

## Anciennes broderies de la paroisse calviniste de Pókafalva.

La misère, qui tombait sur notre patrie après la fin tragique de la guerre de liberté de 1848, avait parmi d'autres influences tristes, aussi le résultat, que les monuments, qui ont été les témoins éloquents des industries florissantes sur le territoire de notre patrie, se sont perdus.

La mer des misères se répandit sur la bourgeoisie hongroise, elle devait donc se séparer de tout ce qui surpassait l'idée du nécessaire; elle devait vendre non seulement ses immeubles, mais beaucoup avant ceux-ci, les créations de l'industrie indigène, qu'elle avait héritées de ses pères. Mais hélas! cette misère n'atteignit pas seulement la bourgeoisie, elle s'étendait encore assez fortement sur l'aristocratie et flibustait aussi les biens de cette sorte.

Tout cela n'eût pas été la cause d'une triste perte, si les monuments perdus auraient trouvé de nouveaux asyles dans les musées du pays, même cela aurait été heureux, car ces monuments dont la valeur ne peut être remplacée, ont une meilleure place dans les collections générales où ils sont accessibles pour tout le monde et où ils servent ainsi mieux le développement de l'art du pays, l'ennoblissement du goût public, donc aussi la culture et le bien-être général; cependant, — outre la collection Révai — la plus grande partie des monuments perdus sont parvenus à l'étranger par l'ignorance des hommes, par la malhonnêteté et l'avidité de ceux qui effectuaient les achats, enfin par la faiblesse matérielle des musées du pays; à l'étranger leur origine hongroise s'obscurcit le plus souvent.

C'est vraiment peu, qui a évité ce triste danger, il est donc compréhensible, si nous ne sommes pas trop prétentieux envers les pièces restées dans le pays, et si nous comptons aussi les pièces insignifiantes, sauvées du naufrage, car la mer des misères n'est pas encore tarie à ce que semble, et la pérégrination de ces monuments n'a pas encore cessé!

Dans notre publication présente nous comptons les broderies de la paroisse calviniste de Pókafalva. Ces broderies sont des couvertures plus ou moins grandes qui ont servi à la distribution de la communion et que nous publions dans ce qui suit.

### 1. Couverture.

Longueur : 73 cm. Largeur : sans dentelles du bord : 66 cm  
 Largeur de la dentelle : 3 cm.

Matière : léger tissu de soie, mailleté, d'un brun clair. Dans la méthode du tricotage mailleté le fil avorté laisse toujours deux fils chaînés non couverts, et cela toujours alternativement, c'est à dire, de manière, que le fil est laissé découvert dans un rang, est recouvert dans le suivant, et ainsi se forment dans le tissu des rainures transversales.

Sa broderie est relevée, qu'on avait cousue sur du coton gros d'un tricotage mailleté, avec du fil d'or turque, puis découpant le patron cousu, on l'avait cousu sur la couverture.

Cette broderie emploie trois motifs différents. (Vu. fig. 1.) L'un d'eux (V. dans le coin gauche — du spectateur — sur fig. 1.), montre *trois tulipes*. Il est caractéristique pour le style de ces tulipes, qu'elles montrent dans leurs lignes l'influence rococo. Ce trait s'étend d'ailleurs aussi sur tous les autres motifs employés sur cette couverture. Le motif maintenant publié, fut employé dans trois coins de la couverture.

Le *second motif* (V. dans le coin droit — du spectateur — sur fig. 1.) est deux fleurs stylisées avec une feuille de chêne. Ces fleurs sont les combinaisons d'une rosette à six pétales et d'une fleur d'un autre genre, employées dans deux variations.

Le *troisième motif* est une feuille arquée en forme d'une lance. Parmi ces motifs la tulipe est un tel élément, qui est né de cette imitation plus fidèle de la nature, qui est la particularité de l'art national perse qui prit un essort au XVI-ème siècle. De cet art était parvenu ce motif dans l'art turque de l'Asie mineure, qui avait une influence directe sur l'art hongrois dans la Transylvanie au XVI. et XVII. siècle.

Le second motif, la branche fleurie a le trait caractéristique, que le fond de ces fleurs est une rosette à six pétales, dont les pétales et le centre sont formés de cercles réguliers.

