

PALMA VECCHIO

(1480 k.—1528)

Palma Vecchio művészetének nem az ad újabb aktualitást, hogy neki is centennáriuma van az 1928-as esztendőben. Palma, ami a művészettörténeti frók és a műbarátok körében való kedveltséget illeti, sohasem mondhatta magát sorsilárdítottnek, s ha népszerűségéből veszített is valamit napjainkban, úgy nincs oka e miatt panaszkodni: hiszen e sorsban Raffaellal osztozik.

De ősi közkedveltségének dacára: Palma még ma is probléma. Az a kőd, amely az egész Giorgione-körre ráborul, Palmát sem engedi tisztán megjelenni szemünk előtt.

Kishitőség volna azonban azt várnunk, hogy újabb adatok napfényrekerülése fogja hozzánk közelebb hozni akár Giorgione, akár Palma alakjait. Magát a képanyagot, a művészetnek egyedül hiteles és egyedül lényeges kikristályosodását tartva szem előtt, el kell jutnunk ahhoz az eredményhez, amit a művészettörténettől várunk és remélünk, akkor is, ha nem jönnek segítségünkre frott kútforrások egész tárháza.

Palma művészete olyan egyéni jellegű, ízlése oly egyértelműen meghatározott és minden válságos kétféleségtől mentes, hogy a giorgioneszk művészet közösségén belül is mindig világosan felismerhető és megjelölhető. Köszönheti ezt Palma Vecchio elsősorban provinciális — bergamói — származásának, amely egész életére megkülönböztette velencei társaitól. Mert a velencei művészet már Giovanni Bellini érett idejében olyan belső kultúrára emelkedett, amitől földekre hegemoniát biztosított neki, annyira, hogy a vidéki iskolák egész sora kapcsolódott többé-kevésbé szorosan hozzá; másfelől azonban éppen ennek a kultúrának kifinomodottsága, szenzuális és végső kvalitásértékeket kereső kényessége valami olyasmí, ami egy fejlett és gazdag város nagyvilági életéhez van kötve s amely a provincia a maga csendjében és szerénységében nem foghatott fel s még kevésbé utánozható.

Természetesen következik ebből, hogy a velencei kultúra káprázatos kisugárzása ellenállhatatlan vonzóerőt gyakorolt a vidék-

re. Jacopo Palma is követte ezt a felszívó erőt: de fent a bergamói alpokban van az a forrás, amelyből az ő művészete lepatakzott a lagunás partokig.

Serina, Dossena, Peghera a neve annak a három alpesi helységnek, amelyekben még ma is állanak Jacopo Palma, vagy hogy ősi nevén nevezzük, Jacopo Nigretti oltárképei. Három triptychon és két továbbiának a töredékei ezek, amelyeket azonban bajos lenne, amint Frimmel akarta, mind Palma első periódusa számára igénybe venni, csupán azért, mert Serinában, Palma szülővárosában, vagy annak környékén állanak. Mindenesetre összekötői azonban ezeket a munkákat már az az egy közösségük, hogy mindnyája triptychon (háromrésztű szárnyasoltár), vagyis egy elavultnak nevezhető, gothikus műfaj terméke. Bár festett triptychont még Bellini (1488), sőt jóval később Tizian is (1528), de már inkább valami játékosan archaizáló felfogásban, kissé paradox módon festői téregységbe foglalva össze az oltárszárnyakat. A régi virvaros típus, amely minden szárnyba egy-egy izolált, szoborszerűen felfogott (sokszor egyenesen szobortalapzatra állított) alakot festett, Velencében már nem talált meggyőződéses művelőre.

Síme, a bergamói festő legalább öt triptychont készített szülőföldje számára, nem beszélve azokról, amelyek ma a milánói, a bécsi stb. múzeumban állanak, s nem beszélve Palma Vecchio világűrű főművéről, a velencei S. Maria Formosa-templom S. Barbara-oltáráról. S ezek a triptychonok mind a régi statuáris jellegű típus megőrzésével, izolált, szoborszerű alakokból vannak megkomponálva, legföljebb a középíriszen jut hely egy többalakos kompozíciónak. S ebben máris jellegzetes „terra ferma”-vonást ismerhetünk fel: azt a becsülletes vidéki maradiságot, amely még Velencében is a tiszteliremélő régi műfajhoz láncolja Palmát, vagy pozitívebben amaz egyszerű, minden festői térhatást kerülő, kimondottan figurális stílust, amely a „terra ferma”-t min-



PALMA VECCHIO : VELENCEI PATRICIUS JEJVESDÁR ARCÉPEI
Budapest, O. M. Szépművészeti Múzeum

denkor megkülönböztette a vérbeli velencei művészetétől.

