

**Bodó Mihály: A Caravaggio-festmények  
„absztrakt szerkezetei”**

**(Részlet *A festészet mint nyelvjáték, Cimabuétől Caravaggióig*  
könyvből, Typotex, Budapest, 2013, 161-177 o.)**

## Előmunkálatok



74. ábra. A figurális kompozíció montírozással készült

A Caravaggio életéről készült dokumentum- és játékfilmek leglátványosabb jelenetei minden bizonnyal azok, amelyek színészekkel és műtermi megvilágításokkal rekonstruálják a művész alkotásait. Érthető módon a rendezők nem tudnak ellenállni a csábításnak, hogy kameráikat ne arra az optikai pontra helyezték, ahonnan feltehetően a mester is „nézte” a beállítást. Látjuk, amint a Caravaggiót alakító színész gondosan elrendezi a modelleket, a ruhák esését és a fények irányát, majd – mint a dagerrotípiákat készítő fényképészek műtermében – minden résztvevő mozdulatlaná válik. A rendezők által várt hatás nem is marad el, amikor a nézők ráismernek valamely híres Caravaggio-festményre. A dokumentumfilmekben ekkor hangzik el, hogy a mester nem készített vázlatokat, illetve nem rajzolta fel előzetesen a figurákat, hanem élő modellek alapján, *alla prima* festette meg a „valóságot”. A festői gyakorlat felől nézve azonban nyilvánvaló, hogy ez a Caravaggiónak tulajdonított alkotói módszer csak egy romantikus elképzelés. A *Szent Péter keresztre feszítése* (1600–1601) című festmény esetében (74/a. ábra) például a nehéz pozitúrák komoly erőfeszítést kívántak volna minden résztvevőtől a heteken vagy akár hónapokon át tartó munkálatoknál. De még ha el is tekintünk a fizikai nehézségektől, akkor is sejthetjük, hogy milyen kockázatos vállalkozás lett volna előtanulmányok nélkül, csupán a modellek beállítására alapozni egy 230 x 175 centiméter méretű alkotást.



75. ábra. A világos foltok összetolhatók

Michelangelo Merisi da Caravaggio komponálási titkainak megfektetéséhez forduljunk először egy kevésbé összetett művéhez. A *Salomé Keresztelő Szent János fejével* (1609–1610) című festményét (75/a. ábra) a művész a halála előtti évben alkotta. A reprodukció melletti kép (75/b. ábra) egy olyan kéttónusú átirat, amelyen a megvilágított felületek fehér foltokként jelennek meg a fekete alapon. Ha a jobb oldali férfi és a levágott fej foltját a téglalap felezőtengelye felé toljuk, akkor a harmadik képen (75/c. ábra) megfigyelhető változatot kapjuk. A művelet során azt tapasztaljuk, hogy mint a Gondwana szétszakadt kontinensei, úgy közelíthetők egymáshoz a világos területek. A számítógépes grafika alapján úgy tűnik, mintha a *Salomé Keresztelő Szent János fejével* korai állapotában létezett volna egy eredeti tömörülés, amelyet később a festő szándékosan szétszakított. Elképzelhető, hogy Caravaggio kezdetben a harmadik képhez hasonló absztrakt-figurális kompozíciót állított össze, és csak utána távolította el a figurákat egymástól. Ugyanakkor egy másféle magyarázat is adható az összeilleszthetőségre. Eszerint a festő nem különítette el a figurákat, hanem csak vastag, sötét sávokat festett közéjük. A két módszer – az eltolások és a kitakarások – nem zárja ki egymást, mi több, össze is keveredhettek.

A tologatások segítségével tovább formálhatjuk a figurális kompozíciót. A negyedik kép (75/d. ábra) egy olyan átirat, amely az elkülönített alakok miatt egyszerűbb, mint az eredeti festmény, de az összhatás még így is drámai. Hasonló változtatásokat bárki kedvére végezhet a legtöbb Caravaggio-művön, versenyre kelve a mesterrel. Az ilyen és ehhez hasonló gyakorlatok arra mindenképpen alkalmasak, hogy általuk felfedezzük Caravaggio vonzódását az extravagáns absztrakt-figurális kompozíciókhoz.

A *Szent Péter keresztre feszítése* is montírozással készülhetett – a síkbeli figurák megfelelő elhelyezésével, elforgatásával, összeillesztésével –, és nem a beállított modellek „egy az egyben” történő lefestésével. A montírozást a festői gyakorlat alapvető eljárásaként kell felfogni, hiszen minden festő így állította össze többalakos kompozícióit Giottótól Picassóig. Caravaggiót csak azért gondoljuk kivételnek, mert műveinek fotografikus jellege miatt korunk

technikai lehetőségeit is belekeverjük az értelmezésekbe. Ezért hisszük azt, hogy nem különálló modellekkel dolgozott, hanem csoportos beállításokkal. Csakhogy a montírozás tényét maguk a festmények is elárulják. Vágjuk szét például a *Szent Péter keresztre feszítését* az alakok mentén, majd a különálló pozitúrákat forgassuk olyan helyzetbe (74/b. ábra), amelyet egy modell akár hosszabb időn keresztül is ki tud tartani. A modellek számára „kényelmesebb” változatban azonnal szembeötlik Szent Péter vízszintesen elnyúló alakja, akit a festő gyaníthatóan egy asztalon fekvő férfiről mintázott. Az előtérben térdelő és a háttérben kötelet húzó figura számítógépes elmozdítása is azt sugallja, hogy Caravaggio élt az ide-oda forgatás adta lehetőségekkel. (A gyakorlatban ez azt jelentette, hogy a festő mindig annak megfelelően forgatta el a vásznat, hogy éppen melyik figurára vagy testrészeire összpontosított.)

