

Wilde János

GIORGIONE HÁROM FILOZÓFUS ÉS TIZIANO CIGÁNY MADONNA CÍMŰ FESTMÉNYÉNEK RÖNTGENFELVÉTELE¹

A képek átvilágításának néhány év leforgása alatt világszerte elterjedt módszerét eddig főleg a festményekkel kapcsolatos gyakorlati problémák felderítésében hasznosították. De bármilyen látványos előnyei vannak is más vizsgálati eljárásokhoz képest a hamisítások leleplezésében, a károsodások és átfestések megállapításában, ezek a funkciók csupán egyik felét fedik le alkalmazási lehetőségeinek. A művészettudomány számára jóval fontosabb másik fele még jószerével ismeretlen, a kutatás pedig végképp nem foglalkozott vele. A kép átvilágítása ugyanis a művek genezisébe enged betekintést, ezt a lehetőséget pedig csak az új eljárás nyitja meg számunkra. Hovatovább úgy látszik, mintha a kutatás, a laikus közönség fölöttébb élénk érdeklődésétől elvakítva, éppen a legfontosabbat tévesztette volna szem elől.

A velencei cinquecento korai időszakából vett két példánk megmutatja, hogy a képátvilágítás módszere milyen lehetőséget kínál a művészettörténetnek az említett szempontból.

Giorgione: *Három filozófus*. Előzetes megjegyzés: E mű minden szemlélőjének tisztában kell lennie azzal, hogy a festmény nem változatlan formában maradt ránk. A 17. században, Lipót Vilmos főherceg gyűjteményében a kép lényegesen nagyobb volt, mint ma. Az 1659-ben készült, meglehetősen megbízható leltár kerettel együtt a következő méreteket adja meg: 7 arasz magas, 8 arasz 8 1/2 ujj széles, ez annyi, mint 145,6 x 184 cm,² ma a kép mérete keret nélkül 121 x 141,5 cm. Ha az akkori keretszegélyek méretét a kép mostani magassága alapján számítjuk ki, akkor azt kapjuk, hogy a szélessége azóta valószínűleg tizennyolc centiméterrel csökkent. Az a másolat, amely az ismert Teniers-féle bécsi galéria-ábrázoláson maradt fenn, arányait tekintve pontosan megfelel az 1659-es leltárban feljegyzett méreteknak; tehát egykori formátuma - nagy, fekvő téglalap - két különböző forrás alapján megállapítható.³

¹ Johannes Wilde: Röntgenaufnahmen der „Drei Philosophen“ Giorgiones und der „Zigeunermadonna“ Tizians. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F. 6. 1932. 141-154.

² *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 1. 1883. XCIV.: Nr. 128.

³ Troyen metszete a *Theatrum Pictorium*ban, amely Teniers egy másik kisméretű másolata nyomán készült, a kompozíciót önkényesen bővíti a jobb oldalon. Ha ezt a bővítést lefedjük, akkor a metszet is pontosan ugyanazokat az arányokat mutatja.



Giorgione: A három filozófus (1507 körül. Olaj, vászon. 123,5 x 144,5 cm. Bécs, Kunsthistorisches Museum) részletének körvonalrajza a röntgenfelvétel nyomán

Ez a - jóllehet több szempontból is meglehetősen szabad - másolat tanúsítja, hogy a kép bal oldalából egy jelentős darab, a jobb oldalából pedig alul és felül keskenyebb sávok hiányoznak. Abból a tényből, hogy a kép a magasságából is veszített valamennyit, az imént közölt számítás értelmében arra kell következtetnünk, hogy a szélességéből több mint tizennyolc centimétert vágtak le; ez pedig, amint a másolat mutatja, csaknem kizárólag a bal oldal rovására történt. Ha a kisméretű Teniers-féle másolat alapján képzeletben kiegészítjük a kompozíciót, lényegesen világosabbá és szellősebbé válik. Legalul egy további megemelt szint kiszélesíti az alakok bázisát, amelyet már jobbról sem szűkít le a keret. A sziklaformáció, amely egy mélyen bevájt barlangot rejt magában, csak így kap értelmet; helyreáll az

