (11, 12. kép). A térábrázolás, csoportképzés itt is hasonló, megtaláljuk a hátsónézetben ábrázolt különös figurát is s azt a rövidre vágott, bodros-hajú fejtípust, mely a Lázár feltámasztásán, a St. Flóriáni

Kálvárián, de Petrus Christus korai alkotásain is szerepel. Ugyanezek a típusok, viselet, hasonló megoldások, redőkezelés láthatók a berlini gyűjtemény Lázár feltámasztása rajzán is, mely a kutatók többségének véleménye szerint Ouwater nyomán készült. Mindezeknek a műveknek, pontosabban e művek eredetijének az 1440-es években kellett keletkezniök. Valamivel korábbinak s éppen ezért vizsgálatunk szempontjából rendkívül jelentősnek tűnik a Krisztus elfogatását ábrázoló rajz a drezdai Kupferstichkabinetben, mely L. Baldass véle-



11. Holland mester: Kálvária. Dresden, Kupferstichkabinet.

ménye szerint egy Dirk Boutshoz közelálló holland mester műve.⁴⁸ Baldass egy Bouts követőre gondolt. A rajz stílussajátságai, a kompozíció s egyes típusok azonban inkább korai eredetre utalnak; az összefüggés Dirk Bouts korai műveivel s az Ouwater körbe tartozó emlékekkel mutatható ki. A bolyhos fejű, tömpe profilú katona a St. Floriáni k en is szerepel, a jellegzetes öltözékeket, karikatúraszerű arcokat a már tárgyalt rajzokon is láthattuk. Néhány típus, a még gotizálóan testetlen Krisztus és Júdás még tovább, a budapesti

Keresztvitel, a turin-milánói miniatúrák és a berlini Királyok imádása rajz felé mutat. A Krisztus elfogatása rajz eredetije, mintegy a 30-as években keletkezhetett, közbeeső láncszem a I.ázár feltámasztása köré csoportosítható művek és a korai emlékcsoport között. Körülbelül ugyanebbe a stílusfázisba tartozik, sőt a drezdai Krisztus elfogatásával technikában is közeli rokonságot mutat a bécsi Albertina már említett Keresztvitel rajza, mely másrésről, mint láttuk, a budapesti Keresztvittel is kapcsolatban van.⁴⁹ A fejlődés útja a budapesti



12. Holland mester : Krisztus elfogatása. Dresden, Kupferstichkabinet.

képtől egyenes vonalban vezet vissza a new-yorki Utolsó ítélet-Kálvária képekig, a miniatúrákig, s a berlini Királyok imádása rajzig (13. kép).

Kétségtelen, hogy a felsorolt művek egyenként, egymáshoz kapcsolódva szervesen illeszkednek be a történeti fejlődés menetébe, a délnémetalföldi festészet hiteles alkotásaitól eltérő stílusbeli s ikonográfiai sajátosságokat tartalmaznak s végül, mint láttuk, számos vonatkozásból kimutathatóan az Észak-Németalföldre, Hollandiához kapcsolódnak. Ha meg is állapíthatjuk, hogy e művek mintegy 1420—60. közt Észak-Németalföldön keletkeztek, nem tudjuk egész határozottan, hogy egy mester fejlődésének útját jelzik-e, vagy két egymásután következő, közvetlen kapcsolatban álló művésznemzedék alkotásai. A művek szerzőjére vonatkozóan is feltevésekre vagyunk utalva. Ouwater hiteles alkotásától, mint láttuk, kétségtelenül vezetnek ugyan szálak korábbi emlékekhez, ez azonban úgy is lehetséges, hogy Ouwater tanítványa és

követője volt annak a mesternek, aki a 20—30-as években a miniatúrákat, a new-yorki diptichont s a pesti Keresztvitelt festette. Az viszont mindenesetre elgondolkoztató, hogy Van Mander, aki éppen a hollandi s különösen a haarlemi hagyományt istápolta, nyomatékosan Albert van Ouwater, Jan van Eyck kortársát említi a holland festészet első nagy mestereként. Ouwaternél éppen azokat a sajátosságokat emeli ki, melyek pl. a turini miniatúrákat a délnémetalföldi alkotásoktól eltérően olyan nagy mértékben jellemzik (táj). Az írott hagyomány, a történeti összefüggés, a fejlődésében követhető stíluskapcsolat arra látszik mutatni, hogy a szóbanforgó művek Ouwater alkotásai s hogy a kevésbé ismert holland mester valóban a korai németalföldi festészet úttörői közé tartozott.⁵⁰

Vizsgálatunk eddigi eredményeként arra a nézetre jutottunk, hogy a budapesti Keresztvitel s a hozzákapcsolódó emlékcsoport nem az Eyck testvérek műve,



13. Németalföldi mester, 15. század : Királyok imádása.
— Berlin, Kupferstichkabinet.

hanem egy 1440. körüli holland festő, feltehetően Albert van Ouwater alkotása. Mindezideig a budapesti Keresztvitel képei, csupán történeti szempontból, mint egy bizonyítási láncolat fontos mozzanatával foglalkoztunk; a következőkben szeretnénk néhány sort szentelni magának a képnek. Jóllehet egyike a művészettörténet sokat emlegetett műveinek, beható méltatásával alig találkozunk, éppen mert a szakirodalomban általában csak azt vitatták, hogy Hubert vagy Jan van Eyck, vagy egy más ismeretlen mester alkotása nyomán készült-e. Ez a körülmény magyarázza, hogy annyi téves, felületes megállapítás került vele kapcsolatban forgalomba.