A *Szent Péter keresztre feszítésének* figurális kompozíciója azért sem vall spontán beállításra, mert egy előre megtervezett geometriai szerkezet szerint épül fel. A 74/a. ábrán berajzolt geometriai elemek a következők: a kereszt alsó élét jelölő vastag fehér vonal, egy párhuzamos, két fejtetőt is érintő vékonyabb vonal és az ezekre merőleges két másik vonal, melyek egy-egy átellenes csúcsból indulnak ki. A négy vonal rendezi kereszt alakzatba a figurák együttesét. A „kereszt” nyilvánvalóan a mártírhalált halt szent fakeresztjére utal és egyben a kereszténység szimbólumára. Ez a példa is azt mutatja, hogy Caravaggio átgondolt, nemegyszer geometrikus tervezésekhez igazítva állította be modelljeit, és hogy egyáltalán nem improvizálta figurális kompozícióit.

A montírozás használatának megállapítása egy másik érdekességre is rávilágít. Azt, hogy Caravaggio élő modellek alapján festett, nem úgy kell elképzelni, hogy a modellek vállvetve pózoltak egy félhomályos helyiségben. Lehetséges, hogy nem is találkoztak egymással, és hogy nem is sötétben kellett állniuk, hanem egy ablak közelében vagy egy olyan helyen, ahová oda lehetett vetíteni a kívülről érkező fényt. (Caravaggio személyes tárgyai közt tükrök is voltak.) Sokan úgy gondolják – többek között David Hockney is<sup>1</sup> –, hogy Caravaggio *camera obscurát* használt a festés folyamán, de az előre megtervezett geometriai szerkezetek és az ábrázolt alakokon látható „idealizációk” cáfolni látszanak az optikai segédeszközökre támaszkodó festészet hipotézisét.

Caravaggio festményein az önárnyékok extrém módon sötétek és sok helyen szinte beleolvadnak a fényszegény háttérbe. Elsősorban a sötét sávok, zónák keltik azt az érzést, hogy az ábrázolt fények kivételesen erősek. Valószínű azonban, hogy a festő sem sötét helyiségeket, sem intenzív megvilágításokat nem használt, hanem egyszerűen csak sötétebbre festette az árnyékokat. A

hatás mindenesetre tökéletes, hiszen mindenki kételkedés nélkül elhiszi, hogy Caravaggio speciális megvilágításokba helyezte el modelljeit. A félhomályra emlékeztető megvilágítások miatt stílusát tenebrizmusnak szokták nevezni, de az „erős fények” miatt régebben luminizmusként is emlegették.

Mivel Caravaggio köztudottan mindig élő modellekkkel dolgozott,<sup>2</sup> és mert sokáig semmiféle rajzot nem találtak tőle, ezért számos elemző úgy vélte, hogy a művész kizárólag az elé táruló látvány másolására szorítkozott. Valószínűbbnek látszik azonban az a feltevés, hogy mint minden korabeli festő, ő is tervek alapján dolgozott, melyeket a munka befejeztével megsemmisített. (A bűvészek sem fedik fel a trükkjeiket.) A tervek nem aprólékos rajzok lehettek, hanem *chiaroscurós* vázlatok, és talán hasonlítottak a 75/b. ábrához. Megjelenésükben különbözhetnek Tintoretto tanulmányaitól (56/b. ábra), mert míg Tintoretto dinamikus *chiaroscurós* rendszerekben „gondolkodott”, addig Caravaggio sötét alapon elhelyezett világos zónákban.

### A caravaggioi absztrakt univerzum



76. ábra. A két festő „absztrakt festészete” alapvetően különbözik egymástól

Hasonlítsuk össze Tiziano *Spanyolország a vallás megsegítésére siet* és Caravaggio *Szent Péter keresztre feszítése* című festményének megfordított részletét (76. ábra). Ebben a közelségben még inkább látszanak az absztrakt felépítések közötti eltérések. Jól kivehető, hogy a tizianói felület tele van játékos foltkialakításokkal, látható ecsetvonásokkal, vizuális textúrával.

Ehhez képest Caravaggio foltuniverzuma lényegesen szegényesebb és szigorúbb. Nála a figurák körüli területek nagy része sötét, melyekben festői értelemben „nem történik semmi”. A világos részek is jelentősen eltérnek a tizianói megoldásoktól. Caravaggio nem darabolta szét – válogatott festői eljárásokkal – a nagyobb tömböket, hanem megelégedett a részletezés nélküli, „hirtelen” tónusátmenetekkel. (A „hirtelen” jelző arra utal, hogy a világos és a sötét részek közötti sávok – az *unione*-zónák – nála rendkívül vékonyak, alig megmunkáltak.)