A bergamovideki triptychonok közül egyedül a dossenai tartozik Palma korai művei közé: viszoni ez azután az egyetlen, amely stílusában még határozottan quattrocentisztikus. Cima és a Santacroce művészetéből levezetett típusokat látunk benne, amelyekből hiányzik ugyan Cima gracilitása és miniatúrfinomsága s inkább arra törekszenek, hogy Cima szoborszerű kontraszt-típusait a statuáris funkciók kidomborítása útján monumentalizálják. Különösen impozáns Szt. Pál hatalmas alakja, amellyel úgy látszik a fiatal Palma sem volt elégedetlen, mert megisméltette azt abban a kis oltárképben, amely a trevisovideki Oderzóból került az Accademia raktárába. Oly megegyező a két alak lineamentuma, mint egy lemez két lenyomata s csupán a kívül nagyobb légysága árulja el, hogy az oderzói kép előtt Palma valami új nagy benyomást kapott: Velencében volt. Palma legkorábbi művelnek harmadikját is ilyen módon lehetjük fel: az oderzói oltár János-alakja tér vissza a fiatal Palma egy másik trevisovideki oltárképén, Zermanban. S ennek a típusvándorlásnak a követe útján jutunk el Palma negyedik korai oltárképéhez, most már magában Velencében, a Madonna dell'Orto templomában, ahol Szt. Heléna alakja tulajdonképpen nem más, mint a Zerman-oltár Heléndjának hű megisméltése.

Ha ilyen motívummegisméltődések először külsőségeknél látszanak is, amelyek másnál is szabadon előfordulhatnak, úgy itt mégis komolyabb jelentőséget kell nekik tulajdonítanunk. A mód, ahogy itt Palma négy-öt változatlan sémával operál, nem vall valami rugalmas fantáziaműködésre, sem valami differenciált érzelmvilágra. A Sacra Conversatiók későbbi nagy mesterének genije még lappang. Lappang nemcsak a fiatalok iskolás tanulmány-rétege alatt, hanem lappang ama provincializmus minden termékeny impulzust nélkülöző rejtekében. A stílris megoldás primitívnek mondható. Az, hogy Palma ezeket a kissé egy kaptafára készült alakokat símán cserélgethette kompozícióiban, mutatja, hogy festői gondolkodásának eleme, felbonthatatlan atomja a figura, amely szoborszerű kiponderáltságából nyeri belső egységét és oszthatatlan-

ságát. Négy-öt ilyen elemből vannak a kompozíciók összetéve: a lehető legegyszerűbb lapidáris trónus sűrű, tömör fal-szerűségben veszik körül az álló szentek a trevisovideki két oltárképén; a térdiszpozíció éppúgy, mint a síkdíszpozíció a szigorúan, egy aranyműves pontosságával van kiszámítva. Akinek kedve telik geometrizáló kompozícióanalízisekben, az megvonhatja a tájkép által is hangsúlyozott izokéfallás vonalat az Oderzo-képen; s megcsodálhatja az ily módon keletkező négyzetek és átlók, párhuzamosságok és keresztződéslek geraffináltabbnak látszó rendszerét, amely pedig nem raffineria, hanem primitívség, s csak távoli jele a Palmára később is oly jellemző egyszerű, de telt hangzású harmóniák keresésének. Ez a harmónia itt még nem az érettség, leszűrődöttség belillől fakadó harmóniója; ez a harmónia a geometria csálhatatlanságába vetett hiből fakad, amelyben a fiatal Palma a minden bajtól megóvó, minden problémán átsegítő bölcsék követé láta.

Palma első képe, amelyről biztosan feltelezhető, hogy már Velencében keletkezett, a S. Maria dell'Orto oltárképe, még teljesen ennek a kiforratlan sematizmusnak jegyében áll; csak lassanként nyílik ki a szeme a pompázó életű világáros szépségeinek meg-látására, csak lassan kapcsolódott a Giorgione körül csoportosuló művészi kör éle-tébe. De ekkor sem lépett le arról a bázisról, amit fiatalkorában alkotott magának: egy bizonyos „terra ferma”-jelleg később is mindig megkülönböztette őt a tengeri város giorgionizmusától. Ennek a „terra ferma”-jellegnek legényegesebb kritériuma éppen a figurális gondolkodás volt. Ha Palma bármelyik korábbi vagy későbbi Sacra Conversatióját összevetjük Tiziannak bármelyik korábbi vagy későbbi Sacra Conversatiójával, akkor ez a különbség oly kézzelfoghatóan fog megnyilatkozni, hogy akár tétel-szerűen is leszegezhetjük: Palmánál a figurális csoport egy határozottan éreztetett vízszintes bázison épül fel, eleinte szabá-lyosan, szimmetrikusan, később szélesen, piramidálisan. Ezzel szemben Tiziánnál a szabad tájképi hatások között csaknem teljesen feloldódik az alakok csoportosítása.

Ilyen diszpozíciók mellett nem csoda, ha az első nagy impulzus, amit Palma Velencé-



PALMA VECCHIO: A „HÁROM NŐVÉR”
Drezda



PALMA VECCHIO: NŐI ARCKÉP
Berlin, Kaiser Friedrich Múzeum



PALMA VECCHIO: NŐI ARCKÉP
Berlín, Kaiser Friedrichs Múzeum



PALMA VECCHIO: FÉRFI ARCKÉP („ARIOSTO“)
National Gallery, London



PSEUDO-PALMA (7): SACRA CONVERSATIO
Budapest, azelőtt Béth-gyűlömdényben



PALMA VECCHIO: SACRA CONVERSATIO
Venezia, Querini-téplő



PALMA VECCHIO: SACRA CONVERSATIO
Chlensec, herceg Lechtenberg-gyűjtemény



PALMA VECCHIO: SACRA CONVERSATIO
Bécs, herceg Liechtenstein-képtár

ben kapott, nem annyira festői mint szobrászi volt: az antik művészet impulzusa. Ez az impulzus is csak lassan hathatta át Palmát és csak pár évvel később, Palma egyik legjelentékenyebb kompozíciójában, a braunschweigi „Ádám és Éva”-ban érkezett teljes lezúródáshez.