Cette rosette de l'art perse montre un plat terracotte du British Muséum, sur lequel elle est employée avec une certaine modification, comme sur notre couverture.<sup>1</sup> Nettement c'est aussi sur un plat terracotte valencien et sur un autre ressemblant, originaires du XV. siècle sur le territoire maure de l'art musulman.<sup>2</sup> Ces exemples montrent la rosette dans la forme, dans laquelle elle a été favorisée par le goût gothique et par la renaissance, c'est donc clair, qu'ils parlent de l'influence d'Italie. Cette influence est justement un fait fixé sur le territoire turque de l'Asie mineure.

<sup>1-2</sup> G. Migeon Manuel d'art Musulman. II. p. 289. fig. 240.

Ces fleurs montrent aussi outre la rosette à six pétales, au bout supérieur des pétales saillantes. Nous connaissons ces pétales très bien des fleurs sur les tapis orientaux, qui sont sous la reminiscence du lotus et chez lesquelles il est caractéristique, que du comble de la pétale placée en quatre ou plusieurs cercles, une pétale haute avec une pointe inclinée à gauche, se développe.<sup>1</sup> C'est la fleur d'où les rosettes à six pétales de notre couverture ont emprunté la pétale saillante. Cet emprunt n'est compréhensible que sur un territoire qui avait senti les influences orientales aussi bien que les influences occidentales. Le territoire turque dans l'Asie mineure est de la sorte.

La particularité du troisième motif est la branche secondaire, tronquée qui se développe du fond de la branche. Cela nous pouvons aussi citer de monuments musulmans, où il y a aussi l'une des feuilles caractéristiques du goût tardif gothique.<sup>2</sup> Caractéristique est encore, qu'il y a au milieu une espace vide en forme d'une goutte. Cette couverture est sous l'influence de l'art baroque du point de vue du dessin de ses motifs et de sa dentelle de la bordure. C'est aussi un trait qui se trouve sur le territoire de l'art turque. L'influence de cet art dernier sur l'art de la Transylvanie au XVI. et XVII. siècle est tout à fait argumentée. Cet art transylvanien ne partage cependant pas tous les traits de la branche turque de l'art musulman, car sur l'art de la Transylvanie les traditions des arts occidentaux exercent constamment une influence, et justement à cause de cela cet art montre une plus forte parenté avec l'art des territoires s'étendant vers le Nord sur lesquels l'art mohamedan avait aussi une influence, mais plus faible, — qu'avec le territoire turque lui-même. Les influences de l'art musulman sont plus fortes en Transylvanie que sur le territoire polonais p. E., mais cet art se sépare tout de même vivement de l'art propre musulman justement du point de vue de la vigueur des traits qui lui sont communs avec les arts occidentaux. Cette couverture en est aussi la preuve.

## 2. Couverture.

Longueur: 85.5 cm., Largeur: 84 cm.

Matière: tissu de soie, entrefilé d'argent et de soie, d'un liage clairsemé d'un vert clair, aux deux bords duquel il y a une bordure argent et rose de soie, et dans le champ duquel il y a un motif stylisé d'un bouton de rose à trois feuilles d'un tissage argenté, s'échangeant et dans des rangs alternatifs, de manière que dans un rang il y a

<sup>1</sup> Sarre und F. R. Martin: Die Ausstellung von Meisterwerken Muhamedanischer Kunst in München. 1910. Tafel 84. Kat. No. 181. — Migeon: au même endroit, fig. 359.

<sup>2</sup> F. Sarre und F. R. Martin: au même endroit. Tabl. 121.

deux, et dans l'autre trois motifs, si nous comptons les rangs dans la direction de la largeur de la couverture, comme le montre fig. 2.

Le patron de la bordure est une orille de fleur ondulée.

Les deux bouts étroits de la couverture furent ourlés de manière qu'on avait découpé la bordure argentée et soyeuse d'un autre morceau du tissu, et après avoir découpé du champ étroit intérieur du tissu aux bouts étroits des morceaux larges comme la bordure — à la place de ces morceaux découpés on avait cousue la bordure argentée et soyeuse, découpée d'un autre morceau du tissu.

Pour la préparation de la bordure il est caractéristique, qu'aux coins, on n'avait pas coupé les bouts des morceaux de la bordure employés aux bouts étroits, obliquement, mais qu'on les a cousus en travers au-dessus des bordures des côtés longitudinaux. C'est un trait, que nous rencontrons sur les tapis de l'Asie mineure.