egyensúly a kép két fele között. – Egyébként a kép igen jó állapotban van. Nagyobb sérülések csak a középrésztől balra, a barlangnál, továbbá a jobb felső sarokban található. Elszíneződés folytán a kép teljes bal fele, a lazúrrétegek eltávolítása következtében pedig a középső figura ruházatának vöröse veszített a fényéből (a köpeny eredeti színe rubinvörös volt).

A Giorgione *Három filozófusáról* készült röntgenfelvételek feltárják a kép egyes részeinek korábbi változatait, amelyek rendkívül világosan láthatók, így mód nyílt arra a kísérletre, hogy a kép változatlanul maradt részeivel együtt sematikus vázlatrajzon rögzítsük, és az így kapott egészet összevessük a jelenlegi állapottal. Ezzel kapcsolatban meg kell jegyeznünk, hogy arra a kérdésre, vajon a változtatásokra fokozatosan, a képen végzett munka során került-e sor, vagy esetleg egy már lezárt kompozíció későbbi egységes átdolgozásával van-e dolgunk, a röntgenfelvételek közvetlenül nem tudnak felvilágosítást adni. A változtatások stílustörténeti vizsgálata mindazonáltal az utóbbi mellett látszik szólni, mint ahogy az a tény is, hogy a feltárt változatok nem vázlatos állapotban, hanem teljesen készre megfestve vannak előttünk.

A sziklafal kontúrja eredetileg élesebb volt. Itt, a bal oldalon is megjelentek a száraz ágak arabeszkjei, úgyhogy az előteret egy síkszerű kullissza zárta le, a kilátást pedig mintha egy kapuív foglalta volna keretbe. A háttér is egyszerűbb volt: egy domb elől, egy második mögötte. Az első dombon perspektivikus középpontként egy várkastély állt, sziluettje élesen rajzolódott ki az ég előtt. Az átdolgozáson a táj szabadabb és dúsabb; a zsenge fácska ellentétben áll a jobb oldalon látható terebélyes fatörzsekkel, és a tekintetet a mélységbe irányítja. A tájban a kép jobb oldalán is mutatkozik egy apró, ám döntő változtatás. Eredetileg a két álló figura mögött háttérként bozót terült szét; mögötte a fatörzs inkább szétválasztó, mintsem összekötő elemként hatott. Most ez a dús lombú fa alig látszik, és egy újonnan beiktatott hajlott fatörzs szolgál arra, hogy az öregember köpenyredőjének ugyancsak utóbb rákerült nagy átlóját folytassa és elvezesse a környezetbe. – Mielőtt az öregember alakját a bő köpeny burkolta volna be, formai szempontból a két álló figura közötti kapcsolat meglehetősen egyszerű volt. Együttesüknek bizonyos fokú monotóniát kölcsönözött, hogy a fej tiszta profilnézete kétszer fordul elő, ugyanazzal a felemelt tekintettel ismétlődik meg. A figurákon végrehajtott változtatások következtében egy tömör csoport jön létre, mégpedig az emberi arc fő nézeteinek klasszikus hármasságát felvonultatva: profil, szemből, háromnegyed profil.

