

RÉNYI ANDRÁS

A látható színeváltozása

További adalékok Caravaggio „naturalizmusának” képi szintaxisához

„Az érzéki sem a szobrászatban, sem a festészetben nem pusztán eszköz, hanem olyan valami, ami hozzá tartozik, és nem is tagadható állandóan, mivel mindig együtt kell nézni..., hogy az eszme nem silányítja pusztán eszközzé a közeget, hogy nem tagadja állandóan, mintegy annak kifejezése, hogy ez a közeg nem tud beszélni. Ugyanígy van a természettel is. Ezért mondjuk joggal, hogy a természet néma, ahogy az építész, a szobrászat és a festészet is az...”¹
(Søren Kierkegaard)

„Értelmet gyártani nagyon könnyű, az egész tömegkultúra naphosszat ezt állítja elő; az értelem felfüggesztése már sokkal bonyolultabb vállalkozás, ha tetszik, »művészet«...”²
(Roland Barthes)

Caravaggiót legalább Jakob Burckhardt óta úgy tartja számon a művészettörténet, mint az újkori nyugat-európai festészet egyik legsikeresebb festői idiómájának megteremtőjét. „A szoros értelemben vett modern naturalizmus a legkírívóbb módon Michelangelo Amerigi da Caravaggióval kezdődött... – olvassuk a *Cicerone* második kötetében –, aki abban lelte gyönyörűségét, hogy igazolja a nézőnek: voltaképp az ősidők legszentebb eseményei is éppoly közönséges [ordinär] módon estek meg, ahogy a 16. század végén a déli városok sikátoraiiban történtek a dolgok...”³ A konzervatív Burckhardt a klasszicista akadémia kétszáz éves rosszállását visszhangzó szavaiban ugyanaz a „modernekkel” szembeni kultúrkritikai türelmetlenség szólal meg, amellyel 1877-ben Rembrandtot is az impresszionisták szálláscsinálójaként utasította el.⁴ Ami Burckhardt szemében e két festőben egyaránt elfogadhatatlan, az „a modern kifejezés és affektus” közönségessége, valamiféle ellenállhatatlan erő, amelynek kényszerítő hatása alól

1 Søren Kierkegaard: *Vagy-vagy*, ford. Dani Tivadar, Gondolat, Budapest, 1978, 89–90.

2 Roland Barthes: Irodalom és jelentés, in uő: *Válogatott írások*. Európa, Budapest, 1971, 204.

3 Jakob Burckhardt: *Der Cicerone, Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*. Bd. II. Jakob Burckhardt, Gesammelte Werke, Bd. X. Rütten & Loening, Berlin, é. n. [1960 k.], S. 352.

4 Mint az 1877-es Rembrandt-előadásban: *Rembrandt*, 6. November 1877. In *Kulturgeschichtliche Vorträge von Jakob Burckhardt*, hrsg. Rudolf Marx, Kröner, Leipzig, é. n. S. 109–133.

a legpallérozottabb ízlés sem szabadulhat. „A naturalisták végül is semmi mást nem kutatnak, csak a szenvedélyes pillanatot. Caravaggio vatikáni *Sírbatétele*, amely még mindig az egész irányzat legfontosabb és legalapvetőbb műve, a kifejezés egysége és erőszakossága [Gewalt] kedvéért csoportként egészen egyoldalúan van felépítve. De hogy Caravaggio mennyire nyers komponálásra képes, ha nem érdekli a kifejezés, azt a Szent Pál megtérése mutatja a S. Maria del Popolóban..., ahol a ló szinte az egész képet kitölti.”⁵ Az alkotói személyiség goromba természete Burckhardtnál is minden további nélkül összekapcsolódik, sőt azonosul a festői nyelvezet lefegyverző agresszivitásának gondolatával.

Hogy a caravaggioi „naturalizmust” a jó ízlés hiányaként és a plebsnek tett engedményként elutasítjuk-e, mint Burckhardt, vagy ellenkezőleg, a tekintélyek elvetésének avantgardista aktivizmusként és a modern populáris képkultúra megalapításaként ünnepeljük, mint fél évszázaddal később például Roger Fry,⁶ az másodlagos kérdésnek tűnik tehát ahhoz az elemi hatáshoz képest, amelyről immár négyszáz éve jóformán mindenki tanúskodik, aki valaha is nyilatkozott Caravaggio munkáiról. Legelszántabb ellenfelei is érezték benne ezt a szubverzív erőt: a legfontosabb közülük bizonyára Poussin volt, akinek híres, Félibien által lejegyzett megjegyzésében („csak azért jött a világra, hogy tönkretegyje a festészetet”⁷) nem a képzetlen elődnek szóló lekicsinylés, inkább a Caravaggio-képek hatalmával szembeni szorongás fogalmazódik meg.

Louis Marin *Détruire la peinture* címmel nagyszerű könyvet szentelt ennek a mondatnak, illetve annak a pániknak, amelyet Caravaggio a pusztá utánzásra, illetve a tekintet közvetlenségére alapozó festészete váltott ki a kortársakból.⁸ Elemzése szerint a képek hatalma azzal függ össze, hogy Caravaggio nem a néző kontemplatív, mérlegelő, olvasói kompetenciájára (*prospect*), vagyis nem „a festészet egy a priori kódjának és elméletének metanyelvére” alapoz. Pössinnnek az elbeszélő képekre (*histoire*) vonatkozó képalkotó módszere gondosan kiválasztott tartalmak ellenőrzött-reflektált „ikonikus reprezentációit” állítja elő, amely a nézőt kontemplatív szemlélésre, kép és szöveg, festmény és modell megkülönböztetésére, a mimézis mikéntjének tudatosítására stb. – tehát a festészet által

5 Burckhardt, i. m. 366.

6 Roger Fry: *Settecentismo*, *The Burlington Magazine*, Vol. 41, No. 235 (Oct., 1922), 158. Fry minősíti Caravaggiót „az első realistának”, „az első modern művésznek...”, aki nem az evolúció módján haladt, hanem forradalmat csinált; aki mert teljesen a saját temperamentumára támaszkodni és elvetette a hagyományt és a tekintélyeket”. Vö. Richard E. Spear: *The Critical Fortune of a Realist Painter*, in *The Age of Caravaggio*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1989, 24.

7 André Félibien: *Entretiens sur la vie des plus excellents peintres*, Paris, 1666–68, VI., az idézett mondat magyarul in Marosi Ernő (szerk.): *Emlék márványból vagy homokkőből. Öt évszázad írásai a művészettörténet történetéből*, Corvina, Budapest, 1976, 198.

8 Louis Marin: *Détruire la peinture*. Éditions Galilée, Paris, 1977. Én az angol kiadást használtam: *To Destroy Painting*. Transl. Mette Hjort, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1995.

elérhető megismerésre ösztönzi. Ám az a priori elmélet és a kódok működtetése egyben „az intézmény hatalmának kifejezése” is: a néző személyes gyönyörködését Poussinnél fölülírja a nézés és az igazság megjelenítésére vonatkozó normatív szabályok metanyelvi reflexiója. Caravaggio ezzel szemben közvetlenül a „szemnek”, a tudattalan, kábult pillantásnak (*aspect*) kínálja fel „a természet igazságát”: műveiben ily módon elfojtódik a kép genezisének tudása. Az igazság forrása nála nem a kép eredetében (a művészi mimézis reflexiójában), hanem direkt hatásában áll: „Mivel egy Caravaggio-kép szolgálai aláveti magát a szemünk előtt megjelenő dolognak, nem lehet ennek a dolognak a reprezentációja, hanem ehelyett a dolog hasonmásának prezentációja lesz.”⁹ Ezt a szenvedélyes közvetlenséget Marin könyvében mindenekelőtt a *Medúzafő* delejes tekintetének és Perszeusz tükörsima – tehát a Medúzát elvakító – pajzsának kettős metaforája jeleníti meg, amelynek megfestett mi-voltát Caravaggio ördögös *trompe l’oeil*-technikája elrejtja a szemünk elől. A kép hatalma maga alá gyűri a nézőt: amit erőszakosan fölszít, az egyfajta extatikus jelenlét-effektus, a megjelenített dolgok spontán élvezetének fájdalomig és izgalomig való fokozása a befogadóban, amelyben az érzéki szubjektum kényszeresen és közvetlenül oldódik fel. Poussin, Carducho és a klasszicisták szerint épp ez az, ami miatt Caravaggio létében veszélyezteti a festészetet, amennyiben maximálisan birtokában van azoknak a képességeknek, hogy nézőit csakugyan alávesse teljességgel átlátszatlan (a nyelv által bevilágíthatatlan) képei közvetlen hatásának.

