

VERONESE

(1528—1588)

A velencei festészet két évszázados fejlődési útja a XVI. század végén sosem látott gazdagsághoz vezetett. A közszellem, mintegy elragadtatva a művészek által fölírt új, csodálatos lehetőségektől, páratlan bőkezűséggel gondoskodott újabb és újabb feladatokról: a Doge-palota, a Libreria, a S. Marco, a S. Rocco, a S. Sebastiano nagyszerű dekorációját a tevékenységnek mennyiségben és gyorsaságban való hallatlan felfokozását igényelték. A nagy arányoknak, a művész termelés illüktető tempójának ez az első nagy kora Velencében egyben a barokk első testét öltését jelenti.

Ha igaz az, hogy a barokk apja Michelangelo — s az impulzus tényleg tőle indul ki, — akkor az is igaz, hogy a barokk másik megteremtője Tizian, akiből ez az impulzus a megvalósítást kiváltotta. A barokk végre is Velencében született meg, Tintoretto, Veronese és az ővelük egykorú mesterek művészetében.

A barokk tehát eklektikus fejlődési folyamatnak köszönheti létét, de ez az eklektizmus nem is elégedett meg két forrással: legalább feltucat azoknak a nagy mestereknek a száma, akiknek az érdemei közé azt is belkiatta a művésztörténet, hogy a barokkot ők hozták létre. A főérem Velencéé, mert Firenze és Róma akadémiikus purizmusa végül is életképtelennek kellett hogy bizonyuljon a velenceiek minden használható impulzust szívesen fogadó, naiv eklektizmus mellett, akik műhelyeik aijtárára a Tiziané mellett Michelangelo és Raffael, nem egyszer azonban más mesterek neveit is felírták.

A fiatalok között Tintoretto volt az, aki legközelebb állt Michelangelóhoz: mégis művészetének alapjában velencei maradt. Mert Tintorettonak sikerült mindazokat a metafizikai problémákat, amelyek Michelangelot állandóan gyötörték s művészetét végre is az ikonoklázis gondolatában oldották fel, festészetében teljesen abszorbeálni. Vértel festő volt ő is, mint minden velencei, aki absztrakt ideálokért nem áldozza fel a

kívülről artisztikumában rejlő örömet, aki könnyen dolgozik, sokat és jól terem, csodálatos, a mai ember számára hihetetlen gyorsasággal fejezve be roppant feladatokat.

Amíg Tintoretto számára Michelangelo lett a legnagyobb élmény, addig Veronese művészte egy másik római forrásból táplálkozik: Raffael művészetéből. Az irány, amelyben Veronese Tizian művészetét továbbfejlesztette, nem is lenne elképzelhető annak az iskolának a tanításai nélkül, amely Raffaelből indulva ki, Giulio Romano felsőolaszországi tartózkodásában nyert megfogalmazást s amely az egész terra firma művészetére s vele együtt a fiatal veronaira is, döntő hatást gyakorolt. Innen nyeri Veronese klasszikus képszerűség-képességét, a megelégedés tisztaságának, a széles és zárt jellegű diszpozíciónak azt a varázslatos biztonságát, amit a velencei művészetnél nem örökölhetett. Figyelemreméltó ez az ellentét Tintoretto és Veronese között, nemcsak azért, mert bevillágit a két egyéniség ellentétes szellemébe, hanem fejlődési jelentőségénél fogva is. Mert Raffael nem szabad elűtünk attól az érdemtől, hogy ő is tanulómesiere volt a következő századoknak s a fejlődés, nem törődve azzal, hogy majdan az eklektika vádjával fogják illetni, felszívta ezeket a tanításokat, amint szüksége volt rájuk. S ennek az aktualitása is elkövetkezett. Mert a barokk szellem nem ismer gátlásokat, belső válságokat: az ő útja a boldog és diadalmas kibontakozás. Szereti a bő árban ömlő kifejezést, a csorbítatlan szépséget, s ennek eszközeit nem merítette az önmagával folyton harcban álló, nehezen produkáló Michelangelóból. Itt Raffaelnek kellett közbelépni, s a művész, aki alkalmas volt a raffaeli hatás közvetítésére Velencében, Veronese volt.

Veronese szelleme nem olyan feltartóztatlanul roboog, minden keresztyűgázoló, mint a Tintorettoé. Erőtlenség ez? Nem, csak a lelki processzusok akadály nélkül, szabadabb lefolyásának egyenletessége és robaajmentessége.