Mindjárt a publikációk kezdetén félreértés áll. Bruegel kötetében R. van Bastelaer a bruegeli Keresztvitel variációi közt — Romdahlra hivatkozva — említ a budapesti múzeumban egy Keresztvitel képet, anélkül azonban, hogy a művet a mi képünkkel azonosítaná, vagy azt egyáltalán ismerné.⁵¹ Ezt az attribúciót veszi át — most már a mi képünkkel azonosítva — Takács Zoltán s ezt ismétli Th. Frimmel, aki a képet, mint Bruegelnek egy Memling után készült másolatát említi.⁵² A Bruegel attribúció tarthatatlansága hamar kitűnt s bár a Bruegel név eltűnt a kép mellől, megmaradt a Bruegelnek megfelelő évszám, »Németalföldi mester műve 1550. körül.«⁵³ F. Winkler, aki 1916-ban először hozta kapcsolatba a képet az Eyckek egy elveszett munkájával, az utóbbi megjelölést veszi át s anélkül, hogy a kérdésnek ezt a részét közelebbről vizsgálná, hozzáteszi »a kép festői modora szerint keletkezhetett abban az időben«, tehát 1550. körül.⁵⁴ H. Zimmermann, aki a kép eredetijét Winklerrel szemben a holland festészet körébe utalja, a budapesti mű keletkezését 1520. körülre teszi, minthogy szerinte a fejek a 16. század elejének kevésbé individualizáló általánosító stílusát követik.⁵⁵ Általánosságban azután ez az időpont rögzítődik, anélkül, hogy a kutatók javarésze látta, vagy közelebbről megvizsgálta volna magát a festményt.⁵⁶

Véleményünk szerint, sem 1550., sem 1520. nem lehet a budapesti Keresztvitel keletkezésének ideje. Ahhoz, hogy ezen állításunkat igazolni tudjuk, elemeznünk kell magát a festményt, a többi változathoz való viszonyát, valamint általánosságban a németalföldi másolatok történetét és szerepét.

A budapesti képpel kapcsolatban a szerzők általában megegyeztek abban, hogy a kép egy 1420—40. közt keletkezett kompozíciónak pontos másolata. Ezt a véleményt megerősíti a braunschweigi ezüstvessző rajzzal való összehasonlítás (14. kép). A rajz s a budapesti kép lovascsoportja minden alakban, minden mozzanatban megegyezik, eltérés csak itt-ott mutatkozik a viseletben (az első lovas ruhája, öve stb.). Ezek a differenciák olyan kicsinyek s annyira a rajzoló egyszerűsítésére vagy a kép átfestésére vezethetők vissza, hogy a rajz bizvást készühetett a budapesti kép után s időben is annak közelében. A rajz szelén a szikláknak, s a keresztnek megfelelően üresen hagyott helyek mutatják, hogy a braunschweigi rajz nem vázlat, hanem valamely mintakép után készült s egy kompozíció kiragadott része. Az ausztriai Wilczek gyűjteményből a new-yorki múzeumba került Keresztvitelen a budapesti kompozíció állóformátumba sűrítve számos jelentős változtatással szerepel. Ha más nem,



14. Németalföldi mester: Lovasok. Braunschweig.

a szerencsétlen zsúfoltság: előtér, középtér és háttér szűk egymásra tolása meg kell, hogy győzzön bennünket arról, hogy a teljesen természetesnek, szervesnek ható budapesti elrendezés volt a kép eredeti alakja.⁵⁷ A budapesti lovascsoport egyezik a braunschweigi rajzzal, a new-yorki nem; utóbbi a menetnek csak redukált képét adja (az első lovas pl. hiányzik). Nem fogadhatjuk el a Metropolitan múzeum katalógusának azon állítását, hogy a braunschweigi rajz s a new-yorki kép áll legközelebb az eredetihez archaikus formában, viseletben is.⁵⁸ A meglehetősen torzító s a budapestinél sokkal gyengébb mű beható vizsgálatra jellegzetes pasticcionak mutatkozik, több helyről összeszedett képelemeket, típusokat tartalmaz. Krisztus és az eléje térdelő Veronika pl. — mint már jeleztük — nem a budapesti képről, hanem valamely más, későbbi Keresztvitel ábrázolásról származik és szerepel az u. n. turini mester 1500. körüli Keresztvitel képén is. Mint ott is, a new-yorki Keresztvitelen is a háttérben sirató Máriák csoportja látható, a budapestitől eltérő, a keresztet vivő Cyrenei Simon felsőteste s a kereszt előtt gunyolódó két alak is. A stílusjegy s a korviseletben ábrázolt Veronika alapján a new-yorki példány keletkezését 1500. körülre, okvetlenül a budapesti kép keletkezése utáni időpontra kell tenni (15. kép).