Amíg a tónus- és a színmodulációkkal – a felületek összetett megoldozásával – Tiziano mintegy nyilvánvalóvá tette, hogy a nézők csupán „puszta” festményeket szemlélnek, addig Caravaggio a modulációk szándékos mellőzésével talán éppen ezt a „mellékvágányt” akarta kiküszöbölni. Mintha azzal fordult volna a közönséghez, hogy azért mellőzi az esztétizáló effektusokat, mert így kerülő utak nélkül tudja visszaadni a valóságos állapotokat.

Marco Boschini a „festői” (*pittoresco*) fogalmát a velencei festők ecsetvonásokból és foltokból összerakott festészetére alkalmazta. Ennek értelmében mi is szétválaszthatjuk Tiziano „festői” és Caravaggio „optikai” festészetét.<sup>3</sup> A Caravaggio-művek nívója az volt, hogy a szabatos fényintenzitás-ábrázolásokkal és a festői modulációk mellőzésével a nézők figyelmét a figurális olvasat felé terelte, szemben Tiziano nívójával, amely a festészet absztrakt oldalát és a festői esztétizálást mutatta fel különlegességgént.

A caravaggiói absztrakt univerzum rendezettségét az extrém *chiaroscuro* biztosítja, melyben a szereplők testrészei, ruházatai mint világos szigetek bukkannak fel a sötét, olykor „feketés” alapból. A sötét zónák a festmények teljes felületének nagyobb hányadát foglalják el. A színezésekről elmondható, hogy míg Tiziano sokféle festékanyaggal festette meg még a színtelennek tűnő műveit is, addig a caravaggiói színezések rendkívül visszafogottak (olívazöldek, tompított sárgák, zöldeskékek stb.). Caravaggio színes tömbjeinek viszonyait gyakran a hideg-meleg szíkontrasztok határozzák meg. (Korábban azt állapítottuk meg, hogy a *chiaroscuro* felerősödése elkerülhetetlenül a színek tompításával járt együtt, elsősorban azért, mert a tenebrista festményeknél a túlságosan élénk színek zavarhatják a fényintenzitások kiolvasását. Arról is szó volt, hogy a „feketés” sávok aránytalan jelenléte az élénkebb színű „szigetek” között szakmai értelemben sem indokolt, lásd 5.6.)

Caravaggio műveinél a látszólagos színtelenséget sokszor csak a „piros” drapériák törik meg. Eszünkbe juthat a már ismertetett anekdota, miszerint

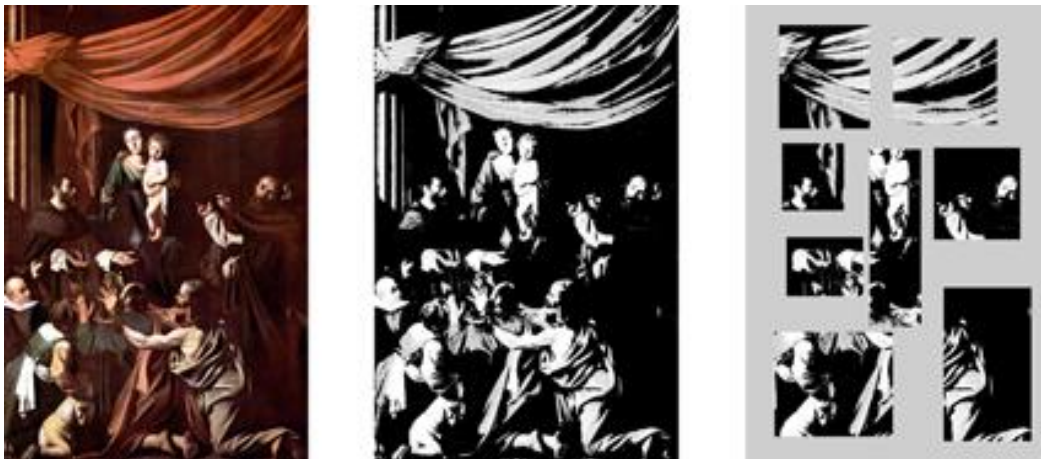
Tizianónak a festéshez elég lett volna három szín: a fekete, a fehér és a piros (lásd 8.3). Ezzel kapcsolatban annak a véleményemnek adtam hangot, hogy Tiziano valószínűleg sohasem festett ilyen művet, hacsak nem a maga szórakoztatására. Caravaggio egyes munkáit – így a fenti *Salomé Keresztelő Szent János fejével* című festményt – viszont már közel állónak érezhetjük a fekete-fehér-piros festészethez, még ha szigorú értelemben véve nem is azok.