Tintoretóban sötét és misztikus gatlások élnek, amelyek geniejét izgalták s ama fenyegető morallást, mindenütti láthatatlan ellenségekkel küzdő feszültséget váltják ki belőle. Benne a földi és az égi ellentéte tragikus konfliktusokra vezetett; az utóbbihoz fűződő etika posztuláltsága a földön s annak az emberi gyarlóságban rejlő megvalósíthatatlansága számára kínos ellentmondással fajult; s ez elől a probléma elől csak egy más, vászonra vejtett életben találatot menekülést, ahol autoszugesztívós úton hangsúlyozza ki a hit igenlését. Innen van, hogy képeiben mintegy más világ jelenik meg, amelynek még levegője sem hasonlít a miénkhez; innen van művészetében a folytonos átszellemültség állapota, innen az askéta típusok, a túlvilági fény, innen a súlytalan testek éteri lebegése és a mozgások vizionárius elragadottsága.

Kétségtelen, hogy Veronese nem érzett magában ilyen mély szakadást. Gazdag érzelmi kultúrára őt kielégítő és bő táplálékot nyújtott lelki életének s idővel tartotta minden olyan válságtól, amely kiábrándíthatna volna abból a boldogságból, amit neki természetes műlelje nyújtott. Ezért nem kellett, hogy a művészet az ő számára is egy más világba meneküléssé váljék, ezért nem játszik abba bele az autoszugesztívós motívum. Veronese sosem keresett egy hangsúlyozottan „vallásos stílust”; stílusa mindig egyformán alkalmas volt bármely themakörből merített feladatok megoldására: azaz stílus volt, a szó igazi értelmében, amely, mint a szemlélet természetes módja, egyszersmindenkora meghatározott művészi alkotás személyi komponensével s teljesen független kell hogy legyen a tárgyi komponens változásától. S Veronese fel is hozhatta volna Tintoretto ellen azt, hogy művészetének apokalyptikus hangja egyszerűen kímélt formalizmusnak ad helyet, amint repraesentatív arcképek kerülnek megoldásra.

Ez az ellentét Tintoretto művészetében de facto fennáll s csak azzal a nagyfontosságú ténnyel magyarázható, hogy ez a két lehetőség Tintorettonál nem is *stílus* elsőleges értelemben, nem a szemlélet egyedül lehetséges módja, hanem csupán egy másodlagos szemléleti mód, amely úgyszólván kizárólag az illesztés pillanataiban érvényesül. Ez az ellenérv talán majd óvatosabb

állásfoglalásra fog kényszeríteni bizonyos lelkesedni szerető urakat, mert bizonyítja, hogy a végfőlet trombitáinak ama harsogása, amely Tintoretót vizionárius állapotba mámorította, egy szelvet léleknek autoszugesztívós hallucinációja és semmiképpen sem a földi és az égi problémájának végleges megoldása.

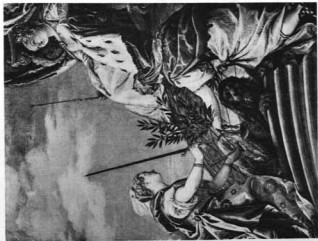
A problémákon, amelyek a komplikált és skrupulózus Tintoretót ilyen mély válságokba sodorták, Veronését átszegtette naiv optimizmusa. Lelkek, akikben nincs meg az igazi arisztikum megértéséhez szükséges nyíltság és egyszerűség, ezt az optimizmust sekélyességnek szokták nevezni. Énekük valami homályosan sejtetett „külsőséges pompáról”, „édeskes formalizmusról” szól és többnyire Tintoretto vallásos elmélyültségére való utalással szokott végződni. Ez a felületes művészi szemléleten alapuló ellentét valójában fikció, amely pozitív tartalommal nem bír, mert hiszen Veronese műveiből éppoly bőven sugárzik a katolikus hit, mint amennyire Tintoretto festményei is méltán büszkélkednek a „szépség” külső jeleivel.