Mindebből egyelőre csak annyi tűnik ki, hogy a budapesti Keresztvitel a legpontosabb, ismeretlen időpontban készült másolat. A másolatok a németalföldi festészet történetében rendkívül jelentősek, ennek ellenére szerepükről, válfajaikról eddig nagyon kevés szó esett.⁵⁹ A másolatok, variánsok, kompilációk kérdésével a művészettörténet rendszeresen még nem foglalkozott, holott e kérdés tisztázása számos megoldatlan

problémára, a 15. századi művészi termelés döntő sajátosságaira vetne világot. Nem lehet feladatunk e helyen a kérdés beható vizsgálata, csupán néhány olyan szempontra szeretnénk felhívni a figyelmet, amely a budapesti Keresztvitel keletkezésének meghatározásához segítséget nyújthat. Kétségtelen, hogy a feudalizmusnak ebben a korszakában a művészi ábrázolásnak még nem volt meg az a szükségképpen egyedi jellege, mint már a 16., 17. századtól kezdődően a tökéletes termelésnek megfelelő művészi fejlődésében. A 15. században, s különösen a század első felében az ábrázolás ikonográfiai kötöttsége sokkal nagyobb, mint a későbbi időkben. A bevált

képtípusok, megoldások alkalmazása a középkori céhbeli festőnél nem okvetlenül az alkotó fantázia hiányának jele, hanem a közérthető ábrázolásnak egyik legalkalmasabb eszköze. A kép még sokáig a szent tanítást akarja tolmácsolni s ezt leginkább a bevált konvenció alapján érheti el. Mint Friedländer írja, nem annyira arról volt szó, hogy pl. egy szent Pétert mutassanak be, hanem a jellegzetes szent Pétert.⁶⁰ Innen következik a másolatok részletátvételének nagy sokasága a németalföldi festészetben.

Egyes képeket gyakran maguk a mestereik készítették el több példányban. Petrus Christusnál pl. a Rómából



15. Németalföldi festő : Keresztvitel. New York, Metropolitan Museum.

származó Cambray-i Mária képről három ábrázolást is rendeltek s Anzelm Adornes brüsszeli polgár hagyatékában Jan van Eyck két azonos Szt. Ferenc képe szerepelt.⁶¹ Pontos másolatok megrendelésére került sor azokban az esetekben, amikor valamelyik híres képet megvásárolták s az eredeti birtokost, tempломot vagy közületet a megfelelő vételáron kívül másolattal is kárpóolták (Mária királyné, a löweni lövészcehet, Roger van der Weyden Keresztlevétel képéért), vagy amikor a megrendelő semmiképpen sem juthatván hozzá az eredetihez, legalább másolatban akarta azt bírni (pl. II. Fülöp a genti oltárt stb.). A művészi szempontból kiemelkedő, vagy akár egyházi vonatkozásban nevezetes alkotásokról nagy számban készültek másolatok — konkrét megrendelésre pontos másolatok — egészen a 16. század közepéig. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy ezeknél a másolatoknál a megbízott művészek csupán az ábrázolás, a kompozíció pontos visszaadására törekedtek s legkevésbé sem állt szándékukban a művészi kifejezőmód archaizálóan tökéletes utánzása. A másolatok nem hamisító szándékkal készültek, stílusuk nem akart céltatosan megtévesztő lenni. Jan Gossaert vagy Michael Coxie másolata a genti oltárról világosan példázta, hogy a 16. századi mester a maga korának stílusában oldotta meg a feladatot, senki sem tévesztheti össze művüket az Eyckek eredeti alkotásával. Különösen feltűnő a 16. századi másolatokon, a díszítményekben, architektúrában mutatkozó uralkodó renaissance hatás (A. Bouts Utolsó vacsora). A felfogásbeli és stíluskülönbség a 16. századi és 15. századi alkotások közt olyan jelentős, hogy az eltérések — miként a példák mutatják — a különben pontos másolatokon is határozottan érvényesülnek.⁶² Éppen ezért lehetetlennek látszik hogy a budapesti Keresztvitel, mely a század első felének stílusát aprólékosságban, architektúrában stb. tökéletesen imitálja s viszont a 16. század jellegzetességeiből semmit sem mutat, olyan későn keletkezett volna. A 16. század hiteles másolataival, valamint a döntő módon különböző 16. századi Keresztvitel ábrázolásokkal (Bruegel, P. Aertsen stb.) való összehasonlítás alapján keletkezését okvetlen korábbra kell tenni.