Az antik mintaképeken kívül az „Ádám és Éva”-nak egy más mintaképhez való kapcsolódása is konstatació: *Dürer* hasonló tárgyú rézmetszetéhez. Ezt már Thausing megfigyelte; Winter volt az első, aki határozottan utalt rá, hogy Palma itten közvetlenül az antikból merít. Világos is ez, főképp Ádám alakján, ahol a torzó tagolása a csipők alatt, a mellkason, a hón alatt a klasszikus görög szobrászat kánonát követi. Ennek a kánonnak a tradíció szerint megszövegezője és első letéteményese Polykleitos volt s talán így jut el Winter ahhoz a thesishez, hogy Palma a Doryphorosot tartotta szem előtt az Ádám megalkotásánál. Azt hiszem azonban, ez a megjelölés nem elég pontos, mert Ádámnak nemcsak modelltárája, hanem egész statuáris felépítése egy későbbi mester mintaképeire vall: Praxiteles volt az, aki az álló emberi alak ponderációjában a súlypont elmozdítása útján azt a látószógot és nagyobb gazdagságot érte el, amit Palma is keresett a maga Ádámjában. Azáltal, hogy a felsőtest oldalt támaszkodik, a megfelelő láb tehermentesül s pihenő állásba helyezkedik. Nem tudom, kimutatható-e valami közveteti út az Ádám-típus magánál Praxitelesnél, de tény az, hogy a Kr. e. IV. századtól fogva számtalanszor fordul elő, először attikai sírelmékeken mint relief (Leyden, London), majd mint Hermes, szoboralakban is, támaszkodó kezében jogarjával, a másikkban erszénnyel, lábainál kakassal vagy ökörrel, mint attribútummal. Érdekes, hogy ugyanennek a Hermes-típusnak egy késői, provinciális példánya volt az, amit Dürer a maga Ádám-alakjának megfogalmazásánál felhasznált.

Teljesen hasonló az Éva genézise. Szintén negyedik századbéli görög típus, amely Praxitelesre emlékeztet; s ugyanez a nőalak szerepel Dürernél is először a „Dokortraum” rézmetszetén, azután az Évát előkészítő rajzokban, míg azok végre is átalakultak azzá a jellegzetesen düreri típusná, amit a rézmetszetről ismerünk.

Hogy mármint ezek az összefüggések mennyiben alapulnak véletlenségen, mennyiben esetleges ismeretesen, megbeszélésen, egymás másolásán, Barbari közvetítésén; nem tudhatjuk; hiszen a szóbanforgó antik típusok másutt is szerepelnek, a Hermes-Ádám Cranachnál, a Vénusz-Éva Albertinellinél.

E helyütt azonban ne az Éva-típus variációinak kronológiájára fektessük a főszólyt, hanem igyekezzünk megukhoz a képekhez közelebb jutni; ne az legyen a fontos, hogy honnan jöttek ezek a típusok, hanem hogy mivé lettek?

Dürer számára a görög alakok elsősorban tanulságot jelentettek, anyagot arányossági konstrukcióhoz, amely a végleges megfogalmazásban azonban a felismerhetetlenségig abszorbeálódott; Palma viszont, ha lágyította, festőibbé tette is a modellt, minden deformáció nélkül tükrözi azt vissza. Mint egy tisztán összehangolt húr, úgy rezonál a rokon hangra s a görög szépségben való teljes elmerülés jegyében, minden látható elméleti munka és megerősítés nélkül alkotja azt újjá. Dürernél a vonalrendszer nyílt, szakadozott; Palmánál a kontúrok befelé vezetnek, kereknek sűrűnek össze. Dürernél minden anatómiai részleten külön hangsúly fekszik, Palma nagy formákban, egységesen lát. Dürernél minden in feszül, minden izom mozgásban van; a cselekmény tranzitív pillanatban van ábrázolva és ennek illusztrálására, kézzelfogható kifejezésére szolgál minden gesztus, minden arcvonás. Palmánál mindebből a sok mozgásból semmi, mindenképp nyugodtan áll és mégis meg van ragadva a szituáció, mint valami örökérvényűen legjobb megoldásban. *Az illusztrációnak, az epikai elem akart kifejezésének teljes hiánya, az interpretálás feladata fölött való művészi felülemelkedettség; ez az olasz cinquecentista nagy kultúrfölénye még a nagyobb személyes valeurú német művésszel szemben is, — ez maga a giorgionizmus.*

A giorgionizmusnak ezt a kiváltságos stílusnemességét azzal kellett megfizetnie, hogy tematikus képei az utókor nem értette meg. Ismeretesek azok a meddő viták, amelyek Giordione és a fiatal Titian képeinek tárgyi interpretálás körül folynak. Palma Vecchio híres kompozíciójáról is, amely



