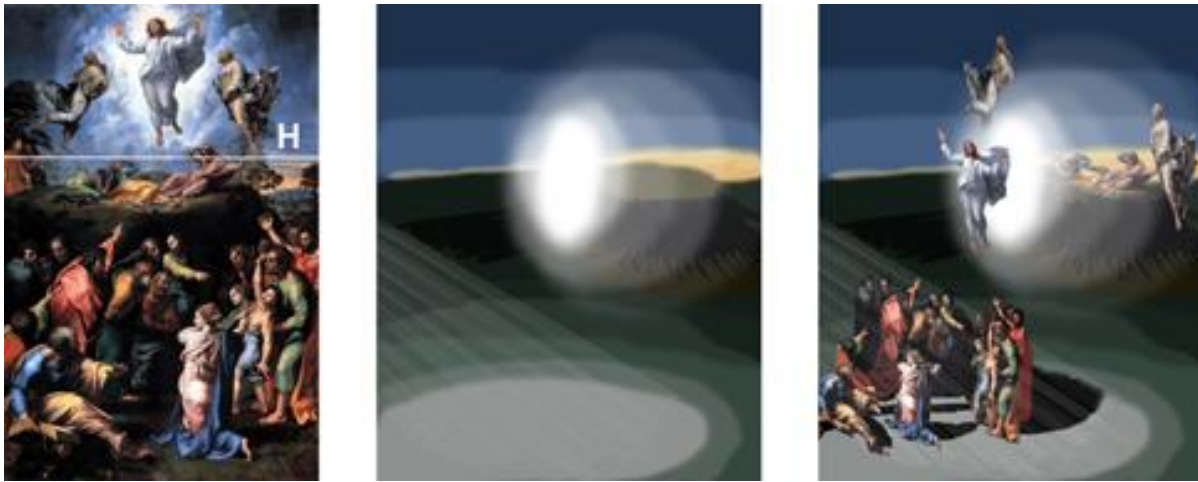


Bodó Mihály: Raffaello *Krisztus színeváltozása*

Részlet, Bodó Mihály: *A festészet mint nyelvjáték, Cimabuétól
Caravaggióig*, Typotex, 2013, 105-109 o.



1. ábra. A Raffaello-mű virtuális fénytere

Raffaello utolsó nagyméretű alkotásának, a *Krisztus színeváltozásának* (1518–1520) *oscurói* eredetileg nem voltak „feketék” (47/a. ábra), és nem is alkottak vastag szöveteket. Vasari szerint a drasztikus elváltozásokat egy nem megfelelő festékpör használata okozta, melynek következtében az árnyékolási zónák néhány évtized leforgása alatt összemosódtak és túlon túl hangsúlyosakká váltak.¹ A későbbi évszázadok folyamán a teljes foltrendszer is megöregedett, és a színek is elvesztették egykori üdeségüket. (A korszakalkotó mű a Vatikáni Múzeum egyik különtermében található, de a sötét helyiség és a spotlámpák fényének „misztikus” hatása miatt nem lehet tüzetesen szemrevételezni.² Az érdeklődőknek csak a felerősített színű reprodukciók nyújthatnak némi támpontot az egykori állapotok elképzeléséhez.) A mester hirtelen halála miatt a *Krisztus színeváltozásának* befejezését műhelyének tagjai végezték el, valószínűleg Giulio Romano vezetésével. A munkálatok mértékéről megoszlanak a vélemények, de akárhogy is volt, a virtuális fénytér és a benne lévő jelenet kigondolása, a fény-árnyékok elhelyezése, a figurák rajzolata és a kompozíció geometriája a mester egyéni kreációjának tekinthető. Ezt a feltevést igazolják Raffaello fennmaradt vázlatai is.

Míg az *Athéni iskolánál* a vonalperspektíva meghatározó szerepet játszik a térábrázolásban, addig a *Krisztus színeváltozásánál* a fényintenzitást leíró *chiaroscuro* (lásd 4.4) és a figurák méretkülönbsége adja a termélység leírását. A vonalperspektíva hiánya nemcsak azzal indokolható, hogy a transzcendentális esemény az épületektől távol, Jeruzsálem falain kívül zajlott, hanem azzal is, hogy Raffaello érdeklődését másféle festői problémák kötötték le, mint az *Athéni iskola* esetében. (A *Krisztus színeváltozása* annak a Leonardótól eredő fejlődési folyamatnak egy kiemelkedő állomása, amelyben a festői gyakorlat fokozatosan háttérbe fordított a *quattrocento* geometrikus festészetének. A mű arra is rávilágít, hogy a hálózatos árnyékolások által létrehozott termélység-ábrázolás milyen értelemben tette „feleslegessé” a