Nous rencontrons les patrons de la feuillée sur les produits musulmans d'Anatolie du XVI. siècle.

3. *Couverture* d'un tissu de soie blanche, léger et d'un liage clairsemé avec une broderie hongroise de fil d'argent et avec une bordure de dentelle. (V. fig. 3.) Longueur: sans la bordure de dentelle: 70 cm. Largeur 80 cm. La largeur de la dentelle: 1.4 cm.

On l'a cousue de deux lés, avec des piqûres serpentées et obliques. Les lés sont larges de 40 cm., et cette largeur correspond à 1-2 aunes.

Les motifs hongrois à fils d'or, qui ornent le champ, on ne les avait pas cousus avec des piqûres nouées, en forme de serpentine sur le tissu.

Il y a deux motifs d'ornementation sur la couverture:

1. Étoile à douze branche, dont le champ est remplie, parmi les branches avec douze mouches rondes. (V. fig. 4. à gauche du spectateur.)

2. Fleur baroque à cinq pétales. (V. fig. 4. à droite du spectateur.)

Le motif de l'étoile, si nous le considérons comme une forme géométrique du point de vue des mouches placées entre l'étoile et ses tiges, nous voyons que des motifs parents sont les ornements favorites de l'art arabe au XVI. siècle,<sup>1</sup> mais aussi l'art maure de l'Espagne favorise ces motifs, bien que plutôt en forme de patrons filés.<sup>2</sup>

Mais dans la forme aux bouts arqués, dans laquelle nous le voyons sur notre couverture, l'étoile ressemble plutôt à une fleur avec beaucoup de pétales. Dans cette forme il est fréquent dans l'art perse, surtout sur des tissus de soie.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Migeon: o. c. p. 195—197. fig. 169—170.

<sup>2</sup> Migeon: o. c. p. 334—336. fig. 289—291. — F. Sarre und Fr. Martin o. c. Taf. 88.

<sup>3</sup> Sarre und Martin: o. c. Taf. 205.

Le second motif est une ornementation caractéristique sur les tissus perses, dans la forme avec cinq-ou plus de pétales.<sup>1</sup>

Un trait caractéristique au territoire perse est qu'on l'aisse vide le milieu des fleurs et des feuilles, en forme de cercle ou de goutte, ce que nous avons déjà vu sur l'une des feuilles de la première couverture. Cette circonstance dernière prouve, que ces deux couvertures sont parentes.

#### 4. *Couverture.*

Matière: toile de coton blanche, d'un tissu compacte. (V. fig. 5.)

Longueur: 90 cm. Largeur: 85 cm.

La broderie de fil d'argent se réduit aux coins et à la bordure. Cette broderie a été faite avec des rubans lustrés et lisses, qu'on avait pas tordus en fils, mais employés seuls à l'exécution des piqûres plates avec lesquelles on avait fait le patron brodé.

La broderie montre dans la bordure un seul motif qui se place dans les coins en forme triangulaire. Ce motif a déjà une forme gâté sur notre broderie à ce que semble, car dans sa forme présente elle montre deux branches s'entrecroisant au-dessous; cependant nous ne pouvons pas laisser sans attention que ce motif nous rappelle le plus vivement le motif de l'art musulman, que celui-ci emploie si souvent et si volontiers comme l'épée vengieuse à deux branches de Ali. Qu'il est déformé dans la forme qu'il a sur notre couverture, et qu'il s'approche des branches baroques dont les bouts sont tordus en forme de spirales, qui sont des motifs si favorisés dans l'art au XVII. siècle, c'est tout naturel dans un entourage où il a été probablement fait, c'est à dire en Transylvanie qui est assez loin du centre de l'art musulman.

#### 5. *Couverture.*

Longueur: 142 cm. Largeur: 150 cm.

Matière: toile de coton blanche d'un tissu clair-semé (batiste mousselin). V. fig. 6—8.