PALMA VECCHIO: MÁRIA ÉS ERZSÉBET TALÁLKOZÁSA
Bécs, Művészettörténeti Múzeum



PALMA VECCHIO: JÁKOB ÉS BÁCHEL TALÁLKOZÁSA

Drezda



PALMA VECCHIO: ÁDÁM ÉS ÉVA
Braunschweig, a volt hercegi múzeumban

Jákob és Ráchel találkozására címen ismeretes, be akarja újabban bizonyítani Schubring, hogy tárgya tulajdonképpen Páris búcsúja Olíone nimfától. A firenzei cassonek kiünnö ismerője azonban nem tud érveivel meggyőzni éppen, mert a giorgioneszk-kép annyira más, mint egy firenzei cassone, annyira távol állnak tőle azok az eszközök, amelyekkel egy Pesellino vagy egy Sellajo ostromolja az illusztrálandó szöveget, hogy minél több illusztrálható részletet tudjon belőle extrahálni.

Palma Jákob és Ráchelének van egy érdekes elődje: a bécsi „Mária látogatása”. Hogy korábbi, azt formai kritekriumok is rögtön elárulják: a figurális rész izokéfálsan sorakozik az előtérbe, a cezurák pedig úgy oszlanak meg közöttük, hogy szinte közbülk lehetne illeszteni egy triptychon kereteit. A tájképet még részekre szaggatják az előtér alakjai, akiknek kemény rajzában, világos színezésében még teljesen a dossena oljár mesteréi érezzük. A quattrocentisztikus emlékeken nevelt Palma itt még *illusztrál*: az öreg Zakariás fáradtan, görnyedten érkezik, lábál még most is olyan helyzetben vannak, hogy kifejezzék: ő az, aki jött. ő a vendég. József pedig szélesen kintárja karjait, amint vendégszerető házigazdához illik. Itt mindenki leolvashatja a szituációt; zavarba kell jönni ellenben annak, aki részletleolvasás útján akarja eldönteni, hogy Jákob és Ráchel találkozását vagy Páris és Olíone búcsúját látjuk-e a drézdai képen?

A primitívbb művész álláspont az, amely részletalakítás útján akar szöveget interpretálni; érettebb fokon a művész a szimultán festésűs feltételei közt igyekszik a jelenséget megragadni, még akkor is, ha ez az előadási mód kevésbé kézzelfoghatóan fejezi ki a témát, kevesebbet nyújt a szemlélőnek a képmegfejtés, a cselekményleolvasás örömeiből. Mert a primitív szemlélő az, aki a kép számára mindenekelőtt nevet, címet keres. A tárgyitalan szemlélődés már egy bizonyos absztraháló képességhez van kötve, amely csak a differenciált intellektus sajátja. Ezen a fokon az illusztráció helyét ad a szenzuális kifejezésnek, a praktikus vonatkozás az esztétikumnak. Azok a messzemenő filológiai spekulációk, amelyekkel ezeket a mitológiai-történelmi képeket kommentálni szokták, az

érzéketlenség és megértetlenség talajából fakadnak. Azt a gyönyörű két nimfát Palma frankfurti képén egész méltatlanul illették a Diana alakjába öltözött Jupitert és az elcsábított Callistó nevével. Kizárva nincs, hogy a kép tényleg ezt a témát ábrázolja, de ha a művésznek szándékában lett volna témáját ilyen módon szabatosítani, módjában lett volna szereplőit a szokásos és előtér is jól ismert attribútumokkal látni el. Képe még így sem lett volna nagyobb mértékben illusztratív jellegű, mint a braunschweigi Ádám és Éva.

A giorgioneszk mitológiai kép mellett még egy új műfajjal ismerkedett meg Velencében a bergamói bevándorló: az arcképpel s különösképpen a női arcképpel, amely művészetének egyik főterületévé lett. Ez annál feltűnőbb, mert a XV. században Velence tulajdonképpen nem is ismerte a női arcképet. Ugyanakkor, amikor Firenzeben a Domenico Venezianók, Filippo Lippi, Botticelliük tucatjával alkotják jellegzetes női profilképeiket, Velencében csak történelmi arckép (dogék és újabkori szentek) és a németalföldi típusú férfiarckép honosodott meg. Antonello, a fél-németalföldi, is csak egyetlenegy női arcképet festett, talán azt sem Velencében; azontúl a *mi múzeumunk Cornaro Katalinja, Gentile Bellini kései műve, az első ismert női arckép*, inkább közéleti, mint magánjelentőségű, s immár a *XVI. század első éveiből*. Mi ennek az oka? Először az, hogy Velencében a XV. században a nő még orientális szemlélő, visszavonult életet élt, másodsor a festészet témaköre még egészen a hieratika területén mozgott s sokkal inkább közéleti, mint magánéleti szerepet töltött be. A XVI. században lép be Velence a nagyvilági „europäer-ség” körébe, ekkor söpri el a firenzei hatás a németalföldi arcképtípust s indítja meg az új arcképkultúrát.