1 G. Vasari: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*. 502. o.

2 Az elmúlt évtizedekben divatba jött mesterséges megvilágítások „színpadias” megjelenést kölcsönöznek egyes világhírű műalkotásoknak. Nemcsak Raffaello *Krisztus színeváltozása*, de Leonardo da Vinci *Utolsó vacsorája* és a *Scuola di San Roccó*t díszítő Tintoretto-festmények is áldozatul estek ennek a gyakorlatnak.

vonaltérkép használata.) A reprodukció melletti grafika (47/b. ábra) emberek nélkül jeleníti meg a helyszínt és a fényeket. Leghátul, ahol az ég és a föld összeér, a hajnal első sugarai tűnnek fel. Jóval közebb, a Krisztus mögötti „fénygömb” (pontosabban mandula alakú dicsfény, ún. *mandorla*) szórja vakító sugarait. Az ebből fakadó fény-árnyékok kijelölik a dombon (Tábor hegy) ébredező tanítványok, valamint a két lebegő alak (Mózes, Illés próféta) relatív helyzetét.³ Az előteret egy harmadik fényforrás világítja meg, amely ugyan nem látható, de az ábrázolás alapján sejthetjük, hogy egy magasra tartott fáklya lehet. Ennek lángjai eltérő fény-árnyékokat hoznak létre az alakokon: míg a bal oldali apostolokat felülről meredeken, addig a térdelő asszonytól jobbra elhelyezkedőket laposabb dőlésszöggel éri a fénysugarak. (A jelentősen eltérő dőlésszögek egyértelműen cáfolják azt a feltételezést, miszerint a Hold fénye világítja meg az alakokat. A holdfény gyenge sugarai egyébként sem adnak ilyen erőteljes megvilágítást.⁴) A virtuális fénytérben a közeli alakok értelemszerűen több fényt vernek vissza, mint a távoliak, csakhogy ezt a különbséget Raffaello nem egy enyhe sötétítéssel írta le – miként azt a fényképekhez szokott gondolkodásunk elvárná –, hanem a világos zónák szűkítésével, akárcsak Beccafumi vagy Caravaggio (lásd 40/a. és 77/a. ábra). Az ábrázolt fényintenzitások alapján a nézők pozicionálni tudják azokat a térszégmenseket is, amelyekben nincs sem figura, sem épületelem, csak levegő és fény (47/b. ábra).

Az alakok megformálásánál a mester élő modellekkel dolgozott – ezt mutatják az előkészítő rajzok is⁵ –, de nem úgy járt el, hogy mindenkit összezsúfolt egy fáklya fényénél, hanem vázlatok alapján „montírozta össze” a figurális kompozíciót. Ezt a feltevést bizonyítja, hogy a fejek és a végtagok tökéletesen illeszkednek az előzetesen megkonstruált geometriai szerkezethez (48/a. ábra). A geometriai szerkesztések rekonstrukciója egyben azt is megmutatja, hogy Raffaello pontosan hová helyezte el a horizontvonalat (lásd 47/a. ábra), amely felett az alakok már alulnézetből látszanak. A két sárga kör nem véletlenül került a számítógépes grafikába; ezeket a mester már a mű felső részének előzetes tanulmányán felvette.⁶

3 Az ábrázolt jelenetről bővebben lásd E. Ullmann: *Raffaello*. 243–245. o.

4 A színezés sem feltétlenül utal a holdfényre; az alsó rész valószínűleg a felső miatt kapott hideg színeket. A holdfény mellett foglal állást S. Buck és P. Hohenstatt *Raphael* című könyvében. Konemann, London, 1998, 114. o.

5 A londoni British Museum tulajdonában lévő *Tanulmány a két apostolhoz* rajz arra világít rá, hogy Raffaello meztelen modelleken tervezte meg a pozitúrákat. Lásd M. Prisco és P. de Vecchi: *L'opera pittorica di Raffaello*. Rizzoli, Milánó, 1966, 122. o.