Az a körülmény, hogy a másolók a maguk stílusában festettek s inkább az ábrázolás, mint a megoldás módját utánozták, a 15. században is meghatározza a kópiákat. Természetes, hogy mennél közelebb áll időben a másolat az eredetihez, annál inkább egyezik, vagy legalább egyezhetik vele stílusban, kivitelezésben is. Az eltérések már egy nemzedéken túl is érvényesülnek, de érvényesülnek az egyéni törekvések is, olyannyira, hogy például Gerard David vagy Memling kezét a másolatokon világosan felismerhetjük (Memling-Roger Columba oltár, G. David-Goes Királyok imádása stb.). Világos, hogy a század úttörő első fele s az inkább eklektikus második fele stílusban eléggé különválnak, a másolatoknál, ha kiváló művésztől van szó, a sajátos művészegénység, vagy ha a másoló gyöngé, jelentéktelen, a száraz, üres kivitelezésmód szembevetendő. Minderről a budapesti képnél azonban nincsen szó. Kivitelezésmódját a 15. század második felének egyetlen ismert mesterével sem hozhatjuk kapcsolatba. Megoldása viszont olyan jó, művészi szempontból annyira kvalitatív, torzítás és hibamentes, hogy gyöngé, fogyatékos felkészültségű másolóra nem gondolhatunk. Marad

tehát az a lehetőség, hogy a képnek ékesszólóan korai stílusjellegét avval magyarázzuk, hogy valóban olyan korai időpontban keletkezett. A 15. század első feléből számos olyan pontos másolatot ismerünk, mely tökéletesen közeláll az eredetihez pl. Roger van der Weyden ú. n. Miraflores oltára (Berlin, Granada,) vagy Dirk Bouts granadai és valenciai triptichonja. Ezek feltehetően a mester vezetésével készült műhelymásolatok, melyeknél csak a kvalitás s a pontos összevetés alapján lehet eldönteni — s még hozzá nem is könnyen — hogy melyik példány az eredeti s melyik a másolat. A budapesti kép, mely minden kis részletében pontosan a 15. század első felének stílusát mutatja (a kis karomszerű kezek, lősrény, arcok, szemek megoldása pl. mint a new-yorki Kálvária képen stb.) nem keletkezhetett később, mint éppen a 15. század első felében. Hogy ez a lehetőség miért nem merült fel az eddigi kutatásban, annak oka részben a kép állapota, az erősen torzító nagyszámú átfestés, részben az az apriorisztikus feltevés, hogy a képnek az Eyckek egy eredetijére kell visszamennie.⁶³ Kétségtelen, hogy az Eyckekhez, lényegében Jan van Eyck festői modorához valóban nem áll olyan nagyon közel. Tanulmányunk első felében azonban már láttuk, hogy az Eyck hipotézis legalább is bizonytalan s a budapesti képet Dvořák, Tolnay és Baldass véleményéhez csatlakozva a korai holland festészet körébe utaltuk.

Ha azonban úgy gondoljuk, hogy maga a kép legkésőbb az 1440-es években keletkezett s nem az Eyckek után, semmi okunk sincs feltételezni, hogy nem eredeti, hanem másolat. Maga a kép az elfogulatlan szemlélőre az elsősorban művészi megfogalmazás közvetlen frissességével hat, ábrázolás és megoldás között nincs ellentmondás, hézag, a vonalvezetés bátor és biztos, nem érezzük sehol azt a száraz és tapogatózó kivitelezésmódot, mely általában a másolatokat jellemzi. A meglehetősen nagyarányú átfestés eltávolítása ezt a benyomást kétségtelenül még jelentős mértékben fokozni fogja.⁶⁴ Véleményünk szerint a felsorolt történeti és stílkritikai indokok alapján a budapesti Keresztvitel nem az Eyckek egy elvesztett képének 16. századi másolata, hanem a korai észak-németalföldi festészetnek a turin-milánói miniatúrák mesterének — feltehetően Albert van Ouwaternek — jelentős alkotása.

GARAS KLÁRA

JEGYZETEK

¹ Baldass I.: Ein Frühwerk des Geertgen tot St. Jans und die holländische Malerei des 15. Jahrhunderts. Jahrb. der kunsth. Sammlungen in Wien 1920—21. 1. 1.

² Friedländer M.: Die altniederländische Malerei. Memling und Gerard David. Berlin 1928. 85 l. T. LXXXIII.

Gerard David egy másik fiatalkori műve, a londoni Keresztreszögezés, az antwerpeni sirató csoportokkal is régebbi mintákra megy vissza s Hollandiával kapcsolatos (l. viseletek, típusok). Ikonográfiai analógiája a turin-milánói imakönyvben található, s a passiojátékokra nyúlik vissza.

³ Kees de Wit: Das Horarium der Catharina van Clève. Jahrb. der preuss. Kunstsammlungen. 1937. 114 l.

Winkler F.: Neues von Hubert und Jan van Eyck. Festschrift an M. Friedländer 91 l.

⁴ Dvořák M.: Die Anfänge der holländischen Malerei. Jahrb. der k. preussischen Kunstsammlungen. 1918. 51 l.

Dvořák M.: Die Kunst der Brüder van Eyck. Wien 1925.

⁵ Durrieu P.: Les «Très belles heures de Notre Dame» du Duc Jean de Berry. Revue Archéologique 1910. 30 l.

Durrieu P.: Les débuts des van Eyck. Gazette des Beaux-Arts 1903 I. 5, 107 l.

Hulin de Loo G.: Heures de Milan. Très Belles heures de Notre Dame. Bruxelles 1911.