Tizien, Sebastiano, Palma női arcképeinek kifejezésük édes melanchóliája, mozgásrítmusuk kellemes ringása, öltözköztük ornamentális dezoláltsága valami elragadóan naiv érzéki kifejezést kölcsönöz. Élődségi átkultúrtörténetük számára a legkedvesebb csemege lett ez a típus: egy kifűzött ingmell, vagy egy csupasz váll már ok volt arra, hogy Palmát Velence nagy cortigliánának udvari festőjévé tegyék meg. Pedig van olyan arcképünk is, amelyről tudjuk, kit ábrázol, s ez

egy előkelő patriciuscsalád leánya. A mi múzeumunknak is van két bájos apró arcképe, amelyek a maguk megkoszorított fejcskékkel minden bizonnyal nemesi jegyespárt ábrázolnak: s íme, a női arcképen itt is szabadon van hagyva a mell, csupán egy könnyű odavetett drapéria borítja az egyik vállat. Ez a meztelenség a legártatlanabb artiszlikum csupán: nem más, mint az az ügynevezett „heroikus meztelenség” egy fája, amelyen a festő modelljét az antik világban, a mihológiának magasabb szférájába akarja emelni („ritratti di Dame con ornamenti e vesti all'antica”, mondja Ridolfi). A mi női arcképeinket is nevezhetnők Vénusz-nak. Ilyen metaforákat a festő sokszor magals kifejezésre juttat, amennyiben modelljét történelmi vagy mihológiai maszkokba öltözteti, úgy hogy azok hol mint Lukrécia és Juditok, hol pedig mint Flórák és Szibillák jelennek meg előttünk.

A művész képnék az aktualitási értéken: a hasonlóság értékén felül még valami állandó, mindenki számára értéket képviselő jelentőséget akar adni, amit Morelli „Bildhaftigkeit”-nek nevez. Ez természetesen rováására megy az arcképfestészet praktikus céljának, a hasonlóság megőrkítésének s kizár minden olyan esztétikai törekvést, ami ebből vezetődik le: a karakter, a lélekrajz keresés, vagy individuális fejaljakatok plasztikai érdekességének kihasználását. Az idealizáló vonás nyilvánvalóvá lesz, ha meggondoljuk, hogy a velencei nők akkor is, mint most, feketék voltak, Palma arcképein mégis kivétel nélkül aranyhajú, mesebeli szépségekkel találkozunk. Közkedvelt típus ez, amelyet Palma alkotott meg s amelynek kedvéért a velencei donnák Palma műhelyét felkeresték. Divat volt szökének és molettnek lenni.

Ez az idealizáló eljárás végeredményben is valami egyformaságra kellett hogy vezessen s ezzel magyarázható az a legenda, amelyek szerint mindezek az aranyhajú női arcképek egy és ugyanazon személyt ábrázolnak: Violantét, aki leánya volt Palmának és kedvese Tiziannak. Ma már bizonyos, hogy ez a leány sohasem élt, s a képek, amiket ővele hoznak összefüggésbe, mind mást és mást ábrázolnak.

De hol van akkor a személyes hasonlóság, hogy fogadhatták el ezeket az egymás-

közt annyira egyforma képeket arcképek gyanánt? Mert ez a hasonlóság mégis benne lappang a képbén. A művész számára az állandó típusnak egy-egy ellenérzhetetlen, rezdüléssnyl variálása elég ahhoz, hogy a modell ráismerjen önmagára a szöke Flórák és Juditok képeiben. Csak mi nem látjuk már meg ezt a személyes hasonlóságot: nemcsak azért nem, mert előttünk maga a modell ismeretlen, hanem főképp azért nem, mert a mi látásunk arra van nevelve, úgy van beállítva, hogy ne a modellt, ne az ábrázolás konkrét objektumát keresse és lássa meg a képbén, hanem a művészt, a szubjektív és absztrakt stíluselmelet.

Palma arcképfelfogása a fejlődés folyamán mindinkább távolodott azotól a követelményektől, amiket a purista esztetika az arcképpel szemben támaszthat. Az arcképszerűség mindjobban háttérbe szorult az ornamentális fantázia mögött s a legutolsó darabok már szinte szcenikus stílusban vannak elgondolva. E tekintetben Palma gyökeresen szakított a quattrocentóval, amely — realisztikus hasonlóságkeresésnek megfelelően — az „arc”-képet a szó legszorosabb értelmében fogta fel s csakis a fel ábrázolására szorítkozott.

A mi múzeumunk kis arcképpárja e tekintetben még a quattrocentóban gyökerez s ez is bizonyítja annak a felfogásnak helyességét, amely Palma első arcképeit véli benne látni.

Hiba lenne persze minden arcképnék a keletkezését, csak azért, mert egyedül az arcot veszi be a képbe, korai időponiba helyezni, mégis kézenfekvő, hogy a velencei arcképfelődéstörténetében ezidőtájt, mintegy a kibontakozás egészséges irányának bizonyosságaképpen, a legprimaerebb fejlődéstörvény: a növekedés tendenciája tisztán jut érvényre. A quattrocento németalföldies arcfarmatiumát először az egykezes, majd a kétkézes mellkép, a huszas évek folyamán a felalak foglalja el, hogy a század derekán mind nagyobb szerepet engedjen a monumentális egészalaknak. E mögött a változás mögött persze egyfelől a *formátumnövekedés* gondolata is ott áll, az amateur-típusú apró kabinetképtől, mint a mi arcképpárunk, az udvari szellemű, egész falat beborító repraesentatív arcképig, amint az főképp Tiziannál gyakori a harmincas évektől fogva. De ott áll mögötte, mint