Ha a röntgenfelvételek alapján a részleteket is megvizsgáljuk, akkor világossá válik, hogy a változtatások ugyanabba az irányba mutatnak. Az ülő ifjú fejének korábban teljesen más volt a formai karaktere.⁴ A nyak és az arc egyes plasztikus formái élesebben előreugrottak, a fül fedetlen volt, csakúgy a nyak. A csupasz, magas, összeráncolt homlok a feszült figyelem kifejezését kölcsönözte az arcnak. A

⁴ Ahogy a röntgenképen látjuk, a festő a horizont vonalát ezen a helyen korábban rögzítette, mint a fej kontúrját. Az itt és a (folyóírat) 125. képen látható világos csíkok a vakkeret szegélyétől származnak, a 129. és 130. képen látható sakkáblamintát a farács hozta létre.

hajból semmi nem látszott, a fejet egy elől feltűrt szelű magas szőrmesapka fedte. A kézen és a mérőszerszámokon kisebb pentimentók figyelhetők meg. Az átalakítás folytán nagyobb lett a fej össztömege, így kubusosabbnak hat. A haj lágy burka kerekdeddé teszi, immár finom átmenetekkel illeszkedik bele környezetébe. A profil elvesztette élességét, a kifejezés szelídebb, álmatagabb, az egész figura a klasszikus eszmény szellemében szép.

A középső figurán először a teljesen sötét arcszín tűnik fel, a fehér tökéletesen hiányzik belőle – ez bizonyítja, hogy Giorgione orientális figurát akart ábrázolni. A turbánból mindkét oldalon kiszabadultak egy kendő végei: ezek mozgalmas formát hoztak létre, amely versenyre kelt az egész alak nyugalmával és zártságával. A röntgenképen az öregember köpenye alatt rajzolódnak ki a ruhaujj redői a bal alsókaron, a köpeny tehát később lett ráfestve. A férfialak jobb kezét a teste elé tartotta, fölötte lehetett látni az öv egyik nagy csomóját. A csuklója fedetlen volt, ruhaujja egyszerű tölcser formában végződött. Csak akkor egészült ki a szegély hurokvonalával, amikor a kéztartása megváltozott, és a hüvelykujját beakasztotta az övbe. Ezeknek a változtatásoknak világos az értelmük, ugyanis statikussá teszik az alkar tartását, az egyes különálló részleteket egy átfogó forma váltja fel. A felsőruha eredetileg lényegesen rövidebb volt, az ülő alak vállmagasságában végződött, a szegélye, továbbá az öv és a gallér egymástól hozzátételezően azonos távolságra elhelyezett vízszintes tagolások voltak. A felsőruha meghosszabbításával és a lobogó fejkendő elhagyásával az alak egyszerűbb, monumentálisabb lett. A fej kontúrja most kerek, zárt forma, mindkét oldalán a fatörzsek fogják körül, amelyek közvetlen folytatásai a mellkas redőinek. Az arc sötét tónusa később kapott világosabb árnyalatot, és lett a környező színekhez igazítva.

A harmadik figurán eszközölt változtatások a legtanulságosabbak. Ennek az alaknak először egészen más volt a feje: éles profilban jelent meg, felemelt tekintettel, előreálló, nyírt szakállal. Fejére simuló, arcába hajló sapkát viselt, amely a fülét szabadon hagyta, a fejét homloka fölött sugár alakú diadém emelte ki. Nem teljesen világos, hogy e figura tekintete a mellette állóra vagy az égre irányult-e, mindenesetre a szerezsen keskeny vágású szeméből az öregemberre pillantott, miközben az most tűnődve egyenesen maga elé néz. Az öregember ruházatának részletei is bizonytalanok, csak annyi látszik biztosnak, hogy a nagy sárga köpeny későbbi fejlemény, és hogy a gallér eredetileg ívelt szabást mutatott, míg most a nagy keresztredők átlóihoz igazodik. Az egész alak soványabb volt, testtartásában a bő köpeny nélkül volt valami enyhén lebegő. A bal kezében úgy tartott egy körzőt, akár egy tört, fogantyújával fölfelé, és még egy második eszközt is, amely már nem felismerhető. Az asztrológiai jeleket tartalmazó tábla eredetileg kissé más formájú volt. – Ebből az egzotikus figurából alakította ki Giorgione a ma látható klasszikus filozófus alakját. A szándék itt is a monumentális, az egyszerű, az általános-emberi irányába vezetett. A rideg részletek feloldódtak, a fölösleges járulékok elmaradtak, a pusztán illusztratív elemek a tisztán művészi céloknak estek áldozatul.