Tény ebből a homályos célozgatásból mindenesetre annyit, hogy Veronese nem emelte tudatoson művészetének előterébe a vallásos célt, nem kereste a „vallásos stílust”, mert számára a spirituális tényező oly magától értetődő összetevője volt a művészetnek, hogy mint probléma nem is lépett fel tudatában. Nőla a kifejezés nem a stílusban jelentkezik, nem abban a festői deformációban, amely Tintoretto keze alatt a holt tárgyakkal is az átszellemültség hatását, a spirituális kisugárzás képességét kölcsönzi, — hanem objektíve, a szereplő alakokra ruházott attitűdökben. Nőla egy Emmauskép műleujében semmi sincs abból a varázslatos mesterségből, amellyel Tintoretto képes még magát a perspektívát, a fényt és a formális megvalósítás eszközeit is ama kisugárzás szolgálatába állítani; az ő alakjai nem lebegő, nyulánk szellemek, napjának fényre nem emlékeztet titokzatos, földöntúli lámpás sugárzására, hanem igazi, természetes plein-áir, amely kék ragyogásba állítja az égboltot, árvilágítja a felhőket, meg-megcsillan a drapériák vörösén, aranyán vagy az oszlopok márványfehérségén. A kifejezés hordozója pedig a Krisztus átszellemültségét és a tanítványok megdöbbenését kifejező *mimika*,



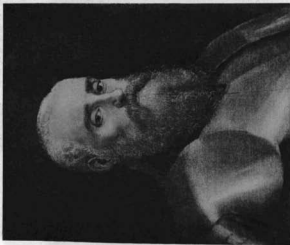
PAOLO VERONESE: VELENCE ALLEGÓRIA

Orsz. M. Szépművészeti Múzeum. Pirkler Leóval együtt ábrázolt, vélelmi portimarcha alakúak



PAOLO VERONESE: VELENCE ALLEGÓRIA

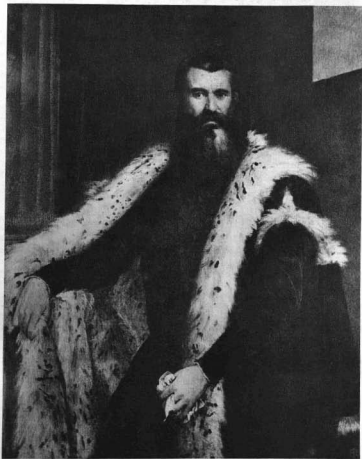
Vélece, a dorpatolai Szele del Collegiáiban



PAOLO VERONESE: FÉRFI KÉPMÁS
Orsz. M. Szépművészeti Múzeum



PAOLO VERONESE: FÉRFI KÉPMÁS, AGOSTINO BARBARIGO
Museum, Cleveland U. S. A.



PAOLO VERONESE: DANIELE BARBARO ARCKÉPE

Firenze, Gallerie Pitti



PAOLO VERONESE: A LÉPANTÓI (1871) GYŐZELEM EMLÉKKÉPE

Vélesce, Dogepalota, Sala del Collegio

amely a maga egészében nagy képdramává fonódik össze.

Olyan itt Veronese, mint egy nagyszerű színpadi rendező, aki láthatatlanul, a kulisszák mögött meghúzódva igazgató, mintegy telepálkus szuggesztívó útján, a színeseket: ő maga azonban nem jön ki a közönség elé, nem tárja fel közvetlenül a maga konvulzióit. Számdra a mű a fő, az alkotó névtelenül és személytelenül a háttérben marad.

Ez benne nem önkorlátozás, hanem szükséges távolság, amely lehetővé teszi, hogy művén objektív kritikával dolgozhassék. Mert objektív normák lebegnek szemei előtt. Ideálok, hit az abszolút szépségben, amelyet nem pótolhat a kifejezés személyes színe, érdekesége. Képei sosem lettek az ő érzésvilágának tudatos kifejezőivé, hanem csupán egy ikonografikus feladat megoldásává (tudatosan !): objektív szakrális és művészi egység, amelynek külön élete van. Néző és Szépség, Hívó és Oljár között ne álljon ott harmadik személy.