a művész szempontjából lényegesebb motívum, a *plasztikai érzék*, a *test szerves mozgásával bányai tudás mind fejlettebb és fejlettebb formája*. A mi kis férfiarcképünkön a fej, mint anatómiai egység, minden mozdulathatást kizár; a női arcképen hozzájárul már az egyik kéz is, de teljesen szervesen, a kar nélkül. Ezek a kéiségkvül már Velencében felveti típusok azután, Giorgione további hatása alatt módosulnak. Giorgione és Sebastiano sokkal erősebb plasztikai érzéke hozta létre azt a kibontakozást, amelynek első, előttem ismert terméke Sebastiano női arcképe a Ráth György-múzeumban. Az egyik kar kabdált leborítva, még nem játszik szerepet, de a másik széles gesztussal fekszik keresztbe a mellen, míg a fej kontrasztikusan az ellenkező irányba fordul. Ebbe a típusba tartozik Giorgione Broccardója, a Pitti „Koncert”-je, Sebastiano Magdolnája a National Galleryben és Fornariája az Uffiziben, vagy Lotto férfiarcképe a mi múzeumunkban.

A következő lépés a másik kar szabaddítása. Ezt a típust képviseli Palma három összetartozó női arcképe Bécsben. A szerveség iránt való érzék azonban még itt se fejlődött ki Palmában: a legyezős dáma arcképeben például a kéz (amely régi tanúság szerint hibás restaurálása előtt fátylat tartott ma nem egészen megokoltnak látszó, precíz mozdulatú ujjalval) egészen gyenge formaérzékre valló ügytelenséggel van behelyezve a képhe. Csak a Rothschild-gyűjtemény leányarcképeben érkezett el Palma egy zártabb félalakú formához. Ezen a fokon azonban nem állt meg: a test mozgása érdekelte, azok a légy, ponderációs játékok, amelyekben fiatalágának statudrás stílusát feloldotta s íme, először megindul az a légy vonalhullámlás, amit a drezdai „Három nővér”-ből ismerünk, majd a Mond-gyűjteményből a National Gallerybe került „Plóró”-ban fellép az oldaltámaszkodásnak az a jellegzetes palmeszk mozdulata, amit az Ádám alakjából vezett le s amire Tizian nem gondolt, mikor hasonló Uffizi-beli képét tervezte.

A mitológiai maszk fólvételével együtt a kép mind többet s többet veszít arcképszerűségéből, mind több súly helyeződik a kontrasztok ringó ritmusára, a karok szabad mozgására, az egész silhouett

ornamentális diszpozíciójára. S így keletkezik két olyan remekmű, mint a barnás tónusú berlini arckép és édes testvére, a londoni „Ariosto”. Az érzelmvilágnak ebben a passzív elengedtségében a giorionizmusnak sajátos túlhatását érezzük, amelyben Palma egyénisége a legtisztaban tudott érvényre jutni. Ezen a fokon áll típusfejlődése teljes virágzásában, de egyben legkifinomultabb és legkényesebb stádiumában is, ahol Palma minden tudását és minden nem-tudását alegszerencsésbben tudta felhasználni. A diszpozíció gazdagsága, a tónus mélysége mellett a kép lényegéhez tartoznak azok a rendkívül mélyen érzett, szórakoztató és finom elrojlások is, amelyek az akadémikus-tudás nagy hégzagaival szemben páratlan érzéki gazdagságot s egy impresszionistához hasonló személyi kultúrát tudnak védelmükre felhozni.

A növekedési, kibontakozási folyamat azonban tovább tart. A test mozgása mind zsofoltabb lesz, szabad drapériák barokkos ziláltságban gazdagítják a felületet. A milánói képen a felhúzott térd szinte felrobbanással kezdli fenyegetni a rámat s ugyanez a motívum ismétlődik meg a második berlini képen, ahol először látjuk fellépni azt, a molett és buja testiségű asszonytípust, amely a velencei festészetnek s rajta keresztül a bolognai és a flamand barokknak hosszú időre öröksége maradt. A passzív elengedtség, a lefelé hajló fej, a lankadt mozgás és csüngő drapériák helyét most a mélyről fakadó pathos fölfelé törő, dobott, vetődő mozgása foglalja el, kiborbanással fenyeget az érzéki és erőbeli gazdagság. Palma utolsó női arcképe már nem is öltözködnek az ártatlanság jelmezébe, hanem mint herónák, a kard hősnői jelennek meg előttünk: mint Juditok és Lukréciaék (Firenze, Bécs.) A kar energikus lefelétűrésével szemben a fej hátravetődik: a mozgás nyílt és centripetális lesz a régi összeeső, lefelécsüngő helyett s a kifejezés gazdagon ki-sugárzó, bőven áramló, mint a barokké.