A Caravaggio-festményeken elvégzett röntgenvizsgálatok nem mutatnak ki felrajzolásokat – sem szénnel, sem krétával –, de ez a tény önmagában még nem bizonyítja, hogy a mester valóban *alla prima* festette volna fel az alakokat. Már csak azért sem, mert ecsettel és festékekkel is lehet „rajzolni”. (Radírnak ilyenkor egy rongy is megteszi.) Caravaggio a *Szent Péter keresztre feszítése (74/a. ábra)* figuráit egy sötét tónusú, „barnás” felületre festette, amely itt is, ott is előbukkan a festékrétegek alól. A formák kidolgozását a „főfények” és az ezekhez tartozó árnyékok helyének megadásával indíthatta el, fokozatosan közeledve a legvilágosabb és a legsötétebb tónusokhoz, nagyjából olyan módon, miként azt Leonardo da Vinci leírta (lásd 3.3). Festésmódja nem olyan „száraz”, mint ahogy azt kritikusai állították, és ahogy azt a reprodukciók alapján gondolnánk.<sup>4</sup> Művei csak a reprodukciókon tűnnek „fényképeknek”. Ecsetkezelése meglepően változatos, kezdve a lazúros festéstől az erőteljes ecsetvonásokig. Az arcoknál még a Tizianónál megismert textúrák és az *impastók* is felbukkannak.<sup>5</sup> Foltrendszerében speciális szerepet játszanak a sötét ívek, „ékek” és a kalligrafikus vonalak. (Mivel Caravaggiót *par excellence* naturalista festőként tartjuk számon, ezért nem árt kihangsúlyozni, hogy a „naturalizmus” nála is intellektuálisan szabályozott foltrendszeren alapul.)

Caravaggio festészetében Tiziano-hatásokat is ki lehet mutatni.<sup>6</sup> Ifjú alkotóként, talán a piaci kereslet nyomására, több Tizianót idéző festményt is készített.<sup>7</sup> Későbbi munkái között is akadnak olyanok – mint a fenti *Salomé Keresztelő Szent János fejével* vagy az egyik utolsó műve, a csodálatos *Szent Orsolya mártíromsága* –, amelyek a Giovanni Bellini és Tiziano által kedvelt félalakos kompozíciókat juttatják eszünkbe.<sup>8</sup>

## A caravaggioi *chiaroscuro*. Kéttónusú foltrendszerek

Amennyiben Tintoretto festészetével vetnénk össze Caravaggio alkotásait, akkor mindenekelőtt azt emelhetnénk ki, hogy a velencei mester vonalakkal átszőtt dinamikus foltrendszereihez képest a lombard mester világos és sötét tömbjei „mozdulatlanok”. Caravaggiónál a *chiaro* és az *oscuro* inkább csak egymásnak feszül, semmint „harcot vívna egymással”. A sötét ívek és „ékek” bele-beleszúrnak a világos szigetekbe, és ezek hatására a foltrendszerek még jobban lemerevednek. Az elszigetelt és az „ékek” által kifeszített világos foltok a figurális olvasatokra is kihatnak. Hiába a felemelt kezek, amelyek kardot vagy ostort szorongatva készülnek lesújtani, hiába az arcok expresszív mimikája és az elcsavart testek koreográfiája, a jelenetekben megállt az idő. Annak ellenére, hogy Caravaggio festményei az ábrázolt események csúcspontját örökítik meg, nehéz lenne kitalálni az előző vagy a rákövetkező pillanatok kéz-, fej- és testtartásait. A „megdermedt” foltrendszerek ellenére az arcokon megjelenő érzelmek, az egymás felé nyúló kezek, a felvillanó fények – melyek mintha egy stroboszkópból érkeznének – mozgalmas és drámai történeteket közvetítenek.



77. ábra. A kéttónusú foltrendszerek rendkívül stabilak

Amíg Tintoretto *chiaroscurós* foltrendszerei minden irányban biztosítják az átjárhatóságot, addig Caravaggiónál a tekintet az egyik világos helyről a másikra ugrál. Az extrém világos és sötét tónusok kontrasztjai a fekete-fehér ellentéttel rokoníthatók. Az 1607-ben készült *Rózsafüzéres Madonna* (77/a.



*ábra*) című festmény fekete-fehér – kéttónusú – átirata (*77/b. ábra*) olyan hatást kelt, mintha ez lenne az az alap, amelyre minden szín- és tónusfejlesztés épült. A **kéttónusú foltrendszerekről** azt érdemes tudni, hogy absztrakt értelemben rendkívül stabilak: bármilyen kivágásban is szemléljük ezeket, mindig kiegyensúlyozott állapotokra lelünk, függetlenül attól, hogy a kisebb foltoknak és a nagyobb tömegeknek milyen az alakjuk vagy hogy milyen arányban foglalják el a vizsgált területet. Ennek a tulajdonságuknak köszönhetően akár egy önálló és teljesen koherens absztrakt festészeti kiállítást is lehetne rendezni a *Rózsafüzéres Madonna* kéttónusú változatának darabjaiból (*77/c. ábra*). (A kéttónusú foltrendszerek között különösen fontosak azok, melyeknél a tónusok erőteljes kontrasztot alkotnak. Ilyen foltrendszernek tekinthetjük a ceruza- és tusrajzokat, valamint a réz- és a fametszeteket is.)