Marin elsősorban a korszak művészetelméleti irodalmának dekonstruktív újraolvasása révén igyekszik a festő új, antinarratív képi szintaxisának nyomára bukkanni: alig vizsgálja azonban, hogy Caravaggio egyes művein miként is működteti azt. Az alábbiakban a római S. Maria del Popolo-templom kereszthajójából nyíló kis Capella Cerasi oldalképeit¹⁰ vizsgálom ebből a szempontból – és azt szeretném igazolni, hogy a Caravaggio-művek, noha csakugyan a nézői jelenlét intenzitásának fokozására törekszenek, mélyebb analízisben nem oldhatók fel egy totális Medúza-effektusban: tapasztalatuk mélyebb emberi megismerés, sőt vallásos tapasztalat forrása lehet.

A frusztráció termékenysége

Abból a különös frusztrációból indulnék ki, amely a múzeumi körülményekhez szokott modern nézőt a kápolnába lépve óhatatlanul eléri: mintha Caravaggio festményei a két oldalfalon rosszul lennének felakasztva és megvilágításuk is elégtelen volna. Egyszerűen

⁹ Marin, i. m. 100.

¹⁰ A kápolnával kapcsolatos újabb ismeretekről átfogóan ld. Mia Cinotti oeuvre-katalógusát: *Caravaggio, La vita e l’opera*, Bergamo, 1991. no. 32–34., illetve Hibbard összegzését in *Caravaggio*, Thames and Hudson, London, 1983, 118–137., ill. 298–302.



Caravaggio *Szent Péter keresztrefeszítése* és *Szent Pál megtérése*
című képeinek anamorf nézete a Capella Cerasiban, Róma,
S. Maria del Popolo (a szerző rekonstrukciója)

nem látni elég jól a képeket: a kápolnatér eleve nagyon szűknek és – hosszúkás alaprajza folytán – túl mélynek is tűnik. Elsőre a 230 x 175 cm-es (tehát tekintetes méretű) vásznak bizony nem tűnnek monumentálisnak. Már a nagy brit konzervatív műértő, Bernard Berenson is úgy nyilatkozott a Cerasi-kápolnáról, hogy „szinte kép-telenség észlelnünk, hogy hol is vagyunk, miféle térben és miféle dimenziók közt”.¹¹ Caravaggióknak mindenesetre tudnia kellett, hogy a kápolnatér adott el- és berendezése, megvilágítása, a szentélyrekesztő, az oldalfalak egymástól mért távolsága és a megfestendő méretek együttesen eleve lehetetlenné teszik, hogy a néző a képeket egyenletes távolságból, higgadt szembenézetben vehesse szemügyre.

Közismert, hogy a S. Maria del Popolóban ma látható Caravaggió-képek mindegyike második változat: a *Szent Péter keresztrefeszítése* első verziója elveszett, és egy ma Szentpéterváron látható Lionello Spadának tulajdonított olaj-vászon-kópia alapján¹² következtetünk arra, milyen lehetett.¹³ Méretei mindenesetre illeszkednek a helyszínhez, és stílusban is kapcsolatba hozhatók a *Szent Pál megtérése* első verziójával, egy 237 x 189 cm-es ciprusfa-táblával, amelyet mint Caravaggió hiteles sajátkezű képét ma a római Odescalchi-gyűjteményben őriznek.¹⁴

A megrendelő Tiberio Cerasi bíboros, VIII. Kelemen pápai kincstárnoka családi tulajdonú kápolnájába nyilvánvalóan tudatos megfontolásból kért olyan tematikájú képeket, amelyeket a pápa rendelt Michelangelótól vatikáni magánkápolnája, a Capella Paolina két oldalfalára még az 1540-es években. Tiberio ambícióit jól mutatja az is, hogy az akkori Róma legsikeresebb festőjét, Annibale Carracit kérte fel a feladatra, aki azonban ez idő tájt, 1600 őszén eléggé el volt foglalva a Galleria Farnese munkálataival ahhoz, hogy ne kelljen a riválisnak tett engedményként értékelnie, hogy a Popolo-beli oldalképekre a fiatal és ambiciózus Caravaggió kapta a megbízást, maga pedig csak a *Mária mennybevétele*-oltárképet készítette el.¹⁵

11 Bernard Berenson: *Caravaggio. His Incongruity and his Fame*, London, Chapman and Hall, 1953, 21.

12 Közli *Caravaggio and His Followers*. Ed. S. Vsevolozhkaya, I. Linnik. Aurora Art Publishers, Leningrad, 1975, oldalszámok nélkül.

13 Alfred Moir: *Caravaggio*, Abrams, New York, 1989, 20.

14 2006 novemberében ez utóbbi restaurálásának befejeztével alkalmi kiállítást rendeztek a kápolna terében, amelyen egymás mellett mutatták be a két azonos témájú és azonos méretű Caravaggiót. Az Odescalchi-képet, minthogy nem szorult a szentélyrekesztő mögé, sokkal kényelmesebben, úgyszólván szemtől-szembe vehette szemügyre az érdeklődő publikum. A művet Mía Cinotti idézett újabb katalógusában a 32. sorszám alatt tárgyalja.

15 Denis Mahon: „Egregius in urbe pictor” – Caravaggio revisited, *Burlington Magazine*, XCIII. 1951., 229–230. Vö. Donald Posner: *Annibale Carracci*, Phaidon, London, 1971, 137–138.

A szakirodalomban nincs egyértelmű magyarázat arra, hogy miért kellett lecserélni az első változatokat.¹⁶ Ugyanakkor feltűnő, hogy Caravaggio mindkét képet egységesen ugyanazon radikálisan új szellemenben fogalmazta át. Míg a két első kompozíciót formailag döntően a sík logikája határozza meg, addig az új változatok inkább a néző és a képtér mélye közötti kapcsolatot dramatizálják – ennél fogva itt, egymás felé fordulva – festőileg is újszerűen, a térbe is integrált együttest alkotnak.¹⁷

Leo Steinberg az oldalképek bizonyos kompozicionális sajátosságait már 1959-ben a képek térkapcsolataival hozta összefüggésbe: megállapította például, hogy a virtuális terek mélye felé rövidülő testek tengelyei mindkét oldalképen a nézői tekintet meghosszabbításának felelnek meg. „Brutális rövidülésük így nem valamiféle magáért való nyersesség, nem is a festői önkény következménye, hanem kizárólag a néző helyzetével és távolságával indokolható: a mi pozíciónk függvénye.”¹⁸ A „valós tér” és az „esztétikai illúzió” közötti átmenet csírájában már a quattrocento elején – nevezetesen a perspektivikus térszervezés kifejlesztésével – megjelent a festők gyakorlatában, de a korai barokktól kezdve a festők egy sor olyan érzékcsalódást keltő effektust fejlesztenek ki, amelyek a nézőt a képek közötti mozgásra, a nézőpontok időbeli és térbeli szintetizálására, a templomtér tapasztalatának esztétikai totalizálására készítik. A Cerasi-kápolna képei e folyamatba illeszkednek: mind a *Szent Pál megtérése*, mind a *Szent Péter keresztfeszítése* olyan kvázi-anamorfikus oldalnézetre vannak komponálva, amelynek közös és mintegy egyidejű a szubjektuma.