Ha nincs is egyetlen datált arcképe sem Palma Vecchióának, a fejlődésnek ez a kontinuitása mégis egész kézzelfoghatóan nyilatkozik meg. Persze párol járna az, aki ezeket a szempontokat fentírtás nélkül okarná „datálás” céljaira felhasználni;

hasznosságuk nem is abban rejlik, hogy általuk a kronológia helyreállítható, hanem inkább abban, hogy értelmet adnak a kronológiának s rávilágítanak a fejlődés lényeges momentumaira, az alatta rejlő szellemi mozgatóerőkre.

Nem is kizárólag az arcképre alkalmazhatók azok a fejlődéstörténeti szempontok, amiket itt bemutatunk, hanem ezek kifejezői egy olyan szellemi mozgalomnak, amelynek hatása az egész vonalon megnyilvánul s úgyszólván az élethangulat megváltozásának nevezhető.

Megnyilvánul elsősorban a vallásos művészetben. A renaissance, ha Velencében később is, mint Firenzében, már rég kiemelte a vallásos művészetet hieratikus szerepből s az egyéni élet tényezőjévé tette. A giorgionizmus méla hangulata a vallásos témákra éppen úgy rányomta bélyegét, mint a világiakra. Az ilyen módon szubjektív alapokra fektetett vallási élet azonban az évek folyamán szélesebb, messzibbható dinamikát vett fel, s túlnöve ezeknek az idillikus hangulatoknak a szféráján, egy hatalmas vallásos megújuláshoz vezetett el, amely a művészi kifejezésben is új formákat hozott létre. Tizian hatalmas oltárképei, amelyek a huszas évek folyamán gyors egymásutánban keletkeztek, a legnagyszerűbb kifejezői az új vallásos életnek; bennük művészi kisugárzásával ezek és ezek előtt nyilatkoztak meg új látomásokat valaki, aki a megváltás tényét mélyebben, drámaiban élte át és jelentette meg lelki szemel előtt, mint bárki más. Az Assunia, a Pesaro-Madonna, a Péter-mártír a megdicsőülés első nagy víziói, első testetlítése a nagy tömegekhez szóló szuggesztív művészetének, az új barokknak.

S Tizian nem jár egyedül az új utakon, vele jár hatalmas vetélytársa, Pordenone, egyik leggigászbibb herosza a festői fantáziának, első és egyetlen igazi nagy elődje Tintoretónak, Grecónak, akit ma még oly kevesen ismernek el, mert hiszen oly kevesen ismerték meg meg. Az ő szelleme, ha nincs is áthatva egy Tizian artisztikus kultúrájától, szuggesztív erejével egész korára rányomta bélyegét; s talán lehetne itt éppoly jogosultan „pordenonizmus”-ról beszélni, mint ahogy fizesót évvel előbb „giorgionizmus”-ról beszélünk.

Ez az új szellem ragadta magával Palmát is élete utolsó szakában. „Ragadia”: nem jó kifejezés, mert hiszen a huszas évek nagy stílusa nála sem külső oktroj alakjában jelentkezik, hanem, amint az arcképeken látuk, egészséges, fokozatos fejlődés eredményeképp.

Palma vallásos művészetének igazi terület a Sacra Conversatio. A műfaj Bellini és Cima idejében félalakos formátumban volt gyakori, ahogy még a fiatal Palmánál is előfordul; Palma azonban lassanként teljesen áttért az egészalakú formátumra, amiben Tizian és mások is követték. Az első ilyen kompozíció, amit ismerünk, a velencei Queriniana képe, még teljesen a korai oltárok (Zerman, sib.) modorában, szigorú szimmetriában, amelyben az egyes alakok izoláltan térdelnek vagy ülnek, kezeiket szertartásos áhítattal téve össze imádságra. Amit a giorgionizmus ebből nem vehetett át, az részletekben: a szertartásos és kicsinyes mozgás, egészében: az izolált elemekből összetevődő szimmetria. Leuchtenberg herceg képén már felbomlik ez a sematikus rend, a vonalak hullámzó festőiségben olvadnak össze, az egyes plasztikai formák jobban kibontakoznak (hat alaknak mind a fizesenként keze látható), a nőtípusok lágyak, hajlékonyabak lesznek. A párisi kép — mind között a leggiorgionizisztikusabb — azután teljesen feloldja a geometriai hálózatot egy lebegő-finom felépítésben, amelyben a keresetlen ható alaprajz-diszpozíció teljesen háttérbe szorul a sík ornamentális ritmizálás mögött; az alakok mind légy, elomló kontrasztoknak engedik át magukat s a szertartásos kifejezéstelenség az imádó pásztor szenzitív kifejező mozdulatának ad helyet. A hieratika így oldódik fel az idillizmus érzelmvilágában. A drezdai és Liechtenstein-féle képeken azután az ülés motívumából mind szélesebb elfekvés lesz, a csoportosítás mind összefoglaltabb, egységesebb s előállnak azok a kettős piramisok, amelyek a kisebb csoportnak a főcsoporthoz való viszonyában mindig roppant disztíngvált, rendkívül finoman ritmizáló arányérzék tanujelei lesznek. Ez a giorgionizmusból levezetett élethangulat azután ama nagy vallásos megújulás jegyében fejlődik tovább s Palma utolsó éveiben még alkot



PALMA VECCHIO: KÉT NYMFA

Frankfurt

egy Sacra Conversatiót, amely a Pesaro-Madonna aetheri magasságát érezteti. Arra a pompás velencei képre gondolok, amelynek fölfedezése, 1900-ban, lázba hozta a régi művészet minden kedvelőjét.