La couverture est cousue de deux lés, dont l'un est large de 75 cm., ce qui correspond moins 3 cm. à une aune. Les deux lés sont cousus ensemble par une piqûre oblique en serpentine. Toute la couverture est couverte d'un patron brodé avec des piqûres tissées. Ce patron consiste:

1. dans une large bordure allant tout autour.
2. dans un champ carré qu'enferme cette bordure dont le milieu est remplie d'un médaillon encadré en forme d'un cercle. On avait remplie la large bordure (qui n'est autre chose, qu'une large raie entre

<sup>1</sup> Sarre und Martin: Taf. 190. Cat. No. 2339.

deux lignes) comme le champ et le médaillon du milieu de ce dernier, à l'aide de deux variations d'un même motif.

Ce motif est : une branche avec feuilles et fleurs ; dans une variation elle a huit, dans l'autre six fourches.

À la bordure qui va tout-autour nous devons faire ressortir l'influence de l'art musulman, que nous avons déjà fait ressortir à la formation de la bordure comme le trait caractéristique des tapis d'Anatolie, c'est à dire le motif n'est pas employé aux coins de la bordure, mais il est toujours vertical de manière que les parties de la bordure des côtés du médaillon semblent être glissées entre les parties de la bordure qui sont au-dessus et au-dessous du médaillon.

Il est caractéristique au contraire que dans le champ nous voyons aussi que les motifs sont placés dans les coins, c'est à dire nous pouvons observer sur cette couverture la réunion de deux goûts différents. Cette réunion — comme nous l'avons déjà fait ressortir — caractérise aussi l'art du territoire turque, mais pas dans la forme d'un contraste si net, comme le montrent les deux particularités de la bordure de cette couverture.

La netteté de ce contraste est un trait particulier de l'art industriel de Transylvanie, qui travaille de manière qu'il reçoit l'influence de l'art musulman que lorsque les tendances de l'art occidental sont des traits individuels de cet art, et justement à cause de cela apparaissent ces derniers le plus nettement.

Du point de vue des parties de la variation des deux motifs publiés, nous devons remarquer qu'elles se sont développées de deux branches différentes. Au bout d'une des branches nous voyons toujours quatre feuilles triangulaires et dont le bout supérieur a trois pointes. Parmi ces feuilles deux se développent au bout de la branche, et deux autres de la pointe des précédents (le plus souvent d'une des pointes extérieures, mais quelquefois aussi de celle au milieu.). De celle au milieu elle se développe à la première variation : une fois sur la seconde branche à gauche, et à la deuxième variation : une fois sur la première branche à gauche. Autrement toujours de l'extérieure. Entre ces quatre feuilles il y a toujours une feuille de trèfle sans tige.

L'autre sorte des branches est la branche fleurie. Sur celles-ci il y a une fleur à quatre pétales sur la tige secondaire et au bout de la branche.

À la première variation les branches secondaires à gauche commencent toujours en bas avec la branche fleurie et aboutissent avec celle de feuilles ; du côté droit c'est justement le contraire. C'est naturel que la branche secondaire fleurie et celle feuilletée varient toujours.

Celui qui a fait la broderie en a employé pour les branches,

comme pour les feuilles et les fleurs du rouge, du bleu, du jaune et du vert, ainsi si nous prenons aussi en considération le fond blanc, ce sont toutes des couleurs héraldiques. Il emploie celles-ci dans la plus grande variation et il prend garde que les couleurs parviennent l'une près de l'autre en se variant. Le résultat est un fort bariolage dont le goût oriental est frappant.

Nous ne remarquons encore que la bordure de la large raie allant tout autour est formée en dehors et à l'intérieur par une ornementation bleue et jaune et que toute la couverture est ornée d'un cordon bleu-blanc.

Cette couverture offre un coup d'oeil riche dans le temps que l'esprit de l'art mahométan avait pénétré, par ses ornements. Si nous examinons les deux variations des motifs ornementaux que l'on avait employés sur cette couverture, de près, d'abord la raideur particulière de la branche qui forme la base du motif, attire notre attention. On pourrait croire au premier moment que c'est la technique de la broderie qui lui donne cette raideur, mais ce n'est pas ainsi, car d'une part la broderie permet une beaucoup plus grande mobilité, et d'autre part nous rencontrons cette branche raide et les feuilles pointues dessus sur l'ornementation d'une des pages du coran de l'Espagne qui date de la fin du XV. siècle.<sup>1</sup> C'est clair que la peinture du coran rend possible le maniement le plus mobile. C'est peinture et nous voyons tout de même que les feuilles et les fleurs sont encore plus raides sur la feuille du coran, que sur notre broderie, ainsi qu'il est indubitable que la raideur soit ici un trait stylistique, qu'on pourrait considérer archaïque, mais ce n'est aussi pas impossible que nous avons affaire à quelque imitation de la nature.