⁶ Post P.: Das zeitliche und künstlerische Verhältnis des Turin-Mailänder Gebetbuches zum Genter Altar. Jahrb. der preuss. Kunstsamm. 1929. 175 l.

⁷ Jan van Eycknek tulajdonítja őket Bode Jahrb. der Preuss. Kunsts. 1901 126. Konody G. (1907) Hymans, Friedländer (1924), Panofsky (1935), Renders (1935, 1950) stb.

Hubertnek Durand Gréville (1910), Winkler (1924), Conway (1921), Burger W. (1925), Schmarsow (1924), Kerber (1927), Beenken (1933—34, 1941) stb.

⁸ Magára a történeti jelenetre vonatkozóan is eltérők a vélemények, Beenken Jolles professzorra hivatkozva elveti Vilmos herceg hazatérésének témáját, s a képen Vilmos apjának, Albrecht hercegnek a frizek feletti győzelmét véli felismerni.

Dvořak id. mű 52 l.

⁹ Dvořak elméletéhez csatlakozott L. Baldass id. mű, H. Zimmermann: Über eine frühholländische Kreuztragung. Amtl. Berichte. Berlin XXXIX.

Ch. Tolnay: Le maître de Flémalle et les frères Van Eyck. Bruxelles 1939.

Wiesinger E.: Die Kunst der Brüder van Eyck mit besonderer Berücksichtigung der burgundisch-niederländischen Buchmalerei. Marburger Jahrbuch 1941.

Baldass L.: Jan van Eyck. London 1952.

¹⁰ Winkler F.: Die flämische Buchmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts. Leipzig 1925. 17 l.

¹¹ Duverger J.: Huilbrecht en Jan van Eyck. Oud Holland 1933. 64 l.

¹² Crowe J. A.—Cavalcaselle G. B.: Geschichte der Alt-niederländischen Malerei. Leipzig 1875. 38—40 l. Jóllehet ez a bejegyzés a genti céhkönyveknek csak egy 16. századi másolaton maradt fenn, Crowe és Cavalcaselle szerint a valószínűség bélyegét viseli magán.

¹³ Weale J.: «J'ai constaté que, depuis 90 ans, malgré les milliers de pages que les critiques de tous pays ont consacrées à cette question, on est aussi loin de la résoudre, qu'on l'était avant qu'on eut écrit un seul mot à ce sujet. Le resultat de tous ces efforts de tous ceux qui s'en sont occupé est nul.»

Jellemző, hogy a turin-milanoi miniatúrák egyes csoportjainak szerzőire vonatkozóan is eltérő a kutatók véleménye. Hulin de Loo felosztását (G. H. J. csoport) nem fogadták el egyöntetűen. Friedländer a Hubertnek tulajdonított miniatúrákat magas művészi kvalitásuk miatt inkább Jan oeuvre-jébe sorolja, a Hulin de Loo, F. Winkler stb. által Jannak tulajdonított H. csoport viszont Panofsky véleménye szerint csupán egy Eyck követőnek a műve. Friedländer id. mű I. 88 l., Art Bulletin 1935. 471 l.

¹⁴ Nem kívánunk ehelyütt behatóbban foglalkozni E. Renders sok port felvert s kétségtelenül túlzó elméletével, mely szerint Hubert van Eyck egyáltalában nem is létezett. Renders E.: Hubert van Eyck personnage de Légende. Paris. 1933.

¹⁵ «Quello arto gran maestro Joannes che prima fa l'arte d'illuminare libri, sive ut hodie loquimur miniare.» Repertorium für Kunstwiss. 1907. 143 l.

¹⁶ Pigler A.: Jan van Eyck magyar kapcsolata. Magyar Művészet 1948. 45 l.

Pigler A.: Das Problem der Budapester Kreuztragung. Phoebus 1950/51. 12 l.

¹⁷ A 15. századi ábrázolások szakállas fejedelmi alakjaiban többször vélik a különböző szerzők Zsigmond királyt felismerni. J. Six pl. a genti oltár lovasai közül a koronás, szakállas királyt tartotta Zsigmond portréjának. Six J.: Les portraits des princes sur le polyptique des Van Eyck. Gaz. des Beaux Arts 1911. 401 l. A hosszú haj, hosszú szakáll, lecsüngő bajusz a 15. századi tábla-képeken, miniatúrákon azonban túlságosan gyakori ahhoz, hogy egy bizonyos személlyel lehetne kapcsolatba hozni. Általánosan jellemzik ily módon a szent cselekmények idősebb, méltóságteljes szereplőit.

F. Winkler a madridi Életforrása Eyck kópiával kapcsolatban arra a megállapításra jut, hogy a fehér szakáll, hosszú haj a császár ideál ábrázolásoknál hagyományos volt. Winkler F.: Die Stifter des Lebensbrunnens und andere van Eyck Fragen. Pantheon 1931. 188 l.

¹⁸ Durrieu P.: Quelques portraits historiques du debut du 15^e siècle. Gaz. des Beaux-Arts 1910. I. 461 l. Hymans H. (Les van

Eyck. Paris). A berlini szekfűs férfi arcképét tartotta Bajor János portréjának.