78. *ábra*. A hibásan összerakott reprodukciók közül az első a kaotikusabb

Vágjuk szét kisebb téglalapokra Tiziano *Spanyolország a vallás megsegítésére siet* és Caravaggio *Rózsafüzéres Madonna* című festményének reprodukcióit, majd alkossunk a darabokból tetszőleges kombinációkat (*78. ábra*). Az átalakítások után a nagyobb kárt kétségtelenül a tizianói „absztrakt univerzum” szenvedte el (*78/a. ábra*), hiszen a korábbi gazdag szín- és tónusharmonizációk helyett az állapotok már-már kaotikusak. Jobban viselte el a szétszabdalást a Caravaggio-mű (*78/b. ábra*); az új „absztrakt festmény” majdnem olyan szilárd és összehangolt, mint az eredeti. A nagyobb fokú rendezettség annak tulajdonítható, hogy a *Rózsafüzéres Madonna* közel áll a

kéttónusú foltrendszerekhez, melyeknek minden egyes töredéke önmagában is kiegyensúlyozott, és egyben a többivel is harmonizál. A fenti kombinációk során szerzett tapasztalataink azt a sejtésünket igazolják, hogy a tizianói foltuniverzum lényegesen összetettebb, mint a caravaggiói.

Kétségtelen, hogy Caravaggio festményei se nem monokrómok, se nem kéttónusúak, ugyanakkor az is nyilvánvaló, hogy közel állnak ezekhez a végletes állapotokhoz. Ha csak ideiglenesen is, de úgy tekintjük a mester munkáit, mint kéttónusú foltrendszereket, akkor azonnal magyarázatot kapunk arra, hogy a figurák miért tologathatók el ide-oda a sötét háttereken (75. ábra). (A kéttónusú viszonyok felé orientált festés Leonardo da Vincinél is kimutatható, akárcsak Tintorettónál, Rembrandtnál és Goyánál.)

### **Kéttónusú *chiaroscurós* fényképek**

Foglalkoztunk már azzal a kérdéssel, hogy a fotográfusok közül sokan nem kedvelik a színes fényképezést, és hogy színvonalasabbnak tartják a fekete-fehér technikát (lásd 5.4). A kéttónusú foltrendszerek alapján néhány észrevételt tehetünk ezzel kapcsolatban is. Kezdjük azzal, hogy a fotográfusok nem akármilyen, hanem csak bizonyos kritériumoknak megfelelő fekete-fehér fényképeket tartanak szakmailag érdekesnek. A ma már klasszikusnak számító Man Ray, André Kertész, Robert Doisneau vagy Brassai munkáit nézegetve feltűnhet a tónusok limitált skálája és az erős tónuskontrasztok uralkodó jelenléte. És az is, hogy a kiállításokon bemutatott vagy a könyvekben reprodukált fényképekből – teljesen vagy részlegesen – hiányoznak a „szürkék”, amit úgy kell érteni, hogy amennyiben festékkel és ecsettel másolnánk le egy ilyen fényképet, akkor csak fekete és fehér foltokat tehetnénk fel a vászonra, de a kikevert szürkék használata tilos lenne. (Ezekben az esetekben a szürkék csak a nézők fejében jönnek létre.)

A Caravaggio-reprodukció (77/b. ábra) szétdarabolása rámutatott arra, hogy a kéttónusú rendszerek rendkívül stabilak. A **soktónusú foltrendszereknél**, mint amilyen a fenti Tiziano-mű is, a figyelem jobban szétszóródik, és emiatt az összhatás is rendezetlenebb lehet. A soktónusú rendszerek az általánosak, míg a kéttónusúak a kivételesek. A kéttónusú fekete-fehér fényképek különös stabilitása és esztétikai értelemben vett kivételessége kétségtelenül közrejátszik abban, hogy sok fotográfus ebben találja meg a számára kedvező kifejezési formát. (A gyakorlatban nem az a fontos, hogy

egy fekete-fehér fénykép szigorúan kéttónusú legyen, elég, ha csak megközelítően vagy csak részleteiben az.)

A színes fényképezést illetően megállapítható, hogy ennek kritikusai nem a színektől irtóznak, hanem a nem kielégítő szín- és tónusharmonizációktól. A festészetben is a színes és tónusokban gazdag foltrendszerek okozzák a legtöbb „bonyodalmat”.