6 A rajz a British Museum tulajdona. Lásd M. Prisco és P. de Vecchi: *L'opera completa di Raffaello*. 123. o.



2. ábra. „Nézz hamvadó tűzbe”

A következő számítógépes grafika középső eleme (48/b. ábra) a *Krisztus színeváltozása* kéttónusú változatát mutatja (lásd 10.3). Különös, hogy a szürkek nélküli, csak fekete-fehér foltokból álló átiraton még mindig rá lehet ismerni az eredeti festményre, és hogy ennek alapján az is értelmezni tudja az ábrázolt jelenet tér- és fényviszonyait, aki a művel még sohasem találkozott. (Az absztrakt-figurális játékszabályok ismerete azonban elengedhetetlen a helyes értelmezéshez.) Vajon miként tud az emberi elme térre és fény-árnyékokra vonatkozó információkat kiolvasni egy „kéttónusú” (lásd 10.3) kusza foltalmazból? A „festészet mint nyelvjáték” felfogás erre a kérdésre nem keres sem tudományos, sem filozófiai választ. Csak azt firtatja, hogy a foltok milyen rendszerére van szükség ahhoz, hogy teret, fényeket, embereket értelmezzünk. A foltrendszerek és a figurális értelmezés különös viszonya Leonardo da Vinci figyelmét is felkeltette: „*Ne tartsd jelentéktelennek amit mondok, se unalmasnak, állj meg néha, és nézd meg a falak foltjait vagy nézz hamvadó tűzbe, föl a felhőkre vagy le az iszapba és más hasonló helyekre; ha ezeket jól megfigyeled, a legcsodálatosabb leleményekre jutsz, amelyek a festő szellemét új invenciókkal töltik meg: emberek és állatok küzdelmei, tájak vagy félelmetes dolgok különféle kompozíciói, például ördögök és hasonló szörnyek; ezeket ha megcsinálsz, becsületre válik, mert a kusza dolgok a szellemet új felismerésekre serkentik.*”⁷ Leonardo soraihoz hozzá kell tenni, hogy az „új felismerések” ellenére a hamvadó tűzben csak olyan jeleneteket pillanthatunk meg, és csak olyan módon, amelyek összekapcsolódnak az általunk ismert és használt vizuális nyelvjátékokkal. Például egy korabeli kínai festő éppúgy nem vehetett volna észre „leonardós” alkotásokat a tűzben, mint ahogy Leonardo sem pillanthatott volna meg ily módon kínai festményeket.

A fenti idézet logikus következménye, hogy amennyiben a „foltos falak” festményekre vagy azok részleteire emlékeztetnek, úgy az általuk inspirált művek is hasonlatosak a „foltos falakhoz”. Ennek a gondolatnak a tükrében értelmezve Leonardo feljegyzését a mester „rejtett” szakmai elvárását fedezhetjük fel, miszerint a festmények, vagy azok részletei, legyenek hasonlatosak a „foltos falakhoz”, a

⁷ Leonardo da Vinci: *A festészetéről*. 66., 53. o.

„hamvadó tűzhöz”. Vagyis az absztrakt felépítések legyenek organikusak, vibráló *chiaroscuro*val és ne geometrikus parcellahálózatokból épüljenek fel, mint a késő középkori alkotások esetében. Ami Raffellót illeti, érett festőként ő is „foltos falakat”, „hamvadó tüzet” festett (48/c. ábra), de a „foltos falakra” emlékeztető festészet minden bizonnyal az idős Tiziano műveinél érte el csúcspontját (lásd 8.3).

Philip Shom arra hívja fel a figyelmet, hogy a reneszánsz kori festészet szakmai nyelvezetében a „folt” (*macchia*) a rendezetlen, megformálatlan állapotokra utalt.⁸ Ennek ellentétéként fogták fel az elkészült festmények rendezettségét. A szerző ezzel kapcsolatosan idézi Leonardo da Vinci Botticelli-kritikáját. Botticelli azt állította, hogy egy színes festékekkel teli szivacsot a falhoz vágva is létre lehet hozni olyan foltokat, amelyek egy tájra emlékeztetnek. A játékos gondolatot Leonardo így cáfolta: „de ha ezek a foltok fel is serkentik a képzeletedet, nem tanítanak meg semmiféle részlet megoldására”.⁹ Leonardo tehát arra hívta fel a figyelmet, hogy egy kétdimenziós foltnyelvezetet csak akkor lehet a valóság-hű ábrázolás szolgálatába állítani, ha a festők már alaposan kiismerték az ábrázolás tárgyát.

Leonardo da Vinci szellemi öröksége nemcsak a festészet további évszázadait határozta meg, hanem kiterjed korunk vizuális kultúrájára is. A fényképek és a filmkockák nagyrészt „foltos falaknak”, „hamvadó tűznek” tekinthetők.

⁸ Ph. Sohm: *Macchia: Order or disorder?* In: *Pittoresco: Marco Boschini, his Critics, and their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth- and Eighteenth-Century Italy*. Cambridge University Press, 1991, 36–43. o.

⁹ Leonardo da Vinci: *A festészetéről*. 60., 50. o.