A második lovas azonosítása a ló kantárán látható Mynher von Onazara felirásból Ozorai Fülöppel, Zsigmond hadvezérével, nem okvetlenül perdöntő, az ilyenfajta ornamentális felírások szöveggé váló olvasása számos 15. századi képnél vezetett tévutakra. Az ábrázolt nem hasonlít Pipo Spano hiteles, ambrasi portréjára.

¹⁹ Friedländer a genti oltárral kapcsolatos ellentmondó személy-azonosításokat a következőkben foglalja össze: «Alle übrigen Figuren auf dieser und auf der Reiter Tafel hat man nach vager Porträtähnlichkeit bald so, bald anders gedeutet... Die Porträtermittlungen sind aber nicht zu schlagender Schlüssigkeit gereift» (id. mű I. 29 l.).

Winkler ugyanezekre az ábrázolásokra megjegyzi: «Viele der naturwahren Köpfe des genter Altars machen den Eindruck, als ob sie nach einem Kanon gefertigt wären, den wir noch nicht deuten können.» Winkler F.: Die Stifter des Lebensbrunnens... Pantheon 1931. 188 l.

²⁰ Könyöki: A középkori várak. Budapest, 1905. 89 l. (Hainburg Köln stb.). Ilyen kettős fal látható a bécsi Seneca kódex egy miniatúráján (Wien Cod. 122 T. XXIV), Jean Tavernier egy miniatúráján (Bruxelles Chron. de Charle Maine.) stb.

²¹ Grisebach A.: Architekturen auf niederländischen und französischen Gemälden des 15. Jahrhunderts. Monatsh. für Kunstwiss. 1912. 207, 252 l. «Sie brauchen in Natura niemals so existiert zu haben, komponiert sind sie aber mit einem derartigen Realitätsgefühl dass der Eindruck entsteht wir hätten ein bis ins einzelne treu nachgebildetes Konterfei einer bestimmten Lokalität vor uns.» Ugyanerre az eredményre jut J. J. Timmers (De achtergrond van de Madonna van Rolin door Jan van Eyck. Oud Holland 1946. 5 l.) Rolin kancellár Madonna képének háttérével kapcsolatban.

²² Panofsky E.: The Friedsam Annunciation. The Art Bulletin 1935. 433 «It is entirely possible that a master originally intended in the richness of the world as a whole, and therefore subordinating even the human figure to the spatial surroundings, should endeavour, later on, to develop the plastic self sufficiency and dignified monumentality of the figure as well» 468 l. Knuttel Niederländische Malerei im 15—16. Jahrhundert. Amsterdam 1941. 40 l. «művészi felfogás tudatos megváltoztatásának tulajdonítja azt a különbséget, amely a valószínű ábrázolásban a genti oltár s a korai emlékesoport közt mutatkozik.

²³ Bolsaja Szovjetszkaja Enciklopedyija. II. 618.

²⁴ Tolnay Ch. de: Le maître de Flémalle et les Frères Van Eyck. Bruxelles 1939. «Pourtant leur auteur ne peut être identifié ni avec Campin, ni avec les van Eyck, car sa conception artistique est fondamentalement différente.»

²⁵ Dvořak id. mű 74 l.

²⁶ Beissel É.: Un livre d'heures appartenant à S. A. le duc d'Arenberg à Bruxelles. Revue de l'Art chrétien 1904. 437 l.

Kees de Wit id. cikk 115 l.

Collection Rudolf Busch Mayence. Vente à Francfort J. Baer. 1921.

Byvanck: La miniature dans les anciens Pays-Bas pendant la première moitié du 15^e siècle. Mélanges Hulin de Loo. Bruxelles 1931. 74 l.

Hoogewerff id. mű I. 417—471 l.

²⁷ Winkler F.: Studien zur Geschichte der niederländischen Miniaturmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts. Jahrb. der Samml. des öst. Kaiserhauses 1915. XXXII. 317 l.

²⁸ Winkler F.: Neues von Hubert und Jan van Eyck. Festschrift an M. Friedländer. «Es mag Zufall sein dass die Inkunabeln der altniederländischen Malerei von drei verschiedenen holländischen (Utrechter) Buchmalern, nicht aber von den flämischen Zeitgenossen nachgeahmt zu sein scheinen.»

²⁹ Kees de Wit id. cikk 117 l.

³⁰ Winkler id. cikk Wiener Jahrbuch 1915. XXXI. 286 l.

³¹ Ebben a vonatkozásban kell megemlítenünk azt a Diestből a bruxellesi múzeumban került Utolsó ítélet képet, melyet egyes szakértők holland munkának tartanak, s amely kétségtelen összefüggést mutat a newyorki Utolsó ítélettel. Tolnay id. cikk Münchener Jahrb. 1932. 321.

³² Beissel id. cikk 441 l.

³³ Hoogewerff id. mű I. 516 Afb. 284.

³⁴ Benesch O.: Die Zeichnungen der Niederländischen Schulen. Wien 1928 4. N. 22.