Mármost ha a kép egyes részein végrehajtott változtatásokat még egyszer, összefüggésükben vesszük szemügyre, akkor felismerjük, hogy azokat egy olyan, egységes

stílusra irányuló szándék határozza meg, amelyből egyértelműen magyarázhatóvá válnak. A lappangó kép olyan elemeket tartalmaz, amelyek egy régebbi, a quattrocento végére jellemző stílusfázisra utalnak – az öregember bizarr alakja például élénken emlékeztet Carpaccio figuráira –, míg a végleges változat minden ízében egy új velencei művészetszmény afféle előzetes alapító okirataként jelenik meg. A kompozíció fő vonásai mindazonáltal kezdettől fogva rögzítve voltak, és már jócskán túlmutattak a quattrocento megoldásain. Közéjük tartozik a talaj lépcsős kialakítása, ami egyértelműen rögzíti a figurák térbeli helyzetét, egyben bővítve megismétli a csoport alaprajzát, és a korábban tervezetthez képest csökkenti a méretkülönbségeket. Ilyen elem a figurák viszonya környezetükhöz, a szemlátomást esetleges tájkivágáshoz; a kép két felének, a tagolt jobb és a tömörszerű, tagolatlan bal oldalnak az egyensúlya (erre nézve lásd a második bekezdésben olvasható megjegyzést), ami a térben könnyedén balra billenti a kompozíciót. Az átdolgozás következtében ezek az alap gondolatok még egy további ponton is tisztázódnak. A kép középrészében megjelenő, quattrocento jellegű, ablakon át látható táj karaktere megszűnik, a várkastély éles kontúrú motívuma helyett a horizontot dombok lágyan hullámzó láncá zárja le. Az előtér felől a zsenge fácska teremt átmenetet, így a mélységrétegek éles szétválasztása kiegyenlítődik. Még döntőbb hatásúak az alakokon végrehajtott változtatások. A csoport egészének sziluettje eredetileg átlósan felfelé balról jobbra vezetett, majd a kép jobb felső sarkában levő bozót kulisszájában folytatódott. (E kulissza körvonalait a lobogó kendő és a magasba meredő fejdísz formái határozták meg.) Az ülő férfialak szőrmesapkája jelentette a legfontosabb átmenetet, úgyszólván híd szerepét töltötte be; a ruhák horizontális szegélyvonalai is lépcsőzetesen vezettek balról jobbra a magasba. A második változaton ez a háromszög szétválik, a fő kontúrral szemben egy hangsúlyozott átló húzódik jobbról alulról (az öregember köpenyredője, az újonnan beiktatott fatörzs a középső figura mellett jobbra), ezáltal a kép jobb felén egy olyan fekvő piramis jön létre, amely a csoport viszonylagos önállóságát eredményezi. Ezért kellett a szőrmesapkát, a lobogó kendőt és a magas diadémot elhagyni, illetve kerek lezáró formákkal helyettesíteni, és megváltoztatni a horizontális tagolási rendszert. A vertikális elrendezés helyébe a középső figura formai dominanciájának való alárendelés lép.

Ezek a módosítások és minden egyéb, már említett változtatás is egy alapvető fordulatból, a klasszika felé fordulásból magyarázható. De kitől származnak ezek a változtatások? Magától Giorgionétól, vagy egy fiatalabb művésztől? Eleve ki kell zárunk, hogy lényegesen későbbiek lennének, mint az eredeti változat, mivel a röntgenkép a két réteg technikai jellegének teljes azonosságáról tanúskodik. Ezzel a tényállással kapcsolatban sokaknak bizonyára eszébe jut Marcantonio Michiel 1525-ből való feljegyzése, mely szerint a vászon festését Zorzo da Castelfranco kezdte el és Sebastiano Veneziano fejezte be.⁵ Vajon lehetett-e az átdolgozó a fiatal Sebastiano del Piombo? Erre a kérdésre bajosan lehetne igennel felelni, mert éppen azok a részek, amelyeken a legerőteljesebb változtatásokat hajtották végre, mutatják a leg-