Tintoretto individuális, Veronese ennek ellentéte. Nem mintha nem volna minden művében *személyisége* tökéletesen kifejezve. De művel nem csupán mint egy emberi lélek visszafüggődései szépek: azokban ezenfelül objektív, abszolút szépségtartalom van, valami döntő fontosságú tényező, absztraktum, amely például az ornamentikának is valami művészen felül, általánosabb szépséget ad. Ez a különbség igen fontos. Meri, persze, Tintoretto festményei is szépek, azá teszi őket az előadás ereje, az energikus ritmus, a ragyogó szín, szóval az az egyszerű tény, hogy nagyszerűen vannak megfestve. Veronesenél azonban a szépség nemcsak a megvalósítás eredménye. Nála a szépség a művészi produktumot már akkor át meg át hatja, amikor az még csak a „meglátás” stádiumában van, amikor az alkotás művészi processzusa még nem is érlelődött odáig, hogy a művész tudatosan kezdje az anyagot formálni. Az ő alakjainak és milieujének objektív szépségük van, az ő művészet az azon a pozitív hiten alapszik, hogy a világ szép.

Veronese, ha valaha is gondolt volna arra, hogy a szépség igazolásra is szorulhat, ezeket mondhatta volna: „Jézus Krisztus, az Isten Anyja a legmagasabb szépséggel ékesek, mert hiszen tökéletesek. Így az összes mennyi lények. Ti, akik telve vagytok azzal a fülkomplikált gondolattal, hogy e lényeknek a földi szépség formáiban való ábrázolása profanizálás, okatlanul vádoltok engem. Hiszen a szépség a földön maga is mennyi ajándék.”

Ez a gondolat olyan ember gondolata, akit érzéki kultúrája élményekhez tud elvezetni, amelyekben tisztá örömet lel: mert mögötte áll történelmi a hit, hogy szépség és fenség együtt járnak. Ebben az *esztétikai optimizmusban* van lefektetve Veronese művészetének etikai alapja. Ez az a gondolat, amely őt átvezette azokon a nehézségeken, amelyek Tintoretótól kerülő útra kényszerítették.

Veronese művészi hitvallása már tisztán művészi szempontból is nem jelent kevesebbet, mint a „forma” és „tartalom” tökéletes harmóniáját. Mert „tartalom” alatt nem az ikonografikus tartalom értendő (ezt Veronese mimikai átton tölti ki), hanem a festésben rejlő szemléleti mód maga; s ezt a tartalmat Veronese számára az a formula szolgáltatja, hogy a szépség az églnek adekvát kifejezési formája. Így külsőbőlódik ki nála minden „stílusprobléma”, és a festés hivatásában való bizalma véglegesen megszilárdul. Az ő kezét sosem ragadja meg munka közben a „vanitatum vanitas” szomorú és csüggedt gondolata. Benne az öreg Michelangelo lemondó ikonoklázisa, az érzés, hogy véső és ecset kevés kifejezni mindazt, ami egy emberben él, sosem tudott volna megfogamzani. Innen ered nála a művészi produkció bő árban ömlő gazdagsága, az a klapadhatatlan termékenység, amely a mai néző előtt szinte hihetetlennek tűnik fel.

A stílusprobléma kikapcsolódása biztosította ennek a gazdag produkciónak a belső gátolatlanágát. Veronese nagyon hamar megtalálta önmagát. Az első hatásokat hamar beolvasztotta s ettől fogva fejlődésének egyetlen természetes iránya volt: növekedés, gazdagodás.

A bőség, a nagyság, a gazdagság barokk hatásai nélkül Veronese nem lehetett volna azzá, amlvé lennie kellett. Mert nála ez sem

a programmszerűen felcsigázott érzékliség beteges lázából fakad, hanem abból a sérteletlen életbölcességéből, amely a pompában még igazi kultúrát tud látni. Alakjainak fejlett, kerekded típusai, mozdulatuk jelentőségteljes nagysága, szélessége, ruháik bő, levegős ráncai jellemzően mutatják, mit tartott Veronese szépnek. Vásznonalnak hatalmas méretei, amelyek meg sem élhetnének a szereplők nagy száma nélkül, az arányok, amelyeknek elosztásával sikerül minden forma nagyságát még jobban felfokozni, az illúzió megkapó, sokszor megdöbbentő hatásai, amelyek nem egyszer a személynyvesztés határaitól járnak közel: mindezeket az eszközöket korlátlanul és fejedelmi bőkezűséggel használja ki. A nézőt elvakítja, elkábítja, ha kell. Egy-egy képe ezekre és ezekre szól egyszerre s az a hivatása, hogy hatalmas terméke, templomokba állítva, minden sarokból láthatóan, egy nagy dekoratív összesség fölött uralkodjék.