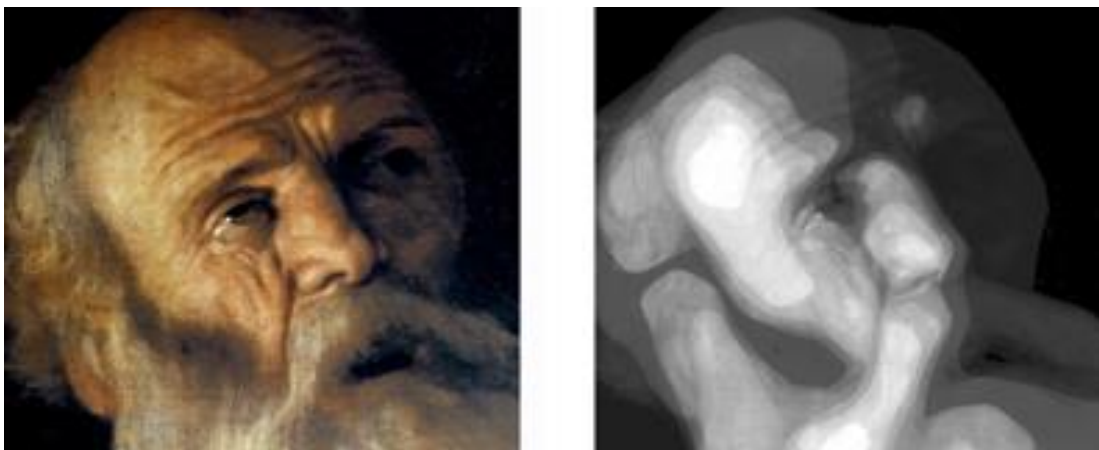
### **A caravaggiói naturalizmusról**

Az idealizált emberábrázolásokat, melyek például Leonardo, Michelangelo, Raffaello, Tiziano, Pontormo vagy Tintoretto munkáit jellemzik, valóban célszerű megkülönböztetni Caravaggio hús-vér alakjaitól. De még a lombard festőnél sem lehet teljes körű naturalizmusról beszélni. Elég, ha összevetjük alkotásait a 15. és 16. századi németalföldi festők kendőzetlen, néhol kegyetlen naturalizmusával ahhoz, hogy felfigyeljünk a caravaggiói naturalizmus esztétizáló jellegére. A fiatal nők nála szépségideálok, az izmos férfiak pedig Michelangelo „anatómiai költészetére” emlékeztetnek. Még a rút is szép, ha Caravaggio festette meg, és ezen nem is lehet csodálkozni, hiszen a reneszánsz kori Itáliában az ember és a világ harmonikus egységét a „szépség” testesítette meg, és a mester ebben a tekintetben sem szakított korának elvárásaival (lásd 10.6).



79. ábra. Fényintenzitás-térkép

A caravaggioi naturalizmus az absztrakt-figurális korrelációk felől is megközelíthető. A következő számítógépes grafika (79. ábra) a közel azonos tónusú pontok eloszlását, zónáit mutatja a *Szent Péter keresztre feszítése* centrális területén. A transzformáció eredménye a domborzati térképekhez hasonlít, csak hogy itt a sávok nem magasságokat, hanem fényintenzitásokat jelölnek. Tény, hogy ilyen átíratot minden jelentős festő művénél létre lehet hozni a Leonardo és Delacroix közötti időszakban – akár az egész művön, akár csak egy-egy részleten –, de a fényintenzitások felmérésében és ábrázolásában Caravaggio és a caravaggisták pontossága évszázadokon keresztül felülmúlhatatlannak bizonyult. Caravaggio a munka során részben ténylegesen összehasonlította a fényintenzitásokat, részben viszont csak úgy ábrázolt, mintha ilyen jellegű megfigyeléseken keresztül jutott volna el a megfestett tónusértékekhez. A valóság-hű rajzolatok és a „**fényintenzitás-térképek**” együtt alkotják a caravaggioi naturalizmus alapjait, melyhez egy viszonylag „száraz”, modulációmentes előadásmód tartozik. (Most érthetjük meg igazán, hogy Caravaggio miért mellőzte a Tiziano-féle modulációkat, és hogy miért nem folytatótt „festői festészetet”.)



80. ábra. Izoton sávok a fény-árnyék ábrázolásban

Caravaggio nem festette és nem is festhette azt, amit „látott”, hiszen a kétdimenziós foltok csak bizonyos vizuális nyelvjátékokban felelnek meg a látványnak vagy a látható világnak. Az absztrakt felépítések létrehozásakor ezért nemcsak a valóság-hű ábrázolásra koncentrált, hanem teret engedett saját festői invencióinak, vizuális fantáziájának, dekoratív érzékének. Nézzük meg közelebbről Szent Péter arcát a függőleges helyzetbe forgatás

után (80/a. ábra). Feltűnhet, hogy az arc világos oldala kidolgozottabb, mint a sötét. Ez utóbbit csak néhány ecsetvonással írta le a művész. A két arcfél közötti eltérés azt mutatja, hogy Caravaggio nem mechanikusan festett, hanem olykor elegánsan kikerülte a részletezést. A világos részt viszont erőteljes és gyors ecsetvonásokkal formálta meg, hol lazúros, hol tömöttebb ecsetvonásokkal, helyenként használva a Tiziano-féle *impastót* is. Energikus kézmozdulatait még a kisméretű reprodukció alapján is el lehet képzelni. A látható ecsetvonások és a *chiaroscurós* részletek az arc anatómiáját követik. A foltok ugyan nem alkotnak olyan harmonizált rendszert, mint amilyeneket Tiziano műveinél megszoktunk, azt mégsem lehetne állítani, hogy megfestésüknél hiányzott volna a festői kontroll és az esztétizáló kivitelezés.

A naturalista ábrázolásokkal kapcsolatban azt is el kell mondani, hogy a festéssel vagy a fényképezéssel létrehozott fényintenzitás-térképek önmagukban nem szavatolják a helyes értelmezést. Előfordulhat, hogy egy orrot, egy fület, egy kicsavart végtagot, egy tárgyat, egy tájrészletet nehezen ismerünk fel csupán kétdimenziós foltok alapján, hacsak nem vesszük észre az ilyenkor használatos absztrakt megformálásokat vagy nem jövünk rá más jelekből, hogy pontosan mi is az ábrázolás tárgya.

