

# Befogadás testközelben

A *conversio* vallási tapasztalatának esztétikai közvetítése  
Caravaggio római Szent Pál-képén

*Rényi András*

Előadásom — konferenciánk meghívóján is ott virító — tárgya, Caravaggio Szent Pál-képe a római S. Maria del Popolo Cerasi-kápolnájának oldalfalán — a XVI–XVII. század fordulójának ellenreformációs Itáliájából való. Az időszak Hans Belting szerint vízválasztó: a művészettörténészeknek nagyjából ettől kezdődően érdemes csakugyan *művészettörténetről* beszélniök. A megelőző fejleményeket célszerűbb a *képek* történeteként aposztrofálni — vallási kultuszok tárgyainak funkció- és alakváltozásait ugyanis több mint félrevezető tisztán stílustörténeti vagy esztétikai szempontok szerint kutatni és magyarázni. Viszont ekkortól válik mind meghatározóbbá egy újfajta képtípus, amelyet már teljes joggal nevezhetünk modern értelemben vett önálló műnek: *műalkotásnak*, amelyet immár elsősorban formájának sajátlagos *esztétikai stratégiája*, a nézők elsősorban *érzéki megérintésének* szempontja konstituál.

A voltaképpeni művészi modernitás egyik forrásvidékén vagyunk, amikor a művészek feladatává — nyilván a Tridentinum programjának szándékolatlan, de nagyon is hatásos következményeként — mindinkább a *vallásos* tapasztalatok *esztétikai* közvetítése, illetve e közvetítés különféle *hatékony* módozatainak kimunkálása válik. A Caravaggio-mű tárgya, Szent Pál megtérése is „megváltásunk misztériumainak azon történeti elbeszélései” közé tartozik, amelyeknek képi ábrázolása, mint a zsinati határozat fogalmaz, „műveli és erősíti a népet a hitigazságok észbe juttatásával és a rájuk való folyamatos emlékezéssel”. A képek dolga immár, hogy „Istennek a szentek által művelt csodáit és az ő üdvös példájukat a hívők szeme elé tárják”: hogy azok „a szentek példái szerint rendezzék el saját életüket és erkölcsüket”.<sup>1</sup> A cél nyilvánvalóan az, hogy a művészet sajátos eszközeivel érzelmileg is megindítsa, illetve a protagonistával való *azonosulásra készítse* a nézőjét, hogy az „felbuzduljon az Isten imáadására és szeretetére, és a jámborság ápolására”. Paleotti bíboros már 1582-ben Bolognában kiadott *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* című traktátusában azt is megfogalmazza, hogy az új típusú képeknek — hatásosságuk érdekében — profán nézőik

<sup>1</sup> Az 1563-ban kelt tridentini zsinati határozatnak a szentek és a képek tiszteletét szabályozó passzusait Sajó Tamás javított fordításában, kommentálva közli Hans BELTING: *Kép és kultusz. A kép története a művészet korszaka előtt*. Balassi, Budapest 2000. Függelék, 591–592. Vö. *Az egyházi tanítóhivatal megnyilatkozásai*. Ford. és szerk. Fila Béla, Jug László. Örökmécs Alapítvány, Kisterenye — Budapest 1997. 372–373.

„értelméhez, akaratához és emlékezetéhez” kell közelíteniök, és hogy a magasabb hitigazságokhoz való közelkerülést a „hasonlóság” közvetítésével kell elősegíteniök.<sup>2</sup>

A caravaggioi „naturalizmust” tehát ebben a szélesebb összefüggésben érdemes elhelyeznünk — világosan látva, hogy a roppant gyors, ám annál tartósabb siker, melyet az új festői nyelvezet Európa-szerte befutott, erősen ellentmondott az esztétikai közvetítés egy másik alakzatának, amely a vallási transzban való részvételt a distanciálódás, a nézői kivülállás kompozitorikus-keretező eljárásaival igyekezett ellenőrzés alá helyezni, s amelynek művészileg legkimagaslóbb színvonalú példáit Bernini barokk oltárinstallációinak nézői karzataiban látjuk testet ölteni. Caravaggio naturalista idiómája ugyanis épp *a nézői jelenlét közvetlenségének* adott soha nem látott nyomatókat — többek között a reneszánsz képretorika, a képi színpad és a testek *deszemiotizálásának* forradalmian új megközelítésével.