16 Tiberio alig hét hónappal a szerződés aláírását követően váratlanul elhalálozik: hogy addigra elkészültek-e a ciprusfa-művek, azt nem tudjuk biztosan. Évtizedekkel később, 1642-ben kiadott életrajzi összefoglalójában Baglione már úgy tudja, hogy a festőnek azért kellett más stílusban újrafestenie őket, mert magának Cerasinak volt kifogása az elkészült munkákkal szemben. (Giovanni Baglione: *Le Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti*, Róma, 1642) A teljes szöveget eredetiben is közli Hibbard, i. m. 351–356.; a kérdéses szöveghelyet ld. a 354. oldalon. Friedländer szerint ennek a cserének nem lehettek olyasféle okai, mint korábban a S. Luigi Contarelli-kápolnájába szánt *Máté és az angyal*, vagy később a S. Maria della Scala oltáráról eltávolított *Mária halála* esetében: ezt nem lehetett a téma vulgarizálásának, illetve a szentek dehonesztálásának vádjával visszautasítani. Különben a kép aligha kerülhetett volna a konzervatív ízlésű és az egyházi konvenciókat szigorúan követő Giacomo Sannesio kardinális birtokába. Vö. Walter Friedländer: *The 'Crucifixion of St. Peter': Caravaggio and Reni*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, VIII. 1945. 152–153.

17 Az első változatoknál is volt bizonyos összehangolás, de az kimerült abban, hogy Caravaggio a protagonistákat a Paolina michelangelói mintája szerint helyezte el: a kis kápolnában mintegy megismételte Pál balról, illetve Péter jobbról ívelődő, tehát a néző helyéről nézve már a Paolinában is szimmetrikusan elrendezett sziluettjét. Ez arra vall, hogy a Pál megtérést eredetileg a Popolóban is a bal oldali, míg Péter keresztre feszítését a jobb oldali falra szánták – az átdolgozás így nemcsak a képek kompozícióját érintette, de az oldalak felcserélésével is járt.

18 Leo Steinberg: *Observations in the Cerasi Chapel*, *The Art Bulletin*, XLI. (1959) 186.

A holtjáték igazsága

A továbbiakban – egyfajta befogadásesztétikai-képhermeneutikai nézőpontból – Caravaggio műveinek a testhez kötött látás felőli újraszemlélésére teszek kísérletet. Az érdekel, hogy miként „működik” az a szintaxis a Cerasi-kápolna kulcsművei esetében, amelyben, mint látni fogjuk, kulcsszerep jut a képek olvashatósága, illetve a hozzáférhetősége korlátozásának – annak a produktív művészi eljárásnak, amely szükségképpen idézi elő azt a bizonyos termékeny frusztrációt a befogadó oldalán. Ez utóbbit tehát nem a művek ellenére való esetleges körülménynek, ellenkezőleg: a szellemükből következő, esztétikailag produktív tapasztalat forrásának tekintem. Ez azonban olyasmi, ami az adott hely szimbolikus-liturgikus összefüggésében sajátos vallásos funkciót szolgál – s ekképp válik egyik legelső és mindjárt leghatásosabb példájává a „képi kinyilatkoztatás” azon merőben új „esztétikai közvetítésének”, amelyben Hans Belting a modern értelemben vett művészet megkülönböztető jegyét látta.¹⁹

Caravaggio mindenekelőtt egyszerűsít. Miközben megtartja a relatív közeli nézőpontot, lecsökkenti a szereplők számát, megnöveli méreteiket, az előtérben összezsúfolt figurákkal pedig szinte a keretig kitölti a képmezőket. Az alakok között megnyíló mögöttes térbe azonban nem kínál betekintést: így keletkezik a már a kortárs Mancini által is rögzített benyomás, „mintha egy olyan helyiségben lennénk, melynek csak egy ablaka van és feketére vannak festve a falai...”. Sok apró leíró-tagoló részlet helyett pedig több egybefüggő felülettel operál: a lapidárisabb fogalmazás ily módon markáns térbeli akcentusokkal és erőteljesebb *rilievó*val jár. Az új változaton Caravaggio felcseréli a mozgásirányt is: az új Péter-képen a munkások immár „befelé”, a kép mélye irányába emelik a súlyos tárgyat, és azt ennél fogva oldalnézetben látjuk. Az átlós elrendezés-sel megszünteti a rigid fent/lent-dichotómiát és dramaturgiaiailag is összehasonlíthatatlanul szellemesebb megoldást választ: arra a kritikus pontra koncentrálnak, amikor a súlyos keresztet éppen megemelik és a testnek épp át kellene fordulna a fejjel lefelé-függés állapotába. Caravaggio azzal kerüli el az ábrázolási szempontból előnytelen pozitúrát, hogy az alulról támasztó mezítlábas szolga mocskos talpát és nyersen domborodó, hatalmas tomporát kínálja elsőként a néző felé. Mindez a már említett kényyszerű anamorfikus látószögéből még tolaodóbban hat. A tekintet a bal alsó/elülső (!) saroktól óhatatlanul a kép mélye, a jobb felső, sőt hátsó (!) felé tartva a feszülő kötél mentén követi a súlyos tárgy emelkedését, de a csoportozat hiperbolikusan mégis épp visszahanyatlani látszik a kápolnatér felé. A keresztet mintha a kép mélysötét háttére felé – a nézőnek „balra fel” – emelnék, miközben az hirtelen „jobbra le”, a néző saját tere felé

¹⁹ Hans Belting: *Kép és kultusz. A kép története a művészet korszaka előtt*, ford. Schulz Katalin, Sajó Tamás. Balassi, Budapest, 2000, 15–16.

billen el. A súlyos kereszt így kerül épp a holtpontra:²⁰ a billenést mind a férfiak, mind Péter, mind pedig a néző pontosan érzékeli, és egészen reflektálatlanul le is reagálja. Péter, egész felsőtestével mintegy önkéntelenül az egyensúlyt keresve, „felkönyököl” a bal alkarjára. Spontán mozdulata azonban épp az ellentéte a Paolina-beli Péter heroikus erőlködésének, vagy akár Guido lendületes mozdulatának. Caravaggiót nem egy szándék vagy affektus testretorikai expressziója, hanem a test tehetetlensége és akaratlan reflexmozdulata érdekli. Péter balja óhatatlanul az alulról támasztó izmos keretlegény kivillanó jobb karjával kerül egy vonalba: ugyanabban a pillanatban mindketten ugyanazon erőnek – nevezetesen a gravitációnak – tartanak ellent, csak míg az egyik alulról támaszt, a másik fölülről támaszkodik. Ugyanez érvényes a másik kettőre is, akinek minden porcikája szintén a pillanat diktálta nyers fizikai erőfeszítésnek rendelődik alá. Az adott szituációban egyikük sem tehet másként, mint ahogy tesz: úgy tűnik, mintha konfigurációjukat a nehézkedés, illetve minden testtel bíró dolog egyensúlyra-törekvésének fölülírhatatlan és teljességgel tudattalan hatalma rendezné el a térben.