**Drapériaábrázolás:** Caravaggio művein a testrészeket kitakaró vagy a háttérrel dekoráló textíliák többnyire egyszerű leplek, melyek a teátrális jelenetek diszkrétén meghúzódo tárgyi elemeihez tartoznak.<sup>9</sup> A szerény figurális szereppel szemben a drapériák kulcsfontosságúak az absztrakt felépítésekben. Feladatuk egyrészt az, hogy hordozzák azt a kevés színt, amit a festő itt-ott elhelyezett, másrészt, hogy a modulációk hiánya miatt kialakuló szegényesebb absztrakt megjelenést felélénkítsék a rájuk festett *chiaroscurós* ívekkel, hullámokkal, ékekkel. A lekerekített és gyakran párhuzamosan szaladó hullámok, redők arra hívják fel a figyelmet, hogy Caravaggio drapériaábrázolásai – a naturalista megjelenés ellenére – nem nélkülöznek bizonyos geometrikus-organikus stilizációt.

Akik már jártak valamilyen rajzsakkörbe, azok tapasztalhatták, hogy egy modellt akár heteken keresztül is vissza lehet állítani egy adott pozitúrába, de a lepedők, szövetek felületének korábbi hullámzását lehetetlen rekonstruálni. Ez is azt bizonyítja, hogy Caravaggio olyan textíliákat is meg tudott festeni, amelyek nem voltak a szeme előtt, de az is elképzelhető, hogy a művész vázlatokat készített egy-egy beállításról. A caravaggiói drapériák legtöbbször csak az extrém fényintenzitásoknak megfelelő *chiaroscurós* tónushullámok. Érdekes ezeket összevetni Pontormo „porcelánszerű” lepleivel (50/a. ábra), Tiziano látható ecsetvonásokkal összeszőtt felületeivel (50/b. ábra) vagy Tintoretto *chiaroscurós* vonalkötegekkel megfogalmazott ruházataival (57/b. ábra).

## Leonardo és Caravaggio

Caravaggio művészetét a barokk korszak nyitányaként ismertük meg iskolai tanulmányaink során. Ez a minősítés azonban – bármennyi igazság is van benne – magában hordozza a tények eltorzításának veszélyét. Caravaggio ugyanis nemcsak barokk, hanem késő reneszánsz festő is volt, aki pályakezdő ifjúként a korszak elvárásainak, divatjainak megfelelő szakmai képzést kapott. Munkássága ezért nemcsak a reneszánsz ideálokkal történő szembefordulásként értelmezhető, hanem a korábbi szakmai kérdések továbbfejlesztéseként is. A mester műveit nézegetve olyan érzésünk lehet, mintha visszaérkeztünk volna arra a „padlásterre”, ahol – a valóságban vagy csupán képzeletben – Leonardo da Vinci a fényintenzitások hálózatos árnyékolásokkal történő ábrázolását próbálgatta. A *Benois Madonna* idealizált alakjaival ellentétben (23/a. ábra) a caravaggioi sötét helyiségekben hús-vér embereket pillantunk meg, akik drámai jeleneteket adnak elő.

A két művész munkássága olyan, mintha egy ciklus kezdetét és lezáródását jelölné a festészet történetében. Leonardo volt a fényintenzitás-ábrázoláson alapuló festészet „feltalálója”, amit egy évszázaddal később Caravaggio már olyan tökélyre fejlesztett, hogy műveit akár „festett fényképeknek” is vélhetnénk. (Nem véletlen, hogy a fényképezés hőskorában számtalan „caravaggista” fénykép készült.) A kétféle festészet rokoníthatósága nemcsak abból fakad, hogy a toszkán művész megsötétedett festményei „tenebristáknak” tűnnek. A tényleges szakmai összefonódásokat a hasonló absztrakt-figurális megfeleltetések alkotják, annak ellenére, hogy meglehet, Caravaggio sohasem tulajdonított nagyobb jelentőséget Leonardo műveinek, már ha – az *Utolsó vacsorát* leszámítva – egyáltalán ismerte azokat, hiszen a toszkán mester csak kevés művet alkotott és azok is szétszóródtak, mielőtt Caravaggio színre lépett. A lombard ifjú közvetett úton sajátította el Leonardo festői örökségét, részben a milánói mesterek, részben a közkedvelt velencei mesterek munkáin keresztül. Nem véletlen, hogy egyik művészkollégája, Federico Zuccari, némi kritikai felhanggal *giorgionescósnak* – Giorgione stílusához hasonlónak – titulálta Caravaggio *Szent Máté vértanúsága* című alkotását.<sup>10</sup> Minthogy azokban az időkben Giorgionét Leonardo követőjének tartották,<sup>11</sup> ezért Zuccari jelzőjét „leonardósnak” is felfoghatjuk.<sup>12</sup>

Idézzük fel a már korábban tárgyalt leonardói absztrakt-figurális játékszabályok kialakításának főbb állomásait. Leonardo a fény-árnyék ábrázolások új lehetőségeit kutatva a fényviszonyokat manipulálta, illetve

olyan megvilágításokat keresett, amelyek eleve könnyebben megfigyelhetők. Ezek között különleges jelentőséggel bírt számára a félhomályos tér és az irányított fénysugár kombinációja. Míg a *Benois Madonnán* egy sötét háttér előtt festette meg egy fénycsóva és egy összetett forma „találkozását”, addig a későbbi alkotásain, amelyek szintén műtermi beállításoknak felelnek meg, egzotikus tájrészletek alkotják a háttérét. Caravaggio ellenben nem akart utalásokat tenni a külvilágra, gyakran még egy szűk ablak jelzésével sem. Alakjai mögött megmaradtak a sötét falak vagy egyszerűen a „sötétség” és így még inkább odaszögezte a nézők tekintetét a klausztrófikus jelenetekhez.