Que c'est éventuellement une particularité stylistique, c'est prouvé par des branches ressemblantes de tapis d'Asie.<sup>2</sup> Et que nous avons peut-être affaire à une imitation de la nature, c'est à prouver par les tapis perses qui se distinguent par le motif d'un seul arbre fleuri et feuilleté.

Cependant cette branche fleurie et feuilletée travaille aussi avec des motifs dont on peut trouver la trace sans peine. En ne prenant pas en considération les parties d'acanthé employées sur les branches, qui jouent un rôle dans tout l'art mohamétan, il est important, que les motifs de la branche, que nous avons pris pour feuilles de forme triangulaire et dont le bout supérieur a trois pointes, ne sont à vrai dire pas des feuilles mais des pétales, et même celles qui forment les

<sup>1</sup> F. Sarre und F. R. Martin : o. c. Taf. 41.

<sup>2</sup> F. Sarre und F. R. Martin : o. c. Taf. 41.

ornements d'oeillets stylisés, de l'art mahométan. Nous pourrions servir d'une grande quantité d'exemples en ce point de vue, mais il est suffisant si nous faisons appel aux *couvertures de Scutari*. Sur un exemple d'entre elles nous trouvons les oeillets qui sont formés exactement de cette feuille à trois pointes, mais sur une branche aussi raide que sur notre couverture et que l'analogie soit encore plus frappante, nous trouvons sur cette même pièce aussi des branches dont les fleurs sont formées par la même trèfle quadrilobée, qui forme aussi la fleur de la branche de l'autre sorte de notre couverture.

Cette analogie indubitable a de nouveau l'origine du territoire de la Turquie au XVII. siècle, c'est à dire du territoire d'ont l'art mahométan exerçait une influence sur la Transylvanie.

Mais ne nous contentons pas seulement d'avoir fixé cela, car il y a dans le maniement des motifs employés sur notre couverture plusieurs traits qui sont des particularités inséparables du territoire transylvanien. Car celui qui compare le maniement de ces branches raides soit sur le territoire espagnol sur lequel nous avons référé avec notre analogie, c'est à dire avec la feuille d'acanthé, soit sur le monument turque auquel nous avons fait appel comme la plus étroite analogie, celui remarque aussitôt la différence qui sépare cette pièce transylvanienne malgré toute sa parenté avec ses analogies.

La première différence est la sinuosité spirale du bout inférieur de la première branche. Cette différence est causée par le temps baroque. *Cependant la seconde différence importante est qu'on emploie les pétales de l'oeillet comme des motifs indépendants pour la composition tout à fait originale d'une ornementation*, avec laquelle on enferme un champ régulier dans le milieu duquel on place la fleur à quatre pétales.

Sur l'exemple turque cité nous voyons sur une branche particulière la fleur (là avec 5 arcs) qui ressemble à notre fleur tréflée, et de nouveau sur une branche particulière de vrais oeillets.

Cette déviation, que nous pouvons fixer à cet égard, nous ne pouvons l'inscrire que sur le compte du territoire transylvanien. C'est une particularité de l'art transylvanien du XVII. siècle, comme beaucoup encore.

#### 6. Couverture.

Longueur: 200 cm., largeur: 93 cm. (V. fig. 10.)

Matière: toile de coton blanche d'un tissu compacte. On l'a cousu de deux lés. La largeur des lés est 100 cm, entre  $1\frac{1}{4}$  et  $1\frac{1}{3}$  aunes. La couture des deux lés a été faite par une piqûre oblique en serpentine. Au milieu de la couverture à droite et à gauche de la couture il y a six paires de patrons brodés placés en face. Ces patrons

sont brodés avec des fils d'or et de soie. Le patron lui-même montre une tige d'oeillet qui est doucement courbée. Au bout de cette tige il y a un oeillet, en face duquel, mais déjà sur une branche secondaire nous voyons un autre oeillet. Au-dessus d'eux et entre eux il y a une feuille d'acanthé courbée sur une branche secondaire, au-dessous d'eux encore deux mêmes feuilles. Sur la tige principale comme sur la branche secondaire il y a des fleurs trilobes, desquelles se développent des étamines pointues. Aux mêmes endroits il y a aussi des feuilles lisses.