Bármily erős szálak fűzzék is Veronését a Raffaél-iskolához, művészetének ebben a határozott jellegében tisztára a barokk első formátöltése ő. A barokk, amelyben a manierizmus zavarai lecsillapodtak már, a maga boldogságában és válságmentességében egy évszázad fölött a fésza, klasszikus cinquecentónak nyult kezét és ezért csak abban a művészetben található alapot, aki ebben a parnassusi szeltemben haladt előre: Veronésében. Nemcsak a felsőolaszországi barokk mesterek, hanem a bologna—római iskola is éppen úgy, mint a flamandok Veronésén keresztül tudtak csak kibontakozni. Ez a tény azonban csak viszonylagos értékelés alapja lehet, csak Veronese történelmi szerepére mutat. Igazi értéke műveiben s azoknak emberi jelentőségében nyugszik, amely örök és a mai emberhez is éppen úgy kellene hogy szóljon, mint ahogy a kortársakhoz szólott.

A ma emberre talán nem meri már követni Veronését a Parnassus útjain. Pedig ez az út nem a pogányság útja volt, hanem a legbuzgóbb kereszténységé: az az erkölcsi talai, amelyen az ellenreformáció fiatlég felé emelt szemekkel is a botlás veszedelme nélkül járhattak.

Múzeumunk gazdag velencei sorozatában Veronese is négy képpel van képviselve, amelyeknek azelőtt nem általánosan elismert

hitelességet most már pozitívabban is lehet bizonyítani. A legszebb ezek között a gróf Pálffy János-hagyatékából származó nagyszabású férlarcepé, amelyet ma már Hadeln és Fiocco — a Veronese-kérdésnek két nagy specialista — egyetértően Veronese legszébb darabjai közé sorol. Ha helyt akarunk adni annak a régebben fölmerült gondolatnak, hogy képzőművészetünk Bruserorctól származik, akkor neki kellene adnunk a Pitti híres Daniele Barbaróját is, Veronesének ezt az éretti remekét. Képzőművészetünk és a Barbaro-arcképigazi testvérek; de még a budapestiben még van valami Romaninótól örökölt lágy-ság az érzelmi kifejezésben, addig a firenzei erőteljes és reprezentatív.

Egy másik, kisebb Veronese-műképzőket, amelynek hitelességét azelőtt szintén kétségbevonták, most már kézzelfogható kapcsolatba tudjuk hozni Veronesének egy kétségtelenül sajátkezü darabjával, amely nemrég került föl a műkereskedelemben a most a Cleveland-i (U. S. A.) múzeum tulajdonába. A budapesti kép, amely ugyanazt az alakot ábrázolja karok és háttér nélkül s az ornamentális részletek elhagyásával, nem más, mint Veronesének az amerikai képhez készült sajátkezü tanulmánya. Az ábrázolt kitérés is sikerült biztosabban megállapítani. Eddig a budapesti egy Giustiniani, a clevelandi egy Manfredi arcképének tartották részletesebb megokolás nélkül; szerintem az ábrázolt ugyanaz, aki Veronesének a lepantói győzelem emlékére festett Apotheosisában is megjelenik: Agostino Barbarigo, a „lepantói hős”. Újonnan megjelent könyvében Fiocco is ezt a nézetet vallja.

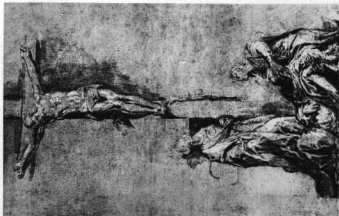
Veronese legsajátabb területe a dekoratív mennyezetfestés s a jó szerencse erről a területről is jutott hozzánk egy darabot, Velencének, mint a tengerek úrnőjének allegóriájával, amely még hozzá nem kevésbé előkelő helyről való, mint aminő a Doge-palota. Ridolfi is, aki még eredeti helyén látta, a Doge-palota egy földszinti termékek, a Magistrato delle Legnecnek mennyezetén, leírja: „nel palco del Magistrato delle legne dipinse Venezia, Netunno innanzi con Tritoni, che la tributano di marini doni”. Persze az előkelő származás nem jelent mindig különös

kvalitást, s képzőművészetünk még nagyobb mértékben kell segíedek közreműködésével számolnunk, mint Veronese többi dekoratív festményein. Bizonyítja ezt az összehasonlítás Veronesének egy még ma is a Doge-palotában látható képével, amelynek képzőművészetünk csak gyengébb változata.