⁵ *Der Anonimo Morelliano*. Text u. Übers. von Theodor Frimmel. Wien, 1896. 88.

nyilvánvalóbban Giorgione autentikus művekből ismert stílusát, amelyet a tanítvány – még hozzá már legkorábbi fennmaradt képein – éppolyan egyértelműen megváltoztat. A rétegek említett technikai rokonsága is a kezek különbsége ellen szól, jóllehet természetesen ebbe az irányba mutató negatív bizonyítékként Sebastiano igazolt ifjúkori műveinek röntgenfelvételeire is szükség volna. A viszonylag legkevesebb változtatást éppen az ülő férfialak mutatja, amely a szerzőt korábban olyannyira Sebastiano modorára emlékeztette, hogy úgy vélte, itt érheti tetten a tanítvány – Michiel által hangoztatott – közreműködését;⁶ sőt e figura csontos, erősen plasztikus jobb keze még súlyosabbnak és nagyobb hatott azáltal, hogy eredetileg a harmadik ujjat nem takarta el a második. A másfajta léptéket és a figura plasztikus formaadását jobban lehetne azzal magyarázni, hogy Giorgione ezzel a perspektivikus rövidülés ellenében akart hatni, és így akarta szavatolni az alak kellő jelentőségét a hármast csoportban. Michiel állítását kénytelenek vagyunk kiiktatni a vitából.

Ismereteink révén, melyeket a kép átvilágításával szereztünk a *Három filozófus* egy korábbi változatáról, könnyebben eligazodhatunk Giorgione művészi fejlődésének folyamatában. Egy fordulópont kínál bepillantást ebbe a fejlődésbe. Az idősebb filozófus fejformájának végleges kialakítása szoros stílári rokonságot mutat az 1506-ra datált bécsi *Laurával*.⁷ Ennek a fejlődési foknak felel meg az egész alak monumentalizálása is a köpeny és a csuklya által. A többi alak, különösen a korábbi változatokon, elmarad mögötte, a Giovanelli gyűjteményben őrzött *Vihart* (ma a velencei Gallerie dell'Accademia tulajdona – a szerk.), illetve annak még sziluett-szerűen a táj elébe helyezett alakjait idézik emlékezetünkbe. Képünk feltehetőleg az 1506-ot közvetlenül megelőző években keletkezhetett; az összekötő elem, amely a *Viharhoz* kapcsolja, valószínűleg a csak másolatban fennmaradt *Páris megtalálása* lehet, amelyet Michiel kifejezetten korai műnek tekint.⁸ Ez a kompozíció a *Három filozófus* első változatával van a legszorosabb rokonságban. Csak a második változaton kerül túlsúlyba egy új klasszikus stílusirány, amelynek aztán első adekvát kifejezése a bécsi *Laura*.

Végül még felvethető az a kérdés, hogy az első változattól adódik-e vajon újdonság az oly problematikus kép tárgyának értelmezése szempontjából. Annyi biztos,

⁶ *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, 52. 1931, 98. skk.

⁷ Vö. J. Wilde: Ein unbeachtetes Werk Giorgiones. *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, 52, 1931. 91. skk. – A képre vonatkozó itt idézett szakirodalmat szeretném kiegészíteni Roberto Longhi egyik tanulmányának (Cartella Tizianesca. *Vita Artistica*, 2. 1927. 220.: 2. jegyzet) a következő, általam figyelmen kívül hagyott helyével: „Questo gruppo di opere (azokról a művekről van szó, amelyeket Giorgione fejlődésében Longhi az 1505 körüli időszakra tesz), col quale va forse posto in relazione anche il sottilissimo busto di 'Laura' ascritto in Vienna prima al Romanino, poi al Boccaccino...” (A műveknek ez a csoportja talán kapcsolatban van Laura finom mellképével, amit Bécsben előbb Romaninónak, majd Boccaccinónak tulajdonítottak...)