Il est intéressant, qu'au bout de la tige nous voyons un même ajustement de la feuille d'acanthé que nous avons déjà rencontré sur le patron de la 5. couverture, seulement là c'est en forme d'une feuille moyenne. En face de cette feuille nous voyons une fleur trilobée.

La broderie est faite des mêmes couleurs héraldiques, jaune, bleu, rouge, or, sur la toile blanche, que nous rencontrions déjà sur la couverture No. 5, seulement là l'or ne joue pas de rôle. Ici il n'y a pas seulement le fil d'or, mais aussi le jaune parent, comme aussi le jaune-vert un peu plus vif. Ci-joint encore le brun, qu'on avait employé pour broder les branches.

Sur les deux côtés latérales il y a des inscriptions avec des lettres de fils d'or garnies de rouge.

Sur un côté :

A TEKENTETEs. NEMZETEs. BETHLEN. DRusi ANA . . Aszsz. ony.  
atta. ezt ez ABRoszt.

Sur l'autre côté :

a POKAFalvi. Magyar. Ecclesianak. Anno 1681 Die 9. Febr.

Dans la première inscription, comme aussi dans la seconde des lettres minuscules varient avec des majuscules, des types imprimés avec des types écrits, comme le montre fig. 10. Toute la couverture a été garnie d'un cordon rouge d'or.

Nous nous avons déjà occupés de l'oeillet, comme de motif, à la couverture précédente. Chez cet exemplaire les pétales des oeillets ont trois, c'est à dire quatre pointes, mais pas seulement cette différence qui se manifestent dans la composition de ces oeillets.

Là les fleurs sont composées de *trois parties principales*. Au fond de la tige il y a un membre à trois pointes de nature d'un calice. Au-dessus il y a *un membre fortement saillant des deux côtés* qui est assis sur le pointe au milieu du membre inférieur. Au-dessus de ce membre sont cinq pétales d'oeillet, qui ont trois ou quatre pointes.

Pour le double membrement de l'oeillet nous avons des exemples, du territoire arabe de l'Égypte,<sup>1</sup> comme du territoire musulman de la Turquie.<sup>2</sup> Dans ces cas du double membrement naturellement il ne sont conservés que le membre inférieur de la forme d'un calice, et le membre supérieur formé par les pétales d'un oeillet, le membre du milieu manque. La stilisation triplement membrée ne rencontrons nous cependant que sur le territoire perse.

Le plus intéressant exemple pour cela offre une couverture de brocart<sup>3</sup> qu'on garde dans l'arsenal impérial à Moscou et qui est originaire de 1600 environ. Sur cette couverture nous rencontrons deux formes différentes du triple membrement de l'oeillet. L'une des formes rappelle plutôt le bluet, en ce que le membre le plus inférieur montre souvent des écailles, bien que pas toujours. Le membre suivant est une étamine formée de petits cercles et puis viennent, comme troisième membre, les pétales d'oeillet, qui sont naturellement parentes avec les pétales du bluet. L'autre stilisation de l'oeillet n'a sur cette couverture à vrai dire que deux membres; il est caractéristique pour ce membrement, que les pétales d'oeillet sont placées en forme d'une palmette. Ces pétales sont un membre, mais entre les cinq pétales placées en palmette, l'artiste renvoie quatre nervures de feuilles qui sortent d'un membre en forme d'une poire. C'est le second membre.

De ce membre seulement les deux nervures inférieures nous intéressent dont les lignes ondulées donnent avec le membre de forme d'une poire le modèle du membrement saillant aux deux côtés, que nous avons fait ressortir chez notre couverture comme le membre intermédiaire des oeillets.

Nous nous trouvons donc de nouveau en face avec un tel fait, qui montre que le trésor de formes de l'art mahométan partant du territoire perse et médiaté par le territoire de la Turquie, a trouvé dans notre patrie un emploi indépendant dont on ne peut nier l'originalité, malgré la parenté des motifs.

### 7. Couverture.

Longueur avec la dentelle: 246 cm. Largeur: 140.