A borulékonyság, illetve az egymásnak feszülő fizikai erők játéka itt sem valamiféle triviális „természet-megfigyelés” eredménye, sokkal inkább a festői szintaxis feszes működtetéséből fakad. Vegyük észre, hogy az oldalnézetű keresztfa ahhoz hasonló képszerző szerepet játszik itt, mint a sírkő a *Sírbatételen* vagy az asztal homloklapja a *Gyümölcskosáron*: egyenletes szélességben fut keresztül a teljes képsíkon, és ezzel minden látható mozzanat uralkodó tengelyévé, döntő vonatkoztatási „pontjává” válik.²¹ A gerincvonalak folytonossága vagy a kartartások párhuzamosságai nem spontán megfigyelések, inkább a feszes képstruktúra következményei. Az ilyesféle kontingenciákat nevezte a naturalizmus hitelességéről értekező Roland Barthes „a perifériális expanziójának”: olyasféle banalitások jól szervezett burjánzásának, amelyek magától értődéssel mintegy eltakarják a „lényegi mintázatot”, az esemény jelentékeny és szimbolikus tartalmait, s így közvetve hitelesítik azt „valószerűként”. A térdeplő alsó és az álló hátsó munkásfigura átlós, mélybe tartó mozgásiránya ugyanakkor merőleges a rézsútosan megdöntött kereszt konzekvens egyenesére, amely – láttuk – inkább előre-kifelé látszik elmozdulni. Az irányok térbeli kereszteződését hangsúlyozza az is, hogy a két „befelé” forduló figura arcából mit sem láthatunk, míg a bal oldali felső segéd és Szent Péter tekintetnek egyaránt jobbra lefelé tartó iránya jól követhető a néző számára. Így a testek és mozgásirányok épp a képmező közepén, lényegében

20 A pillanat nagyon emlékeztet a *Sírbatétel* dramaturgiai alapötletére, amelyet egy korábbi tanulmányomban részletesen kifejtettem már: vö. A holtpont igézete. Adalékok Caravaggio „naturalizmusának” képi szintaxisához, *Enigma*, 30. [2001], 5–19, újra közölve: Rényi András: *Az értelmezés tébolya. Hermeneutikai tanulmányok*, Kijárat, Budapest, 2008, 38–58.

21 Ld. ehhez *Egy kosár gyümölcstől a Gyümölcskosárig* című tanulmányomat (*Vulgo*, V./1. [2004], 140–154., újra közölve: Rényi András, i. m. 16–37.

a keresztágak kötéspontjában metsződnek össze: valójában e nagyon komplex együttállások folytán keletkezik az a benyomás, mint ha a csoport egésze egyetlen közös súlypont körül fordulna át.

Caravaggio zseniális megoldása ugyanakkor, hogy a vaskos faalkotmány megdöntött sávját, akárcsak az említett példák, itt is összevonja a horizonttal, ami itt nem egyebet jelent, mint hogy elhelyezését a nézői tekintet rézsútos térpozíciójához igazítja. Az előző példák ez az összevonás – a közeli frontnézet kényszerítő erejének köszönhetően – a lomhán nyugvó testek közvetlen jelenvalóságát szuggerálta: a *Szent Péter keresztrefeszítésén* ugyanez az effektus kiegészül az egyensúlyi rend borulékonyságának sajátos tapasztalatával.

A hatás azért is olyan erőteljes, mert a mélysötét háttér nem nyújt elegendő támpontot az eseménynek a kiterjedt térben való elhelyezéséhez. Caravaggio csak a közvetlen előtérben biztosít rálátást: láthatóan csak a kövek és kavicsok, az ásó feje és a drapéria, továbbá az alsó alak támpontot kereső lábfejeinek és az ásonyélre támaszkodó karjának plasztikus közelsége érdekl. Mivel úgy ragadja meg a kereszt átmeneti helyzetét, hogy nem szerkeszti köré a térbeli dimenziók Alberti-féle „abszolút” koordinátarendszerét, a mozgás pontos honnan-ja és hová-ja követhetlenné válik. Caravaggio azzal, hogy megvonja a nézőtől a szabatos orientálódás kényelmes biztonságát,²² a testek felbillenésének triviális eseményét szorongást keltő, érzékileg egyértelmű, mégis észrevehetetlen fenyegetéssé képes transzformálni.

Mert ne feledjük: hogy Pétert épp fejjel lefelé feszítik meg a Montorióon, annak szimbolikus jelentése van. Tudjuk, hogy a *Legenda Aurea*, illetve az apokrif Péter-akták elbeszélése szerint a mártír a keresztrefeszítés előtt maga kérte, hogy így járjanak el vele. „Polgárok, [...] véssétek szívetekbe, amit most elébetek tárok, ismerjétek meg, mi az egész teremtés titka, mi a mindenség eredete... Az első ember, akinek vonásait én is magamon viselem, fejjel lefelé ért a földre, úgy elevenítette meg a világot, melyben addig sem élet, sem mozgás nem volt. [...] Ő alakította ki mai arculatát. Csakhogy, mint akit fejjel lefelé akasztanak fel, ennek megfelelően formálta fogalmait, a »jobb« lett a »bal« és a »bal« lett a »jobb«, sőt az élőlények tulajdonságait is mind felcserélte, innen van, hogy szépnek tartjuk, ami nem szép, és jónak, ami igazában rossz. Erre vonatkozik az Úr titokzatos ígéje: »Ha nem teszitek, hogy a jobb kerüljön balra és a bal jobbra, az alsó felülre és a hátulsó előre, nem ismeritek meg az égi királyságot.« [...] A mód, ahogyan felfeszítve láttok, az elsőnek életre kelt embert jelképezi. Tirátok hátul, szeretett testvérek, mostani és majdani hallgatóim, hogy véget vessetek az ősi eltévelyedés-

22 Különös módon hangzik ez össze Michelangelo Paolina-beli freskóival, amelyet Tolnay nem ok nélkül tekintett kozmológiai tartalmúnak, vö. Tolnay Károly: *Michelangelo. Mű és világkép*, Corvina, Budapest, 1975, 311.: az események spirituálisítása, a képsík hangsúlya, a rálátás extenzitása és az extrém felülnézet együttesen itt is kétségessé teszik a néző státusát.

nek és visszatérjete a helyes útra...²³ Az ember eredendő bűne fejeződik ki abban, hogy teste van, ami a talaj, s nem az ég felé gravitál. E meg hasonlottság, test és lélek lényegidegensége („nem tudjátok, hogy nem vagytok a magatoké?” – 1Kor 6,19) folytán az ember hamisan orientálódik: olyan világot rendez be magának, amelynek otthonos relativitásai eltakarják előle a teremtés abszolút rendjét. Jobb és bal emberi viszonylagosságai eltompítják érzékét a fent és lent könyörtelen természettörvényével szemben, amelyen egész bizonyossága, szubjektivitása minden ereje és tekintélye alapul, s amelynek valódi hatalmát csak rendkívüli egzisztenciális helyzetekben tapasztalhatja meg. Ez történik meg Péterrel a Gianicolo dombján, és ez Pállal is a damaszkuszi úton: hanyatt fordulásuk ettől lesz valódi megrendülés, a szubjektív saját világ összeomlása, minden emberi viszonylagosságot fölülíró radikális léttapasztalat.

Caravaggio következetesen ragaszkodik tehát a megtalált termékeny metafora, a gravitáció logikájához, amikor az imént idézett ékesszóló Pétert sem a beszélés formális jelei vagy a képből való kipillantás pátoszformulája révén ábrázolja (mint Michelangelo), hanem azon a kommunikációs holtpontra ragadja meg, amikor az automatikus testi reflex mintegy belefojtja a szót a reflexióba: a lét igazsága e pillanatban a halandó faktikus egzisztenciájaként, mint az anonim erőknél kiszolgáltatott magatehetetlen test holtjátéka mutatkozik meg. „A teremtés titka”, ahogy Péter mondja a prédikációban, minden teremtmény egyetemes sorsa: az univerzális erő azt is képes kibillenteni, aki megértette hatalmát, belátta igazságát és megbánta bűneit.

A néma elbeszélés

Vegyük most szemügyre a másik képet, Caravaggio második *Pál megtérése*-verzióját, amelyet értelmezésem szerint azonos festői eljárás hozott létre, s amely szintén a gravitációs metafora jegyében áll. Caravaggio itt feladja a damaszkuszi úton történt események az emberi és az isteni szféra nyílt konfrontációjaként való elbeszélésének hagyományát, amely mind a sokalakos tömegjelenetek római hagyományára, mind a Moretto vagy Niccolò dell'Abbate által fémjelzett redukált ikonográfiai típusra jellemző volt, s amelyet az első változaton még maga is követett. Hogy az új narráció legalábbis szokatlan, azt már a kortársak is észlelték: ismeretes Bellori 1672-es életrajzának megjegyzése, amely szerint „[a kép] elbeszélése híján van minden akciónak” [„la quale istoria è affatto senza azione”].²⁴ Friedländer monografikus alapművében megelégszik a szöveghely történeti olvasatával, és úgy véli, hogy „amikor Bellori a történés hiánya miatt kárhozza a festményt, akkor a barokk álláspontnak

23 Ld. az ún. „Péter-aktákban”: *Az apostolok csodálatos cselekedetei. Péter Rómában*, in *Apokrif iratok*, szerk. Adamik Tamás, Telosz, Budapest, 1996, 76.