### A helyszín, a megrendelés és a minták

Abból a különös frusztrációból indulok ki, amely a múzeumi körülményekhez szokott modern nézőt a S. Maria del Popolo kis kápolnájához lépve óhatatlanul eléri: mintha Caravaggio festményei rosszul lennének felakasztva és megvilágításuk is elégtelen volna. Egyszerűen 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 tekintélyes méretű) vásznak bizony nem tűnnek monumentálisnak. Már a nagy brit konzervatív műértő, Bernard Berenson is úgy nyilatkozott a Cerasi-kápolnáról, hogy „szinte képtelenség észlelnünk, hogy hol is vagyunk, miféle térben és miféle dimenziók közt”<sup>3</sup> — Caravaggióknak mindenesetre tudnia kellett, hogy a kápolnatér adott el- és berendezése, megvilágítása, a kórusrekesztő, az oldalfalak egymástól mért távolsága és a megfestendő méretek együttesen eleve lehetlenné teszik, hogy a néző a képeket egyenletes távolságból, higgadt szembenézetben vehesse szemügyre.

Közismert, hogy mindkét, ma a S. Maria del Popolo Cerasi-kápolnája látható Caravaggio-kép *második* változat: a Péter-kép első verziója elveszett és egy, ma Szentpéterváron látható, Lionello Spadának tulajdonított olajvászonkópia alapján következtethetünk arra, milyen lehetett. Spada munkájának méretei mindenesetre illeszkednek a helyszínhez, és stílusban is kapcsolatba hozhatók a Pál-kép első verziójával, egy csaknem azonos méretű fatáblával, amelyet Caravaggio hiteles sajátkezű képeként ma a római Odescalchi-gyűjteményben őriznek. 2006 novemberében ez utóbbi restaurálásának befejeztével alkalmi kiállítást rendeztek a kápolna terében, amelyen egymás mellett láthattuk a két azonos témájú és azonos méretű Caravaggiót. Az

<sup>2</sup> Gabriele PALEOTTI: *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* [1582]. In Paola BAROCCHI: *Trattati d'arte del Cinquecento: fra Manierismo e Controriforma*. Vol. 2. Laterza, Bari 1961. 132. Sajtó Tamás fordításában ld. BELTING (1. jz.) 592. sk. Vö. még Klaus KRÜGER: *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*. Fink, München 2001. 140.

<sup>3</sup> Bernard BERENSON: *Caravaggio*. Chapman and Hall, London 1953. 21.

Odescalchi-képet, minthogy nem szorult a kórusrekesztő mögé, sokkal kényelmesebben, úgyszólván szemtől szembe vehette szemügyre az érdeklődő közönség.

A megrendelő, a gazdag Monsignore Tiberio Cerasi bíboros, VIII. Kelemen pápai kincstárnoka alig valamivel a képek megrendelése előtt — 1600 júliusában — szerzi meg családi tulajdonba a S. Maria del Popolo kicsiny kápolnáját. A téma: *Szent Pál megtérése és Szent Péter keresztre feszítése* — nyilvánvalóan tudatos megfontolásból ugyanaz a program, amely a pápa vatikáni magánkápolnája, a Cappella Paolina egymással szembefordított két főfalát is borítja, és amelyet az évszázad legnagyobb becsben tartott művésze, az idős Michelangelo festett 1542 és 1545, illetve 1545 és 1550 között. Tiberio ambícióit jól mutatja az is, hogy a magánkápolna kifestésére a századforduló Rómájának legsikeresebb festőjét, Annibale Carraccit kéri fel. A kevés tényszerű adat azt azért valószínűsíti, hogy az akkori Róma két legjelentősebb festője — akik bizonyosan tisztában voltak egymás képességeivel — a kápolna ügyében legalábbis kollegiálisan egyeztetett egymással.