⁸ Teniers „Pasticcio”-jának e festmény nyomán készített másolata Martin Conway-nál, *Giorgione – a new study of his art as a landscape painter*. London, 1929. 2. tábla.

hogy a középső figurát a festő kezdettől fogva szerecsenként fogta fel, és hogy a jobb oldali szomszédját is keleti figuraként jellemezte; továbbá az ifjú szőrmesapkája is idegenszerűen hat. Ez a Christian Mechtől (1783) származó elnevezés – *A három napkeleti bölcs* – mellett látszik szólni. Az egyik bibliai történethez kapcsolódó legenda, amelyet Séth apokrif könyve tartalmaz, és amely különböző feldolgozásokban széles körben elterjedt,⁹ a három bölcsét mágusnak, egy vallási közösség tagjának nevezi, akik „in principio Orientis juxta Oceanum” mint „amatores mysteriorum coelestium [...] in silentio et voce tacita Deum glorificabant”.¹⁰ A három napkeleti bölcs, a jövendölés tudatában várta az új király születését hirdető csillag eljövételét, éveken át estéről estére egy fákkal és forrásokkal borított, sziklabarlangot is magában rejtő magas hegyen, amíg egy napon reményük beteljesedett. A három mágus – varázslóknak, filozófusoknak, csillagász matematikusoknak is nevezték őket –, aki a hegyen a csillag érkezését várta, valószínűleg ez a képzőművészettől sem idegen téma¹¹ szolgál Giorgione kompozíciójának alapjául is. A téma ábrázolása, ahogy a régebbi művészetben, képünk első változatán illusztratív, a legendára magyarázó attribútumok utalnak. A végleges változaton a három alak, a legenda mélyebb értelmezésben jelenik meg, a három életkor, egyúttal a „vita contemplativa” három tipikus formájának képviselőjeként: az ifjú kutatón, a férfi töprengve, az aggastyán tanítón. A téma tehát szintén fordulatot jelent az általános emberi felé, a klasszika szellemében.

Tiziano *Cigány Madonnája*. Előzetes megjegyzés: a mű méretét tekintve teljesen változatlanul maradt fenn. A röntgenkép azt mutatja, hogy a festmény eredeti szélé minden oldalán 1–1,8 cm-rel távolabb került a fatábla szélétől. Az üres csíkokat később festették hozzá, ezeket a jelenlegi keret felül és alul nem teljesen fedi el. Az eredeti festmény pontos mérete: 63,4 x 81,8 cm. Az állapota sem olyan rossz, mint amilyennek olykor feltüntetik. Kisebb sérülések itt-ott szórványosan a kép egész felületén találhatóak ugyan, nagyobbak azonban csak a bal alsó sarkában. Viszonylag csekély károsodások miatt a barokk korban az eget teljesen átfestették. A köpeny kékje elszíneződött, és látható rajta néhány durva retus, a Madonna arcáról és nyakáról részben eltávolították a lazúrozást. Néhány helyen átláthatatlan lett a firnisz.

A röntgenfelvételek a *Cigány Madonna* esetében is egy olyan korábbi állapotot tárnak fel, amelytől a végleges változat mind formai, mind stílári szempontról jelentősen eltér. A tájékozódást ismét az első koncepcióról készült sematikus vázlatrajzzal próbáljuk megkönnyíteni. Noha a köpeny körvonalának tiszta ornamense már itt uralta a kompozíciót, a két fej nem volt bevonva ebbe a sziluettbe. Megőrizték viszonylagos önállóságukat, amelyet még tovább fokozott az a körülmény is, hogy elfordultak egymástól. Ebből egy tartalmi vonatkozású különbség adódik. A Madon-

⁹ Vö. Hugo Kehr: *Die Heiligen Drei Könige in Literatur und Kunst*. Leipzig, 1909. I.: 19. skk.