Édes testvére ennek a képnek felfogás, stílus, kivétel dolgában egyaránt a S. Maria Formosa-templom triptychonja, középszarvánban Szt. Borbáldával: az a remekmű, aminek Palma leginkább köszönheti hírnevét. Utolsó periódusából származik ez a mű, összefoglalója mintegy egy művészi élet eredményeinek. Pedig a műfaj még mindig a régi, statuáris triptychon, amelyben minden alak önálló zárt egész. Melyik másik Giorgione-követőnél képzelhető el ilyen pompásan ritmizált nőalak? Ez a „terra ferma” flainak specialitása, a Morettóé, a Paolo Veroneseé. Palma teljesen egyedül fejlesztette ki magából ezt a csodálatraméltó elgondolást; a nagy velencei mesterek ebben éppoly kevésbé segíthettek, mint provinciális, jelentéktelen honfitársai. Végso eredményei ezek mindazoknak a lehetőségeknek, amiket Palma a statuáris stílus számára Velencében nyithatott: egy alak, amely a maga mozgásából, belső

plasztikai összefüggéséből nyeri egységét és oszthatatlanságát, mint a görög szobrászat, amelyben azonban az Ádám-Éva-kép görög típusai már felszívódtak a átalakultak a maga mozdulatritmusában utolérhetetlenül szép, virágzó és üde melegséget sugárzó embertípussá.

*

A Budapesten Palmának tulajdonított képek közül csak a Szépművészeti Múzeum arcképpárjáról emlékeztünk meg, amelyek Palma legfontosabb, legszebb darabjaival egyenrangúak. Aligha Palma műve ellenben az a Violanténak nevezett fehérruhás nőalak, amelynek két megismérlése is ismeretes külföldi gyűjteményekben: éles, szögletes ráncal valószínűtlenné teszik még azt is, hogy Palma után való másolatot lássunk benne, aminthogy az egész koncepció nélkülözi Palma artisztikus finomságát, temperamentumának szenzuális hajlékonyságát. Lederer Carianit ajánlotta, mint szerzőt, de azt sem tartom kizártnak, hogy egy másik, nem kevésbé provinciális bergamói festő, Licinio művét bírjuk benne. Úgyisintén nem Palma, hanem egy bergamói kismester, valószínűleg Alessandro Oliverio műve



PALMA VECCHIO : SZENT BORBÁLA

Venecia, a S. Maria Formosa Irttychóniának kőzoprázá



PALMA VECCHIO: MADONNA-OLTÁR
Zeman, Treviso mellett

Fracastore orvos arcképe, Fellner Henrik igazgató úr birtokában. Palma egyik tanítványának (talán Alvise di Serafinónak?) tulajdonítható a Szépművészeti Múzeum egy fekete ruhás nőalakja, amely éppen a kosztüm szabása után ítéelve, nem lehet korábbi, mint 1840 körülül időből való. A gróf Keglevich-gyűjtemény egy női arcképét nem ismerem eredetiben, csak Térey publikációjából (*Burlington Magazine* 1927); tudommal azóta a külföldi műkereskedelem útjára került. Mindezek fölött az arcképek fölött messze kimagaslók a Ráth György-Múzeum pompás női arcképe, amelyről máshelyütt fejtettem ki, hogy az csak Sebastiano del Piombo kora műve lehet. (Dedalo, 1928 június.)

A *Sacra Conversazioni* közül gróf Andrássy Gyula bír egyet azokból a félalakos, még tér- és testritmus híján szűkölködő kora képekből, amelyek Palma első velencei éveibe tartoznak, tehát egykorúak a Múzeum kis arcképpárjával. Ezt a képet már volt alkalmam ismertetni a *Magyar Művészet* hasábjain. Ugyanítt ismertette és tulajdonította Baldass Palma Vecchióknak a

Herzog-gyűjtemény hamis Tizian-szignatúrárt viselő képét; azonban Baldass attribúcióját sem fogadhatom el. A Glück-gyűjtemény egy kis *Sacra Conversatio*-ja, amely kézzelfoghatóan Palma ípusait mutatja, egy hű honfitársnak, Francesco Rizzo da Santacroce-nak munkája, akinek neve alatt is szerepel már a gyűjteményben. A Ráth-gyűjteményben is szerepelt azelőtt egy kép, Palma hamis szignatúrájával, amelynek mostani hollétére nézve köszönettel fogadnék minden szíves felvilágosítást, az itt közölt fénykép alapján. Jellegetesen palmeszk formanyelvet mutat a Szépművészeti Múzeum egy nagyobb képe, a nélkül azonban, hogy másnak tekinthetőnk, mint ama műhelymunkák egyikének, amelyek Firenzében, Glasgowban és a volt Benson-gyűjteményben láthatók. Amint tehát látjuk, Palma sokkal ritkább mester, mint gondolnók; Budapesten komolyan mindössze három képet lehet neki tulajdonítanunk, még összes műveinek száma, amelyet Cavalcaselle 54-re, Morelli 64-re becsült, ma körülbelül 90—100-ra tehető.

DR. GOMBOSI GYÖRGY