24 Bellori, *Le vite...* in Hibbard, i. m. 366.

megfelelően ítél, amely a történetet a mozgással azonosítja”. Ehhez azonban szükségesnek véli hozzátenni: „Amit Bellori nem ért meg, az a figyelmes néző által megsejthető belső, pszichológiai történés [action], amely a két férfiú szívében és a lóéban [sic!] megy végbe, s amely bensőségebben kapcsolja őket a csoda beköszöntéhez, mint ahogy ágaskodó lovak és csavarodó figurák tehetnék.”²⁵

A caravaggioi „realizmus” poétikájáról értekező Carlo Giulio Argan szerint Bellori megjegyzése a mondat szó szerinti értelmének épp az ellenkezőjét jelenti: mai kifejezéssel élve azt sugallja, hogy amit a Szent Pál megtérésén látunk, az puszta történés.²⁶ Szent Pál nem végrehajtja a fordulatot, hanem az megtörténik vele: ő maga nem aktív hőse, inkább passzív elszenvedője az isteni beavatkozásnak. A vonatkozó szöveg kiadásának kommentárjában Evelina Borea ennek szellemében mondhatja, hogy Bellori voltaképp a hősi-es kifejezés mimetikus affektusait hiányolja Caravaggio képéből.²⁷

Új dimenziót adott e vitának Svetlana Alpers, aki még 1975-ben – utóbb nagy feltűnést keltett könyvére, a *The Art of Describingre*²⁸ készülve – a senza azione részletes analizisével vezette be *Describe or Narrate?* (Leírni vagy elbeszélni?) című előadását.²⁹ Bellori megrökönyödésében az *istoria* Alberti-féle poétikájának³⁰ klasszicista szellemét vélte tetten érhetni, amely azt követeli a festőtől, hogy olyan alakokat fessen, akiknek belső érzései és indulatai látható testük tartásával és gesztusaival azonosak és így a néző számára is átélhetőek. Caravaggio viszont „az általában eseménydús, sokalakos drammatikus elbeszélést [...] három alak csendes jelenetére redukálja. Figyelmünk megoszlik az elgurult sisak, a szent ruházata és fegyverei, illetve a ló barna és fehér foltos horpasza, továbbá a lovász

25 Walter Friedländer: *The Conversion of St. Paul: An Introduction to the Art of Caravaggio*, in *Caravaggio-Studies*. Princeton, NJ, 1955. p. 9. Újabban Pamela Askew interpretálta hasonló szellemben a lovászt: meglehetősen bizarr értelmezése szerint a szolgálgegy magába fordulását az okozza, hogy lóva árnyékában pihenő gazdája alkalmi leheveredése a Szent Pállal a damaszkuszi úton történt híres eseményre emlékezteti őt. „Caravaggio itt is kettős drámát teremt: olyat, amelyben a történelmi múlt tér vissza, hogy egy közönséges mindennapi kortárs munkásember tudatában megelevenedjék. Caravaggio azt mutatja meg, hogy az Írás a tudat színházában mindenkor lejátszható.” Vö. Pamela Askew: *Outward Action, Inward Vision*, in *Michelangelo Merisi da Caravaggio, La vita e le Opere attraverso i documenti*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, a cura di Stefania Macioce, 1995. Roma, Logart Press, é. n. [1997], 250.

26 „In termini moderni, significa esattamente contrario: azione senza storie, mero accadere”: vö. Carlo Giulio Argan: *Il 'Realismo' nella poetica del Caravaggio*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, II. 1956. p. 31. Vö. Hibbard, i. m. 300, n. 75.

27 A 6. sz. jegyzetben idézett Bellori-szövegkiadás kommentárjában, 222. n. 2.

28 Svetlana Alpers: *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. The University of Chicago Press, Chicago, Illinois, 1983. Magyarul: *Hű képet alkotni. Holland művészet a XVII. században*. Ford. Várady Szabolcs. Corvina, Budapest, 2000.

29 Svetlana Alpers: *Describe or Narrate? A Problem in Realistic Representation*, *New Literary History*. Vol. VIII. Autumn 1976. No. 1. 15–41. Vö. különösen 15–19.

30 Vö. különösen: „...mi, festők a végtagok mozgásaival a lelkiállapotokat akarjuk megmutatni...”: Alberti: *Della Pittura*, II. 41. Magyar kiadás: *A festészetéről*. Ford. és szerk. Hajnóczy Gábor. Balassi, Budapest, 1997, 118–121. skk.

lábszára között. Még ha az e sötét világba áramló fény, mint mondják, isteni is [...], ez csupán megvilágítja e világ anyagi tárgyait, s ezzel jobban bevon bennünket e világba, mint más képen ábrázolt csodák.” Alpers arra futtatja ki elemzését, hogy Bellori voltaképp a nyelvi közvetíthetőség hiányát rója fel Caravaggiónak: mivel a képen nincsenek cselekvő – egymással kommunikáló – szubjektumok, vagyis a testek pusztá láthatóságához nem rendelődnek automatikusan lelki-érzelmi kifejezéstartalmak, a *Szent Pál megtérése*hez egyszerűen nem fűzhető olyan *nyelvi* kommentár, amely az ábrázoltak értelmét fel tudná tárni.³¹

A fentiek fényében különösen figyelemre méltó, hogy Caravaggio a *Szent Pál megtérése* második változatán is klasszikus elődre hivatkozik: a hanyatt fekvő Saul póza ezúttal nem Michelangelo Paolina-beli alakjával, hanem Raffaello monumentális szőnyegkartonjának³² azonos motívumával tart rokonságot, amely már az Odescalchi-verzió legfontosabb forrását is képezte. Nemcsak a római katona öltözete és az elejtett kard motívuma tanúskodik erről, hanem a testtartások rokonsága is: Caravaggio, miközben megfordítja a figurát, átveszi a párhuzamosan felemelt karok és az aszimmetrikus lábtartás motívumát is. A továbbiakban e kölcsönzés befogadás-esztétikai funkciójára szeretnék röviden rámutatni.

Mindenekelőtt: Raffaello tere még az *istoria* színpadi tere, tisztán narratív tér. Benne jobb és bal, fent és lent mindenekelőtt egy elbeszélés különböző *helyeit* jelölik: helyszíneket, cselekvési és mozgásirányokat, amelyeket az elbeszélés menete fűz össze értelmes egésszé. Ez a feltétele az Alberti-féle szabály teljesülésének: hogy a testek „a cselekménnyel összhangban mozogjanak”,³³ illetve „az ábrázolt jelenetben nagyság és rendeltetés szerint egymásnak megfelelőjenek”.³⁴ Jézus a képen jobbról, fentről [értsd: a mennyeiből] érkezik – Saul bal oldalt alul, hanyatt [a földre] esve fordul szembe vele. A ló és a lovász rémulten [a drámai ütközés helyétől el] menekülnek, miközben Jézus jobbával határozottan Saul „mögé” [Damaszkusz felé] mutat – ezzel jelzi neki, hogy magához térve merre kell majd útját folytatnia. Raffaello a térirányok példásan

31 Alpers szimptomatikusként idézi Vasari Giorgionét illető bírálatát (vö. Giorgio Vasari: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*, szerk. Vayer Lajos, Helikon, Budapest, 1973, 445.). Szerinte Vasari azért nem érti Giorgione képét, mert az minden festői szépsége ellenére nem alkalmas arra, hogy elbeszéljék. Vö. Alpers: *Describe...*, i. m. 17. Vö. továbbá Svetlana Alpers: *Ekphrasis bei Vasari*, in: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Spätantike bis zur Gegenwart*. Hrsg. G. Boehm, H. Pfothner. Wilhelm Fink, München, 1995. S. 259–278. Oskar Bätschmann idevágó elemzése (Oskar Bätschmann: *Giovan Pietro Bellori Bildbeschreibungen*, in *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, S. 279–311.) szerint Bellori nagyon is tisztában volt az *ekphrasis* határaival, pontosan tudta, hol kell a képekről való beszédnek elhallgatnia, de úgy tűnik, Caravaggio forradalmian új narrációját már ő sem tudta követni.