Benesch O.; Über einige Handzeichnungen des 15. Jahrhunderts. Jahrb. der Preuss. Kunstsammlungen 1925 181 I. Benesch szerint ugyanattól a mestertől, mint a párisi Louvre Utolsó itélet rajza, mindkettő korabeli kópia Ouwater után.

³⁵ Schöne W.; Über einige altniederländische Bilder besonders in Spanien Jahrb. der Preuss. Kunstsamml. 1937. 157 I.

³⁶ Málé E.; Le renouvellement de l'art par les mystères. Gaz. des Beaux Arts 1904. XXXI. 89 I.

Málé E.: L'art religieux en France au 15. siècle. Paris.

Tscheuschner K.: Die deutsche Passionsbühne und die deutsche Malerei Repertorium für Kunstwiss. 1904—5. XXXII—XXXIII. 40, 286 I.

Véleményünk szerint a passio ábrázolásokkal való kapcsolat adja meg az összefüggést Schongauer Keresztvitel metszete és a mi ábrázolásunk között: konkrét átvételről, motívum kölcsönzésről nincsen szó.

³⁷ Pieter Aertsen Keresztvitel, Berlin, Museum és Balen an. d. Nethe-Sievers J.: Pieter Aertsen. Leipzig 1908. T. 9, 10

³⁸ Huizinga J.: Holländische Kultur des 17. Jahrhundert. Jena 1932 10 I. »Die hohe Geistlichkeit war hier nie zahlreich gewesen. Spät für das Christentum gewonnen, blieben diese Länder lange Zeit peripherisch, kirchlich dem einzigen grossen Bistum Utrecht unterstellt... Wo die Macht des Adels und der Kirche nachliessen, musste gleichzeitig die wirtschaftliche Preponderanz den Städten den sozialen und politischen Vorrang im Lande sichern.«

³⁹ Schöne W.: Dirk Bouts und seine Schule. Berlin 1938 27 I.

»Man wird durch die ungleichmässige Erhaltung der frühen Denkmäler in den nördlichen und südlichen Niederlanden leicht zu der unberechtigten Empfindung verführt, Holland sei damals so dunkel gewesen, dass es geraten sei mit Hypothesen lieber in den hellen südlichen Niederlanden zu bleiben.«

⁴⁰ Mander C. van: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler. 1604 H. Floerke München—Leipzig 1906. 67 I.

⁴¹ Oettinger: Das Rätsel der Kunst des Hugo van der Goes. Wiener Jahrb. 1938 Schöne W.: Albert van Ouwater. Ein Beitrag zur Geschichte der Holländischen Malerei des 15. Jahrhunderts. Jahrb. der preuss. Kunstsamml. 1942. 1 I.

Az egyetlen korbeli adat, melyet Ouwaterrel kapcsolatban hoztak a haarleemi S. Bavo templom feljegyzése az 1467. évről, mely szerint Ouwater leányát a templomban temetik el, nem bizonyíték amellett, hogy ekkor a festő még élt, egyrészt mert a foglalkozás megjelölése nélkül nem biztos, hogy reá vonatkozik s ha igen, akkor sem okvetlenül jelenti, hogy az apa még életben volt. Sem a stíluskritikai sem a történeti érvek alapján nem oszthatjuk Valentinert azon nézetét, mely szerint Ouwater a 80-as években dolgozott volna s azonos az ú. n. tiburi szibilla mesterrel. (Valentiner: Albert Ouwater. Art Quarterly 1943. 75 I.)

⁴² »Le molte tavolette de paesi per la maggior parte sono de mano de Alberto de Hollanda«. Frimmel Th.: Der Anonimo Morelliano. Wien 1888. 102 I.

⁴³ Bode W. v.: Die Auferweckung des Lazarus von Albert van Ouwater. Jahrb. der preuss. Kunstsamml. 1890. 35 I.

⁴⁴ Gerstenberg K.: Über ein verschollenes Gemälde von Ouwater, Zeitsch. f. Kunstg. 1936. 133 I. egy 15. századi német másolatban (München) véli felismerni Ouwater elveszett képének kompozícióját. Ez a meghatározás azonban a másolat döntő stílusbeli eltérése és kései keletkezése miatt eléggé bizonytalan.

⁴⁵ Schöne W.: Albert von Ouwater. Jahrb. der preuss. Kunstsamml. 1942. 1 I.

Hoogewerff id. mű II. 57 I.

Boon K. G.: Een Hollands Altaar van Omstreeks 1470. Oud Holland 1950. 207 I.

⁴⁶ Schöne W.: Dierik Bouts. Berlin 1938. 28 I. hangsúlyozza az összefüggést Petrus Christus és Ouwater között.

⁴⁷ Schöne W. id. cikk Jahrb. der Preuss. Kunstsamml. 1942. I. Hoogewerff id. mű II. 69, 79, Afb. 31, 32.

⁴⁸ Baldass L.: Die Zeichnung im Schaffen des Hieronimus Bosch und der Frühholländer. Graphische Künste 1937. 18 I. A rotterdami Boymans Múzeum 1936. évi kiállításán ez a rajz »északnémetalföldi 15. század« megjelöléssel szerepelt.

⁴⁹ Winkler F.: Eine verschollene Kreuzigung des Dirk Bouts.