Leonardo hunyorítással csökkentette a megfigyelhető fényintenzitás-különbségek óriási mennyiségét és közben a fényteret is nagyobb egységekre osztotta fel. Az ábrázolásnál a világos tónusok szigeteit hálózatos árnyékolásokkal választotta szét, miközben a teljes absztrakt felépítést erőteljes *chiaroscuró*val látta el. Caravaggio is „előformázta” a fényviszonyokat, vagy ténylegesen, speciális megvilágítások megkomponálásával, vagy – és ez a magyarázat tűnik a hihetőbbnek – csupán a festői fantáziájával. Ő tehát egy már kitaposott ösvényen haladt, hiszen nem kellett az absztrakt-figurális megfeleltetések kidolgozásával foglalkoznia, és így az elérendő célra – például a tenebrista hangvételre – koncentrálnak.

Caravaggio még erőteljesebben bánt a tónuskontrasztokkal, mint Leonardo. Árnyékolásai végletesen sötétek, már-már feketék, hangsúlyosabbá téve így a jelenetek feszültségét. A *chiaroscuro* fokozatos felerősödése átformálta műveinek absztrakt felépítését is, minek következtében foltrendszeri letisztultak és elegánsabbakká váltak. Míg a toszkán mester sorra vette a tónushálózatokkal történő építkezés lehetőségeit, kezdve az egyalakos művektől a kavargó figurális kompozíciókig, a sötét hátterektől a komplex fényterekig, addig a lombard festőt egyre inkább a világos szigetek elhelyezései, formái, speciális viszonyai érdekelték a koncentrált figurális tartalom mellett.

A kontúrok vonatkozásában is helyénvaló különbségeket tenni a két művész között. Leonardónak még jelentős szellemi munkájába került a *sfumatos* kontúrok kifejlesztése, Caravaggio viszont már gond nélkül válogathatott a *sfumatos*, a *chiaroscurós* és a vonalas kontúrkiakítások között. A toszkán mester szerette a finom árnyalatokat, a gazdag tónuskiakításokat, a lombard festő alkotásain ellenben a világos és a sötét részek olyannyira felduzzadtak, hogy a finomabb árnyalatokra felhasználható területek – *unione*-zónák – egészen minimálisra szűkültek, sőt időnként el is tűntek.

## Jegyzetek

- 
- 1 D. Hockney: *Titkos tudás*. Officina '96 Kiadó, Budapest, 2003.
- 2 G. P. Bellori: *Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni*. N. Capurro, Pisa, 1821, 208. o.
- 3 Ph. Sohm: *Pittoresco...*, 91–93. o.
- 4 Caravaggio egyes alkotásainál bekarcolások találhatóak a fejeknél és a karoknál. Ezek a „jelek” a modellek visszaállítását segíthették. Lásd C. Giantomassi és D. Zari: Informe sobre el estado de conservación y la última restauración de „Judith cortando la cabeza de Holofernes”. In: *Caravaggio*. Electa, Madrid, 2000, 78–79. o. – W. Januszczak: *Techniques of the world's great painters*. 40. o.
- 5 Lásd 147. jegyzet.
- 6 Caravaggio milánói mestere, Simone Peterzano, Tiziano tanítványának mondta magát.
- 7 Lásd Caravaggio: *Szerencsejóslat* (1593–1594). Róma, Pinacoteca Capitolina. – *Hamiskártyások* (1594 körül). Forth Worth, Kimbell Art Museum.
- 8 Caravaggio: *Szent Orsolya vértanúsága* (1610). Nápoly, Banca Commerciale Italiana.
- 9 Caravaggio időnként olyan drapériákat is festett, melyeknél megcsillogtatta bravúros festőtechnikáját. Lásd Szent Máté öltözékét a *Szent Máté vértanúsága* (1599–1600) című festményen. Róma, San Luigi del Francesi.
- 10 Lásd 196. jegyzet.
- 11 „Giorgione látta Leonardo néhány nagyon fekete, és mint mondtuk, hallatlanul sötét színekkel kidolgozott művét. Ez az eljárás annyira megtetszett neki, hogy egész életében követte...” In: G. Vasari: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*. 443. o.
- 12 A Leonardo-Giorgione szakmai összefonódásról Johannes Wilde a következő megállapítással élt: „Vasari Leonardo követőjének tette meg Giorgionét, de valójában Leonardo ideáljainak és eredményeinek teljes megértése valamivel később történt Velencében, Tiziano munkássága által.” J. Wilde: *Venetian art. From Bellini to Titian*. 126. o. (Fordította a Szerző)