32 *Szent Pál megtérése*, 237 x 189 cm, Róma, I Musei Vaticani. A szőnyeget Raffaello kartonja alapján 1517–20 között szőtték le Brüsszelben, Pieter van Aelst műhelyében.

33 Alberti: *Della Pittura*, i. m. II. 42., magyar kiadás, i. m. 121.

34 Uo. II. 39., magyar kiadás, i. m. 115.

ökonomikus játékaival érzékelteti az isteni akarat határozott irányultsága és a megrettent földi halandók mozgásának céltalansága közötti különbséget. A konvertita figurájának tehát nem egyszerűen a testbeszéd és a gesztusnyelv kódolt kifejezései, mint inkább a képtérben elfoglalt szemantikus helye ad értelmet.

A *Della Pittura* poétikája mármost azt is előírja, hogy „minden alaknál legyen meg a test méltóságteljes mozdulata [„a ciascuno con dignità siano i suoi movimenti del corpo”] a kívánt lelkiállapot kifejezésére”.³⁵ Ez különösen fontos „a nagy lelki viharok... széles mozdulatokkal” való kifejezésekor: az érett férfi ábrázolásában például a végtagok vad széttárása csak akkor vezet valódi elevenességhez, ha a mozdulatok energiáját belső összefogottság kíséri [„movimenti con più fermezza ornati con belli posari e artificiosi”³⁶]. Raffaello szőnyegkartonja példásan teljesíti a *decorum* e normatív követelményét is: az ő Saulja úgy rendül meg és tárja szét karjait, hogy még estében is jelentékenységének és méltóságának félreérthetetlen jeleit viseli. Vegyük észre a kontrasztos tartás és az antik császárszobrok triumfáló beszédgesztus-sémáinak jelenlétét a római katonaként ábrázolt keresztényüldöző mozdulatában: Raffaello a *dignitas* antikizáló testnyelvi sablonjaival garantálja, hogy a konverzió a leendő apostol súlyosabb tekintélyvesztése nélkül essen meg vele.

A *Pál megtérése* második változatán mármost Caravaggio olyan újfajta narrációval rukkol elő, amely Alpers fogalmazása szerint „lényeges vonatkozásokban felcseréli a reneszánsz művészet prioritásait”.³⁷ Egyrészt elhagyja a közvetlen isteni beavatkozás motívumát, s ezzel Krisztus és Saul között kiiktatja a kommunikatív testek összehangolására alapozott képi elbeszélést. Nem alkalmaz fénycsóvát vagy egyéb, az isteni akciót helyettesítő motívumot sem: a katonát és nyugodtan tébláboló lovát fölülről minden fókuszálás nélküli ismeretlen eredetű, közömbös fény világítja meg. A katona ugyan széttárja karjait, mintha befogadná a kegyelem ajándékát, ám a fölfelé irányuló mozdulat inkább a térkompozíció egyetlen érdemi irányját, a vertikálitást nyomatékosítja. Caravaggio a raffaellói topológiát is fölülírja, amennyiben a szőnyegkarton tágas színpadát egy szinte kiterjedés nélküli szűk helyre zsugorítja. A fekvő Saul és a fölébe magasodó lótest térirányai a vertikális tengely mentén keresztelik egymást: Caravaggio a testek és a tér a *Szent Péter keresztrefeszítésén* megfigyelthez hasonló feszes és sűrű szerkezetét állítja elő. Bellori az egykorú tanú rá, hogy az elbeszélés követhetlenné válik: a pozitúrák, gesztusok és arcok elveszítik az érzelmi kifejezés közvetlenségét.

Caravaggio új narrációját *dekonstruktív*nak nevezném, amennyiben az végső soron test és lélek azonosságának azt az evidenciáját kezdi ki, amely Alberti óta (és természetesen még Poussinnél is) a pszichológiailag hiteles képi elbeszélés legfőbb előfeltételének szá-

35 Uo. II. 44., magyar kiadás, i. m. 127.

36 Uo. II. 44., magyar kiadás, i. m. 124.

37 Alpers, *Describe or Narrate*, i. m. 18.

mított. Mindez különös világossággal mutatkozik meg a kontraposzt reprezentatív motívumának átértelmezésében. Itt csak röviden utalhatok a vatikáni *Sírbatélet* kapcsán korábban kifejtett álláspontomra:³⁸ egy délceg szobor vagy festett figura kontraposztos tartásában a benne megjelenített szubjektum *méltósága* mutatkozik meg, és ehhez az elismerés nyilvános reprezentációs tere is hozzá tartozik. Másként szólva, egy ilyen figura tekintélye bizonyos távolságtartást követel attól, aki előtt megjelenik. Láttuk, hogy Raffaello nagyon is őrzi e távolságot, ami hozzásegít a konvertita átmeneti tekintélyvesztésének mértéktartó értelmezéséhez. Caravaggio viszont a lábtól előttünk, megfordítva és hanyatt fekvő, lova alá szorult Saultól épp ezt a *contrapposto* formulájában implikált distanciát vonja meg.

A láthatóságok korlátozása és a distanciahány folytán Caravaggio voltaképp az Alberti-féle *istoria* képi paradigmáját dekonstruálja tehát: nemcsak megfosztja a nézőt a konvertitával való spontán pszichológiai azonosulás, a vele történetek személyes átélésének lehetőségétől, nem csupán követhetetlené teszi számára a főhőssel történeteket, de saját helyzetét illetően is dezorientálja őt. Ami marad, az egyfelől az értetlenség és hozzáférhetetlenség miatti frusztráció, másfelől a funkciójukat és ékesszólásukat vesztett testek közelsége és némasága, ami miatt Denis Mahon nem ok nélkül nevezte a *Szent Pál megtérését* „monumentális méretben koncipiált csendéletnek”.³⁹

A barokk keretei között valami ahhoz hasonló történik itt, mint amiről Gilles Deleuze beszél Bacon és Cézanne kapcsán: kísérlet arra, hogy a készen talált, elemeire bontható és megismételhető *Figurát* a folyton variálódó, önnön érzékelhetőségét eseményszerűen feltáró *Alak* intenzitásává formálják át.⁴⁰ Ez a festészet is arra törekszik, hogy „kiszabadítsa a jelenléte az ábrázolás alól, az ábrázoláson túlról” – hogy visszanyerje a jelenvaló testek osztatlanságának elemi érzetét, mégpedig azzal, hogy az „agy” helyett közvetlenül az „idegrendszerre” igyekszik hatni. Csakhogy ez az *Alak* egyáltalán nincs közvetlenül adva az érzékelés számára: minden egyes műben újra és újra el kell jutni hozzá, mégpedig az ábrázolás konvencionális elemeinek, „a már látott” figuratív kliséinek ellenében, a tolakodó figurák lehántása révén. „Az érzékelés a séma és a késztermék ellentéte, de a »szenzáció«, a spontaneitás stb. ellentéte is. Az érzé-

38 „A kontraposztot úgy is felfoghatjuk, mint ami az állást az önmagát fenntartó, összeszedett test tevékenységeként jeleníti meg, amelyben az szubjektumként tér vissza önmagához. Alberti a *Della pittura* második könyvében azután a testek egyensúlyának kérdését már *expressis verbis* a lelkes test önmozgásának problémájaként, mintegy az önuralom normatív-etikai dimenziójában vetette fel. Az egyensúlyvesztő, extrém pozitúrákat a méltóságát vesztett szenvedély túlzásaival azonosítva arra intette a festőket, hogy műveik decorumát a megfelelő méltóságos és adekvát testtartások kiválasztásával biztosítsák...” *A holtpont ígérete*, i. m. 50.