Mélanges Hulin de Loo. Bruxelles 1931. 341 I. közül a párisi Masson gyűjteményből egy Kálvária részletet ábrázoló rajzot, s a rajz egyes alakjait reprodukáló Peter Huys metszetet, melyek véleménye szerint Dirk Bouts kompozícióira mennek vissza. A viseletből, a távlati megoldásból stb. következtetve a rajz eredetije mindenestre a 40-es évek körül keletkezett Hollandiában. Érdekes megfigyelni a bp.-i Keresztvitel képpel rokon zsáneralakokat.

⁵⁰ A glogaui dóm 1690. évi inventáriumában szerepelt egy Keresztlevétel oltár 1476-ból, mestere »der weltberühmte Mahler Albert« aligha azonos Ouwaterrel (Schöne id. cikk). Valószínűbbnek látszik azonban, hogy a 17. századi német szövegben a világhíres Albert mester alatt Albrecht Dürert értették, hiszen ekkor Ouwater neve nem volt olyan közismert. A dátum feltehetően elírás.

⁵¹ Bastelaer R. van: Pieter Bruegel l'Ancien. Bruxelles 1905. II. 324 I.

⁵² Takács Z.: Die Neuerwerbungen des Museums für bildenden Künste in Budapest Cicerone 1911. 868.

Frimmel Th.: Lex. der Wiener Gemäldesammlungen, München 1914. II. 26 I.

⁵³ Térey G.: Az O. Szépművészeti Múzeum Régi Képtárának leíró lajstroma. Bp. 1906. 314 I.

⁵⁴ Winkler F.: Über verschollene Bilder der Brüder van Eyck. Jahrb. der preuss. Kunstsamml. 1916. 287 I.

⁵⁵ Zimmermann K.: Über eine frühholländische Kreuztragung. Amtliche Berichte Berlin 1917. 15 I.

⁵⁶ P. Post szerint az Eycekek egy 1411—15. közt készült eredetije után, esetleg holland 1450. körüli másolatnak, 16. századi másolata. Post P.: Das Problem der Budapester Kreuztragung. Rep. für Kunstwiss. 1942. 16 I. Kern G. J.: Die verschollene Kreuztragung des Hubert oder Jan van Eyck. Berlin 1927, 16. századi másolat, Dülberg F.: Niederländische Malerei der Spätgotik und Renaissance. Wildpark-Potsdam 1929. 14. 16. századi másolat az Eycekek köréhez tartozó eredeti után. Hoogewerff id. mű I. 506, a holland Erzsébet mester műve a 15. század végéről az Eycekek vagy Ouwater 1440. körüli eredetije után.

⁵⁷ Hasonló a viszony a bécsi Albertina Keresztvitel rajza s az aacheni Suermondt Múzeum Keresztvitel képe közt. Az aacheni képről, melyet G. J. Kern az Eycekek elveszett Keresztvitel kompozíciójára vezet vissza (Kern id. mű) Panofsky bebizonyította, hogy torzított átalakítás s hogy okvetlenül távolabb áll az eredetitől, mint a bécsi rajz. (Panofsky E.: Kern: Die verschollene Kreuztragung des Hubert oder Jan van Eyck. Kritische Berichte 1927—28. 71 I.)

⁵⁸ Wehle-Salinger: The Metropolitan Museum of Art. A catalogue of early Flemish, Dutch and German paintings. New-York 1947. 23.

Említi a katalógus képünkéről egy további másolatot is, mely 1906-ban szerepelt Londonban a Burlington Fine Arts Club kiállításán.

⁵⁹ Az első kísérlet a kópiafestés szisztematikus rendszerezésére W. Schöne: Dieric Bouts, Berlin 1937. 71 I.

⁶⁰ Friedländer M.: Eine Zeichnung von Hugo van der Goes. Pantheon 1935. 99 I. »Der Maler im 15. Jahrhundert hatte nicht einen Heiligen Petrus, vielmehr den Heiligen Petrus darzustellen, also gewissermassen zu porträtieren, jedenfalls eine Gestalt zu bilden die in der Gemeinde als dieser Heilige begrüsst werde.«

⁶¹ Friedländer M.: Über den Zwang der ikonografischen Tradition in der vlämischen Kunst. Art. Quarterly 1938. 19 I.

⁶² Következtetéseinket mindenesetre olyan másolatokhoz kell kapcsolnunk, melyek keletkezésének idejét hitelesen ismerjük, az ilyeneknek a száma azonban elég kicsiny.

⁶³ Nem magában álló eset a korai németalföldi festészet kutatása területén, hogy valamely másolatnak tartott alkotás behatóbb vizsgálatra eredetinek bizonyult, mint pl. a velencei Ca d'Oro Kálvária képe, s arra is van példa, hogy általánosan 16. századnak mondott képeket fogadtak el végül is 15. századi alkotásnak, mint pl. a bécsi képtár ú. n. Gonella portréját.

Berger: Le buffon Gonella peint par Jan van Eyck. Oud Holland 1952. 125 I.

⁶⁴ Erős átfestés a tájon (kivéve a városiátkép), a középtér alakjain stb.