Caravaggio a protagonistákat a Paolina michelangelói mintája szerint helyezte el: a kis kápolnában mintegy megismételte Pál balról, ill. Péter jobbról ívelődő, tehát a néző helyéről nézve már a Paolinában is szimmetrikus sziluettjét. Ami 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.

A szakirodalomban<sup>4</sup> nincs egyértelmű magyarázat a váltásra. Ugyanakkor feltűnő, hogy Caravaggio mindkét képet egységesen, ugyanazon gyökeresen új szellemben fogalmazta át. Leo Steinberg az oldalképek bizonyos kompozicionális sajátosságait már 1959-ben a képek térkapcsolataival hozta összefüggésbe:<sup>5</sup> megállapította például, hogy a virtuális terek mélye felé rövidülő testek tengelyei mindkét oldalképen a nézői tekintet meghosszabbításának felelnek meg. Caravaggio a maga „tiszta festői” eszközeivel a „valóságos tér” és az „esztétikai illúzió” közötti amaz átmenet fölfokozására törekedett, amelynek igénye csírájában már a quattrocento elején megjelent a festők gyakorlatában. A korai barokktól kezdve a festők egy sor olyan architektónikus és érzékcsalódást keltő effektust fejlesztenek ki, amelyek a nézőt a képek közötti mozgásra, a nézőpontok időbeli és térbeli szintetizálására, a templomtér tapasztalatának esztétikai totalizálására készítetik. Caravaggio Cerasi-kápolna-beli képei is olyan anamorfotikus oldalnézetre vannak komponálva, amelynek közös és mintegy egyidejű a szubjektuma.

<sup>4</sup> Áttekintéséhez ld. a Caravaggio-kutatás mai standardnak számító műveit: Maurizio MARINI: *Io, Michelangelo Merisi da Caravaggio*. Studio B di Bestetti e Bozzi, Roma 1974; Howard HIBBARD: *Caravaggio*. Thames and Hudson, London 1983; Mia CINOTTI: *Michelangelo Merisi detto Caravaggio, tutte le opere*, con un saggio critico di Gian Alberto dell’Aqua. (I Pittori Bergamaschi, Il Seicento. Vol I). Poligrafiche Bolis Bergamo, Bergamo 1983.

<sup>5</sup> Leo STEINBERG: „Observations in the Cerasi Chapel”, *The Art Bulletin* XLI (1959) 183–190 (186).

## Caravaggio Szent Pál-képe és „a testhez kötött látás”

A továbbiakban — egyfajta befogadásesztétikai-képhermeneutikai nézőpontból — Caravaggio művének *a testhez kötött látás felőli újraértelmezésére* tesztek kísérletet. Az érdekel, hogy miként „működik” az a szintaxis a Cerasi-kápolna e főművei esetében, amelyeknél kulcsszerep jut a képekhez való szabad hozzáférés *művészi* korlátozásának. Mert a tény, hogy *in situ* nem tudjuk igazán szemügyre venni a műveket, nem a művek *ellenére* való esetleges körülménynek, leküzdendő nehézségnek, ellenkezőleg: az azok szelleméből következő, esztétikailag produktív tapasztalat forrásának tekintem. Művészi döntésről van tehát szó, amely értelmezésem szerint mélyen érinti a páli konverzió vallási mibenlétét illető *festői* interpretáció tartalmi dimenzióit is.

A második *Pál megtérése*-változatban Caravaggio 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 Caravaggio még maga is követett. Őt persze már itt is a konverzió mint *kommunikációs hiátus* foglalkoztatta: az az *értetlenség*, amellyel Saul Krisztus szeretetért folyamodó gesztusát fogadja, aki nem is mennyei jelenésként vagy a misztikus fény forrásaként jelenik meg: mélyen aláhalolva az emberi szférába maga is inkább a földi halandókkal egylényegű teremtményként hat.