39 Mahon: „Egregius in Urbe Pictor”, i. m. 230.

40 Vö. Gilles Deleuze: *Francis Bacon – Logique de la sensation*. Éditions de la Différence, Paris, 1984. Itt a két részletben megjelent magyar fordításra hivatkozom: Francis Bacon: Az érzékelés logikája, *Enigma*, 2. [1995], no. 3, 30–52, ford. Babarczy Eszter és Vajdovich Györgyi, illetve *Enigma*, 7. [2000], no. 23, 49–83. ford. Morvay Zsuzsa.

kelés egyik arcával a szubjektum felé fordul (az idegrendszer, az elevenség, az »ösztön«, a »vérmérséklet« felé [...]), másik arcával pedig a tárgy (»a tény«, a hely, az esemény) felé. Vagy inkább egyáltalán nincsenek is arcai; két egymástól elválaszthatatlan dolog ez, a világban-való-lét, ahogy a fenomenológusok mondják: egyszerre válok magam is érzékeléssé és történik velem valami az érzékelés révén, egyidejűleg és egymáson keresztül.”⁴¹

A vallási tapasztalat mint „esztétikai közvetítés”

Caravaggio „naturalista” stratégiája tehát a reneszánsz kép figuratív univerzumának *kiűrtésére* irányul: az emelkedett témák, a hősök és értékek szimbolikus mintázatát a puszta testek legbanálisabb „eseményeinek” kontingenciái mögé igyekeznek rejtetni. Egy tárgy felbillenése vagy leesése, egy test spontán támaszkodása vagy akaratlan félrelépése olyan „eseménye” a caravaggioi világnak, amelyet Alberti szuverén aktorainak és akció-dramaturgiájának szándékolt ellentétjeként kell értékelnünk.

1600 után Caravaggio főművein – s így a Cerasi-kápolna képein is – a testek merőben új rendje születik meg, amelyben újradefiniálódik a néző pozíciója is. Az oldalképek elrendezése a befogadó implicit helyét fenomenológiai „itt”-ként definiálja: a Berenson és Alpers emlegette „bizonytalanság” valójában a befogadói jelenlét szokatlan *testies* intenzitásának szól, világban-való-létem olyan tapasztalatának, amelyet egyedül ezek az erős képek hívnak elő. Caravaggio „naturalizmusa” azért olyan ellenállhatatlan, mert körömfönt módon az „idegrendszerre” (Deleuze) játszik: a reflexív tekintet szabad mozgását és áttetsző képpalkotását rendre a saját test szürke zónája árnyékolja le. Csak ebből a fenomenológiai aspektusból érthetjük meg a gravitációs metonímia roppant termékenységét Caravaggio festészetében: ez ugyanis nem elvont térpozíciókra („fent” vs. „lent”), nem is szimbolikus helyekre („menny” vs. „pokol”) referál, hanem szorosan az észlelő/érezelő szubjektum mindenkor *testies itt-jéhez* tartozik. A testek nehézkedését csak saját egyensúlyom irritációjaként tudom érzékelni – Caravaggio agresszív közelnézetekre és a dolgok kontingenciáira fókuszáló „narrációja” pedig épp efféle érzékenységeimet provokálja. A súlyos testek festőileg előállított közelsége kezelhetetlennek bizonyul a számomra: nincs mit kezdenem egy teherhordó brutális fenekével vagy egy otromba mén foltos hátsó fertályának és hatalmas horpaszának tolakodó közelségével. Szoros értelemben nincs mit nézmem, szemlélnem, megértenem rajtuk – és nincs hova hátrálnom, hogy kitérhessek agresszív tolakodásuk elől, hogy áttekinthessem és higgadtan, tisztán szemügyre vehessem őket. A Cerasi-kápolna szűk terében nincs módon ráatalálni a *pirramide visiva* ideális nézőpontjára, hogy visszanyerjem a távlatot, az összetorlódott anyagi világ kozmi-

41 Deleuze: Francis Bacon... *Enigma*, 1995, i. m. 30.

kus rendezettségének átfogó látványát. A fényben, amely felé Szent Pál karjait emeli, így nem a kegyelem jelenlétét érzékelem, csupán a rideg evidenciát, hogy *ide* világít:⁴² Péter megbillenő keresztje *itt* semmi spirituálist nem idéz fel, csak azt sugallja, hogy *felém* borul, ha a legényeknek nem sikerül megtartani. És ezért érzem egyenesen a bőrömon, a zsigereimben a fenyegetést, hogy a sokmázsás állat bármely pillanatban és merő véletlenségből agyontaposhatja a védtelen szerencsétlent: mélyen jellemzi a caravaggioi naturalizmus erejét, hogy ezt az anekdotikus mozzanatot, noha semmiféle ikonográfiai relevanciája, szimbolikus üzenete vagy dramaturgiai funkciója nincs, a kép jóformán valamennyi kommentátora szükségét érezte megemlíteni. Mert festőileg előállított eseményről és nem életképi motívumról van szó; olyasmiről, amit értelmezni nem tudunk, kikerülni viszont nem lehet.

A szomatikus erő némítja el Bellorit is, akinek bejáratott figuratív kódjai csődöt mondanak, mihelyt a képek elmarják tőle a higgadt rálátás biztonságos distanciáját. Vegyük azonban észre, hogy ez a művek által provokált befogadói testtapasztalat mély analógiát mutat azzal a hitbéli fordulattal, ami magukkal a protagonistákkal történik meg. Miféle vallásos tapasztalat az, amelyet Caravaggio épp a gravitációs metafora, a plasztikus közelség és a térbeli orientációvesztés „esztétikai közvetítésével” törekszik megjeleníteni?

Láttuk, hogy a Cerasi-kápolna szűk terében Péter és Pál sorsese-ménye a fizikai térben mint magatehetetlen és céltalan testek jóformán észrevétlen talajvesztése történik meg. Míg Raffaello Szent Pálja hanyatlása közben is kommunikál Krisztussal, mintegy implicit módon „érti”, hogy mi történik vele, addig Caravaggioé, bár látszólag szintén szembenéz a mennyei hatalommal, aligha lát meg bármit is. Az ApCsel 22,11 szerint Saul az Úrral való találkozás folytán először megvakul, amit az Odescalchi-változaton Caravaggio az arc és a szemek szenvedélyes eltakarásának formulájával érzékeltetett. A megvakulás azért fontos mozzanat, mert a damaszkuszi úton történt fordulat negativitását nyomatékosítja. A bibliai elbeszélésben nincs szó azonnali megvilágosodásról: Pálnak napokra és a damaszkuszi keresztények segítségére van szüksége, hogy leesség szeméről a hályog, és megértse, mi is történt vele. Caravaggio második változatának radikalizmusa abban áll, hogy semmi pozitívát nem állít Krisztus jelenlétéről Pál tapasztalatában. Az ő „szembenézése” nem *valakinek* a nézése, nem *valaminek* a meglátása: inkább elvakulás, a dölyfös és magabízó szubjektivitás rémisztő találkozása önnön maga-tehetetlenségével, a teremtményi lét világtalanságával.