Matière: 72 pièces de carreaux entiers découpés de toile de coton très compacte, qu'on avait brodés avec de la soie cerise et de fil d'or et qu'on avait réunis ensemble en les cousant dans un filet.

Les carreaux de toiles sont ornés de six motifs tout à fait égaux. (V. fig. 12.)

<sup>1</sup> Migeon: i. m. II. p. 369. fig. 319.

<sup>2</sup> Migeon: p. 411. fig. 349.

<sup>3</sup> F. Sarre und Fr. Martin: i. m. taf. 204.

Le bord extérieur de la couverture est orné de dentelles blanches dont le patron est une ligne ondulée baroque, formé de palmettes et remplie.

Il n'est pas trop difficile de reconnaître la parenté entre le patron du filet et les patrons des tapis orientaux, surtout quand nous prenons en considération la particularité qui se fait toujours valoir aux croisements du filet, que les motifs ne peuvent être placés que verticalement et horizontalement, et qu'il ne peuvent parvenir à être mis obliquement dans les coins.

C'est un trait caractéristique pour la formation des bordures des tapis orientaux, surtout de ceux de l'Asie mineure, comme nous l'avons déjà mentionné à deux reprises.

Des analogies exactes des ornements brodés des carreaux de toile dans le filet, trouvons nous en grand nombre sur nos étuis de poudre du XVII. siècle, dont les fabricants aiment surtout les ornements exécutés avec l'aide de cercles s'entrecroisants et s'entrecoupants.

Si nous jetons maintenant un coup d'oeil sur les particularités offertes par les broderies publiées, nous pouvons dater leur âge du XVII. siècle déjà à cause de la nature des motifs. Cela s'accord avec l'inscription de la couverture No. 6, qui indique l'an 1681 comme celui de son origine. Nous sommes donc dans le temps d'Apaffi Mihály, souverain de Transylvanie, quand l'art national développé alors sur le territoire de la principauté de Transylvanie est encore florissant. La décadence ne commence qu'avec la fin de la principauté, donc au XVII. siècle lorsque cet art commence à perdre le plus important facteur de son individualité, c'est à dire l'existence indépendante, publique. Aux temps des Apaffi on ne sent pas encore la décadence en ce sens, et justement à cause de cela ces monuments méritent-ils notre attention particulière, qui naissent du mélange des tendances d'art orientales et occidentales du XVI. et XVII. siècle sur lequel une conception d'art toute particulière, développée dans un Etat national appose sa marque extraordinairement intéressante.

On a à peine tâché à éclaircir l'individualité de cet art, et nous avons rencontré plutôt des offerts qui se sont bornés à fixer l'attention sur les influences de l'art occidental, ou-bien que très rarement de l'art oriental, qui sont à trouver dans cet art. Cependant qu'après des traces indubitables de ces influences il y a aussi des traits individuels sur les monuments d'art de ce territoire qui prouvent l'existence d'un art national particulier — c'est à dire d'un art transylvanien au XVI. et XVII. siècle, cela n'a pas été dit, et on parle plutôt des monuments faits par des artistes étrangers et parvenus sur le territoire de notre

patrie, ou qui ont été faits ici. Dans notre publication nous n'avons employé qu'une matière très petite et pourtant nous avons dû aussi démontrer que s'il se présentent aussi les influences contemporaines de l'art accidentel et oriental, ces influences se montrent dans un entourage dans lequel elles ne s'accomodent à aucun art d'un territoire quelconque. En vain essaierions nous d'enrôler cet art sur le territoire turque de l'art mahométan contemporain, nous ne réussirions pas. Si nous tâcherions de le prendre pour une branche particulière de cet art, ce serait aussi réfuté par la supernutrition de l'élément occidental et par son individualité. Cette dernière circonstance pourrait être la cause que nous le divisions comme le dialecte des arts occidentaux contemporains, mais c'est aussi contredit par l'emploi indépendant et tout à fait individuel de l'influence de l'art mahométan, qui n'a pas d'analogie exacte sur les territoires accidentaux.

Ou doit étudier cet art indépendamment et cette étude ne peut commencer qu'avec l'observation minutieuse, des monuments et plus c'est peu, que le bon sort a conservé dans notre patrie, avec autant plus d'amour nous devons nous tourner vers eux.

**Dr. Béla Pósta.**