¹⁰ „A Kelet kezdetén, az Óceán közelében”, mint „az égi misztériumok szeretői ... csendben, halk szóval dicsérik Istent.”

¹¹ Vö. Kehr i. h., II.: 24 sk., 244; ezen kívül például a háttérben bal oldalon látható jelenet Gentile da Fabriano *A királyok imádása* és G. F. Caroto Nr. 3392 jelzetű, az Uffizi képtárban őrzött képén.

na enyhén lefelé irányuló tekintettel, meghatározatlan irányba, balra nézett. A gyermek arca a néző felé fordult; noha a fedő rétegeken keresztül már csak nehezen kivehető a szeme, de annyi látható, hogy előre néz, ami a figura egész testtartásából is következik.

Jellemző különbségeket mutatnak a mozgásmotívumok is. A Madonna kinyújtott ujjú jobb kezét könnyedén a teste elé tartotta – itt még nem fogta a köpeny csomóját –, a csuklót, melyet egy redő részben takart, még nem foglalta világos, plasztikusan szemléltető keretbe a köpeny ujjának fehér szegélye. (E kézen hasonló átalakítás történt, mint amelyet Giorgione hajtott végre a szerencsen jobb kezén.) A Madonna köpeny fedte bal keze a gyermek vállán nyugodott, akkor még nem volt meg anya és gyermek kezének szép összjátéka. Tisztázatlan, hogy milyen lehetett a gyermek Jézus kezének eredeti helyzete; valószínűleg a maihoz hasonló, csak a jobb kar a testhez simult. A gyermek álló motívuma ugyanolyan volt, de még némi merevség jellemezte. A változtatások eredményeképpen következetesen érvényesül a kontraposzt, a fej megnagyobbítása által az egész test súlyosabbnak, masszívabbnak hat.

Az első változaton a redőkezelés stílusa némiképp előnyben részesíti a szép, mozgalmas részletmotívumokat, melyektől az összkép dúsabbnak, ugyanakkor játékosabbnak, nyugtalanabbnak is hat. Ezek a motívumok aztán a háttérbe szorultak, vagy nyugodtabbakkal váltották fel őket. A Madonna tarkóját finom fátyol fogta körül, amely a nyakszirtjén volt megkötve, a vége keresztben a melle fölé ért, majd finom törésekben beleveszett a ruhaszegély redőibe. A köpeny a kép közepén eredetileg jobban kidudorodott, és erősebben tagolták a redők. A gyermek testére duplán tekeredett rá a fehér lepel, amelynek az egyik vége a bal comb fölé került, majd a lábai között húzódott át, és az egyik csücske ismét előbukkant a jobb lábfeje mellett. A kép mai állapotán a lepel a test mögött van megkötve, és a függőlegesen lecsüngő vége baloldalt szoborszerű támaszt ad az egész figurának.

Ezen a képen is a fejeket változtatták meg a leghatározottabban. A Madonna arca, amely korábban kissé erőteljesebben fordult balra, lényegesen finomabb, a sima fejtető pedig magasabb volt. Baloldalt, a fátyol szorításából kiszabadulva, néhány hajtincs csüng le. A Madonna szája, orra és szeme is kisebb volt, a szemöldöke nem ilyen magasán húzódott. A változtatások következtében egy másfajta, szinte geometrikus tisztaságú összforma, egy ellipszis jött létre, amelyet az új fátyol egyszerű íve monumentálisan fog össze. Az egyes formák erőteljesebbek és a junói nőideál jegyében szélesebbek. A gyermekfej hagyományos, még alig tizianói formája teljesen megszűnik; a festő nem azonnal talált rá az új formára – a röntgenképen egy köztes stádiumot is látni, amelyen a fej még kisebb és kevésbé fordul balra, mint utóbb.