Innen válik kulcsfontosságúvá az öreg lovász kontrasztfigurája: ahhoz az öreg pásztorhoz hasonló szerepet játszik, akivel a Mont Ventoux-t megmászó Petrarca félúton találkozik, s aki, túlságosan közel maradván a „természet” (a *physis*) közvetlen rög-valójához, mit

42 Maurizio Calvesi minden további nélkül teológiailag olvassa a képet, amikor a kegyelem fényének jelenvalóságát „több mint nyilvánvalónak” tekinti. Vö. M. Calvesi: *Caravaggio*, Giunti Gruppo Editoriale, Firenze, 1998. 44.

sem ért ama fenséges kozmosz-élményből, amelyben a megittasult költőnek a végtelen tájra rálátva volt része.⁴³ Vagy ahhoz a szántóvetőhöz, aki Brueghel híres brüsszeli Ikarosz-képén⁴⁴ anélkül adja át magát legközelebbi tevés-vevésének, hogy bármit is érzékelne az irdatlan természet közönyös egykedvűséggel mindent – ezúttal épp egy nagyravágyó ifjút – bedaráló hatalmából. Caravaggio lovása sem érzékel semmit abból, ami Saullal valójában történik: szilárdan áll a lábán, és föl sem merült a horizontján, hogy stabilitását kozmikus egyensúlyi viszonyok láthatatlan összjátéka irányítja. Amint a gazdája felé visszaforduló ló spontán leereszti súlyos fejét, a zablát tartó bumfordi szolgalegény előrehajolva vak természetességgel követi a mozgást: kettejük lefelé tartó tekintete azonban aligha találkozhat Sauléval, és ezt Caravaggio, noha a kép jobb szélén egyetlen függőleges tengelyre fúzi fel őket, világosan érzékelteti is. Ez a „fent” és „lent” közötti kettős mozgás együttállás ugyan, de nem kommunikáció.

Caravaggio az élő testeknek ezt a kifejezéstelen magabizását hangsúlyozza azzal is, hogy a lovászt hátravonja a képi tér mélyébe és jóformán mást sem láttat belőle, mint pusztá stabilitását: két mezítelen lábszárát és ormótlan széles lábfejét.⁴⁵ Hibátlan ösztönű művészi döntés a részéről, hogy valódi képi hangsúlyt nem is a lovásznak, hanem a lónak ad, amelynek fizikai *architektúrája* jobban illeszthető a keretezett kép szerkezetéhez. Az ormótlan, hatalmas test – mint Caravaggiónál oly gyakran – itt is sarkosan tölti ki képmezőit és ezzel blokkolja a nézői tekintet szabad mozgását; viszont olyan ürességet nyit meg alatta, amelyet gerincvonalának vízszintesével és masszív lábainak függőlegeseivel át tud hidalni. A konvertita fekvő testével és széttárt kezeivel szintén a képszélekhez igazodik, de ő nem felülről és balról, hanem alulról és jobbról zárja körül a játékeret. Ló és lovas fölcserélt pozíciója így erős rácsszerkezetet ad a képnek, amely minden mozzanatot a vízszintes/függőleges rigid logikája mentén rendez el.⁴⁶ Ennek a „gravitációs mátrixnak” a diagrammját leginkább a ló két mellső lábának hangsúlyos formaszervezetéről olvashatjuk le. A bal oldali masszívan álló és félig rejtett *függőleges* oszlopa mellett a fölhúzott jobb láb, noha ugyanúgy „lefelé” tart, az ízületek mentén mindkét irányban kitér, megbicsaklik: az egyik mintegy a szükségszerűt, a másik az esetlegest jelöli. Voltaképp a ló kontraposztja, *Standbein* és *Spielbein* együttes játéka teszi szemléletessé azt a rácsozatot, amely a *kép természet-*

43 Ld. Petrarca Dionigi di Borgo S. Sepolcrohoz 1336. április 26-án írt levelét in: *Petrarca levelei*, Szemelvények Petrarca leveleiből, Gondolat, Budapest, 1962, 82. skk. Az öreg pásztorral való találkozás epizódjának értelmezéséhez ld. Joachim Ritter: *A táj. Az esztétikum funkciója a modern társadalomban* című fontos szövegét, in: Joachim Ritter: *Szubsztívitás. Válogatott tanulmányok*, ford. Papp Zoltán, Atlantisz, Budapest, 2007, különösen 120. skk.

44 Id. Pieter Brueghel: *Tájkép Ikarosz bukásával*, 1558 k., Brüsszel, Musees Royaux des Beaux-Arts.

45 Caravaggio még erőteljesebben dolgozza ki ezt a motívumot a *Sírbatétel* Nikodémuszánál: vö. Rényi, i. m. 57. skk.

46 Mindez, minthogy anamorfikus oldalnézetre van komponálva, nem követel egyben mechanikus síkkompozíciót is: inkább „a térbe fordulva” jelenik meg.

törvényeként láthatatlanul elrendezi a láthatóságokat⁴⁷ – végső soron ez állítja elő a képből áradó roppant nyugalom és Sault fenyegető vetlen baleset szuggesztiójának egyidejűségét is.

A kép vizuális súlypontja mármost a lótest optikai dominanciája, az anamorf látószöggel és a szemmagassággal való körmönfont festői ügyeskedés folytán magasra (a kép felső harmadára) kerül, ami inkább fentről lefelé, mint lentől felfelé tartó mozgást sugall. A leesés irányának ez a hangsúlya azt is világossá teszi, hogy *itt*, erre a lóra már nem lehet felülni. A testek aszimmetrikus, de konzekvensen vertikális elrendezése roppant közvetlenséggel evokálja a gravitációs erő jelenvalóságát, ami fölülír minden hittelt telt várakozást és ideologikus igényt: mintha Caravaggio a testek közelségével egyenesen a kegyelem *távoliságát* performálná. Vegyük észre, hogy a *Szent Pál megtérése*n nemcsak a fény forrását nem látni, de annak áramlása, iránya sem érezhető. A képen van ugyan *világosság*, de nincs *fény*: Caravaggio konzekvensen csak a testfelületek árnyalásával és a színek differenciált intenzitásával érzékelteti azt, de nyoma sincs nyaláboknak, sugaraknak, illuminációs hullámoknak. Csak a dolgok passzív megvilágítottságának állapota mutatkozik meg, ami úgyszólván analóg gravitációs tehetetlenségükkel: a világosság sápadt visszfénye ugyanazzal az iránytalan közönnyel és könyörtelenséggel hull a földre, mint bármi más, ami elveszti egyensúlyát. A festőileg szuggerált *itt* helyén a fény nem materiálisan, cselekvő, megváltó energiaként tör be a jelenbe: inkább csak negatív, mint ígéret, távollétében van jelen. Nyomasztó sivárságában a *Szent Pál megtérése* egy olyan Istentől elhagyott világra „világít rá”, amely Saul világtalan gesztusában épp most ismeri fel kiszolgáltatottságának valós súlyát, és érti meg kétségbeesetten, hogy mi is *hiányzik* neki.

Pál negatív tapasztalatban részesül tehát, és ezt Caravaggio azzal hozza tudomásunkra, hogy nem engedi az értelmező szemnek egycsapásra birtokba venni a képet: látásunk belefut a lótest tömör és kifejezéstelen felületeibe, tanácstalanul időz a drapériák, görbületek, foltok, csillámok, a láthatóságok és láthatatlanságok értelemhiányos játékainál. Csak a gravitációs mátrix rejtett mintázata lüktet: valami ilyesmit nevezhetne Friedländer „realista miszticizmusnak”.⁴⁸ A forma felfüggeszti a tisztán-látás bizonyosságait: amiből a szem olvashatna, azt megvonták tőle, amit viszont észlel, az olvashatatlan. A Cerasi-kápolnában a szemünk láttára megy végbe a látható színeváltozása – bennük és általuk színről színre kényszerülünk megtapasztalni, hogy minden emberi tudás – a megváltásról való tudás is – csak „tükör általi”, csak „homályos” lehet.

47 Van ebben valami ironikus: mintha Caravaggio a fekvő Pál raffaellói kontrapoztját nemcsak a lovász minden kecs nélküli terpeszével, de az álló és tudatlanul támaszkodó ló spontán pihenő tartásának „kontrapoztjával” is szembesítené.

48 Walter Friedländer: *Caravaggio Studies*, i. m. 121. Friedländer rámutat, hogy a szerződés szerint Cerasi eleve „Szent Pál megtérése” misztériumát” rendelte, Caravaggio „realizmusát” pedig Loyolai Szt. Ignác és Neri Szt. Fülöp vallásos megújulást sürgető mozgalmainak misztikus és plebejus tendenciáival hozza összefüggésbe.