A negyedik képek, egy Krucifixnek szerzősége megállapításában sem volt mindig megegyezés. Bruserorcit és Zelottit említették, elfelejtve, hogy a társművészek nemcsak kvalitás, hanem stílus dolgában is különböztek a mestertől. Igaz, hogy Bruserorcinak van egy rokon Krucifixusa Veronában, de maga Veronese is variálta fiatalkorában ezt a típust. Végre is a szerzőség kérdésében döntő bizonyíték Veronese sajátkezü rajzvázlata, a Bayonne-i múzeumban, amit nemrég sikerült identifkálnom (ami persze nem jelenti azt, hogy a festmény is sajátkezü műve a mesternek). A Bayonne-i rajzot azelőtt Veronese egy másik, drezdai képével akarták kapcsolatba hozni, éppen úgy, mint az Ambrosiana Veronese-rajzát. Ez pedig lehetetlen, mert a Bayonne-i rajz nemcsak rajztechnikailag sokkal érettebb a darabos és kissé naív milánói rajznál, hanem kompozícióban is előrehaladotabb fázisra vall. Krisztus vonagló testében nagy ritmikai erő és egység van, ami Tintoretto emlékeztet, éppen úgy, mint az eszméletét vesztett Mária lerokadásának plasztikusabb érzékeltetése a Bayonne-i rajzon, még jellemzőbb azonban a két Magdaléna-megoldás; a korai képen a kereszt átöléséhez Veronese még mind a két kezet igénybe veszi, a megoldás nehézkes, elfogódott. Az érettebb kompozíción alig érinti Magdaléna a keresztet egyik kezével, az átölés motívuma mégis sokkal meggyőzőbb kifejezést nyer.

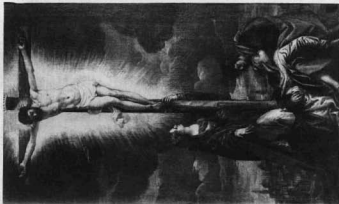
Veronesét rajzgyűjteményünkben két szép lap képviseli. Az egyik kompozíciótanulmány; a másik, amely két oldalán ugyanannak a kompozícióvázlatnak két variánsát tartalmazza, Hoffmann Edith dr. méltán feltűnést keltett tanulmányában (a Szépművészeti Múzeum évkönyvvel, IV. kötet) van publikálva, mint vázlat Veronesének Amiens-i Péterrel a doge előtt ábrázoló elveszett művéhez.

GOMBOSI GYÖRGY



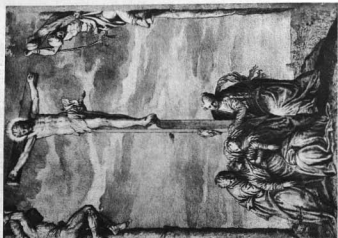
PAOLO VERONESE: KRISZTUS A KERESZTÉN

Bayreuth, Musée Bonnat. Városi Szépművészeti Múzeumának kápolnája



PAOLO VERONESE: KRISZTUS A KERESZTÉN

Orsz. M. Szépművészeti Múzeum.
Az Eszterházy-Kápolnában, 1608-1609-ben vért az újabb korból



PAOLO VERONESE: KRISZTUS A KERESZTFÁN
Bibliotheca Ambrosiana Milano



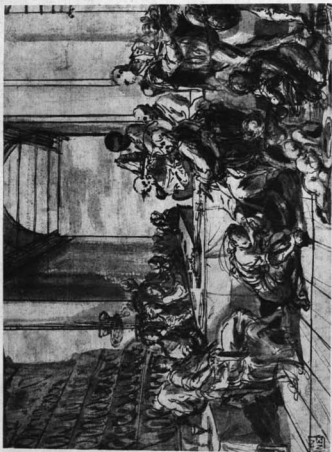
PAOLO VERONESE: KRISZTUS A KERESZTFÁN
Drezdai Képtár



PAOLO VERONESE:
AMIENSI PÉTER A VELENCEI DOGE, MICHELE VITAL ELŐTT. I. fogalmazás
Orsz. M. Szépművészeti Múzeum



PAOLO VERONESE:
AMIENSI PÉTER A VELENCEI DOGE, MICHELE VITAL ELŐTT. II. fogalmazás
Orsz. M. Szépművészeti Múzeum



PAOLO VERONESE: JÉZUS A SIMON HÁZÁBAN, Bistierreit
Országos Művészeti Múzeum