Így a *Cigány Madonna* esetében is egy olyan első változatról beszélhetünk, amely stílustörténeti szempontból régebbi elemeket tartalmaz, és közelebb áll Tiziano példaképeihez, Giovanni Bellinihez és Giorgionéhoz, mint a befejezett mű. Határozottan Bellinire emlékeztet a gyermek alakja. Ez új fogódzót nyújt a *Cigány Madonna* és Bellini Detroitban őrzött¹² 1509-es *Madonna a gyermekkel* című képe

¹² Eugene von Rothschild *Belvedere*, 11. 1932. 110.

között fennálló nemrég megállapított kapcsolatnak, és valószínűsíti a kép 1510-re datálását.¹³ Az első változat minden más eltérő eleme Giorgione műveiből vezethető le. A Madonna feje, magas homloka az összefogott fátyollal, melynek végződése a mell alatt a köpenyben vesz el, a bécsi *Laurára* utal. Tiziano művei közül a Fondaco freskótöredékein látható ábrázolásokhoz áll a legközelebb. A redőmotívumok Giorgione különböző képeivel bizonyíthatók, így különösen a gyermek lába köré csavart kendő a Fondaco freskók egyik figurájával és a Louvre-ban őrzött *Concert champêtre* című festményen a kútnál ábrázolt nőalakkal. A test ilyesfajta spirálszerű körbetekerése a lágyan burkoló formával Giorgione azon törekvéséből fakad, hogy a tárgyakat a levegős térrel való kapcsolatukban úgy ábrázolja, hogy körbevezeti körülöttük a tekintetet, míg Tiziano kezdettől fogva a formáknak a síkban való nyugodt kiterjedését és szoborszerű szilárdságát igyekszik elérni. A *Cigány Madonna* első változatán végrehajtott javításai a tanítvány módjára átvett elemek kiiktatását és a legsajátabb stíluselvek áttörését jelentik; ezeknek ismerete betekintést ad Tiziano művészetakarásába (Kunstwollen). Olybá tűnik, hogy ebben a korai időszakban a mesterre az alkotás folyamatszerűsége jellemző, mert a néhány évvel később keletkezett *Cseresznyés Madonna* esetében is – új szinten – az alapkoncepción eszközölt hasonló korrekktúrákat lehetett megállapítani.¹⁴ Ez a jelenség maga, ahogy Giorgionénál is tapasztaltuk, rávilágít annak az átmeneti időszakra, amelyben megszületik egy új stílus.

A két bemutatott példából láthatjuk, hogy a képátvilágítás, azzal, hogy betekintést ad a művek keletkezéstörténetébe, egyszersmind művészettörténeti anyagunkat is bővíti. Az új eljárásnak hasonlóképpen lényeges további előnye, hogy segítségével a festmény technikai struktúráját minden eddiginél átfogóbban és világosabban lehet feltárni. A jövőben a technikát mintegy a stílus akarásának (Stilwollen) függvényeként foghatjuk fel és értelmezhetjük. Hálás feladat volna a velencei cinquecentóból vett példákhoz kapcsolódóan mindjárt megmutatni a fejlődés fő fázisait és e fázisokon belül az egyes kiemelkedő művészeknek a technikai megoldásokban és kézjegyükben megnyilvánuló jellemző módszereit. Ezúttal erről le kell mondanunk. De azoknak az olvasóknak, akik érdeklődnek az efféle kérdések iránt, talán már az itt közzétett röntgenfelvételek is bizonyíthatják állításunkat.

Schulcz Katalin fordítása

¹³ A közkeletű datálással szemben, amely a kép keletkezését a 16. század első éveire teszi, a Gemäldegalerie 1928-as katalógusában indítványoztam első ízben az 1508 - 1510 körüli időszakot.

¹⁴ Eugene von Rothschild: Tizians „Kirschenmadonna”. *Belvedere*, 11. 1932. 107. skk.