Mindenesetre az új műben Caravaggio szakít az elbeszélésnek ezzel a még mindig a felek valamilyen *kommunikációjaként* való értelmezésével. Fölismeri, hogy az Apostolok cselekedeteiben elbeszélte találkozás Jézus és Saul között *nem* valódi párbeszéd — nem egyenrangú felek dialógusa. Mindenekelőtt egyszerűsít: csökkenti a figurák számát, viszont méretben megnöveli őket. Sok apró leíró-tagoló részlet helyett pedig több egybefüggő felülettel operál. Ez a lapidáris fogalmazás ugyanakkor markánsabb térbeli akcentusokkal és erőteljesebb *rilievó*val jár.

Hogy az új caravaggói 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*”).<sup>6</sup> Nincs terem itt ismertetni azt a hosszas vitát, amely e szöveghely körül bontakozott ki a szakirodalomban. Csak Svetlana Alpersre hivatkozom, aki Bellori megrökönyödése mögött az *istoria* — Leon Battista Alberti által a *Della Pitturá*ban kifejtett — poétikájának 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 átélhetővé válnak. „Caravaggio azonban az általában eseménydús, sokalakos dramatikus elbeszélést [...] három alak csendes jelene-

<sup>6</sup> Giovanni Pietro BELLORI: *Le vite de pittori, scultori ed architetti moderni*. Róma 1672. Új kiadása (ed. Evelina BOREA): G. Einaudi, Torino 1976. A teljes szöveget újraközli HIBBARD (4. jz.) 360–374, az idézett mondat a 366. oldalon.

tére redukálja. Figyelmünk megoszlik az elgurult sisak, a szent ruházata és fegyverei, illetve a ló barna és fehér foltos horpasza, továbbá a lovasz 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...”<sup>7</sup> Alpers szerint Bellori azért kárhóztatja Caravaggiót, mert *elbeszélhetetlenné* teszi a képet: mivel nem látni rajta cselekvő, egymással kommunikáló vagy ok-okozati viszonyra kikerekíthető *aktorokat*, a láthatóságokat nem képes narratívaként összeolvasni.

Bellori elnémulásának fényében különösen figyelemre méltó, hogy Caravaggio e második változaton is klasszikus elődre hivatkozik: a hanyatt fekvő Saul póza Raffaello később Brüsszelben leszótt és a Vatikánban látható monumentális szőnyegkartonjának figuráját idézi fel. Csakhogy megfordítja a figurát: ezúttal épp a szent arcára nincs kényelmes rálátásunk. Míg amott az egyik kísérő hátsója, emitt a konvertita feje és vállai esnek a nézőhöz legközelebb. Raffaello tere még az *istoria* tere, tisztán narratív tér: benne jobb és bal, fent és lent mindenekelőtt egy elbeszélés különböző *helyszíneit* jelölik. Helyhez kötött cselekvési és mozgásirányokat, amelyeket az elbeszélés menete fűz össze értelmes egésszé. Raffaello a térirányok példásan ökonomikus játékával érzékelteti az isteni akarat határozott irányultsága és a megrettent földi halandók mozgásának céltalansága közötti különbséget: a lovasok jobb oldali csoportját, a lándzsás katonát, az eleső Sault és a lóval hanyatt-homlok menekülő lovászt egyetlen közös — Jeruzsálemtől Damaszkusz felé tartó — rézsútos tengelyre fűzi fel, amely térben keresztezi a jobbról, hátulról érkező Jézus mozgásirányát. Raffaello ezzel a tisztán képi megoldással érzékelteti, hogy kísérői semmit sem látnak és semmit sem értenek a Saullal történekből. A konvertitát térbeli tekintetben csupán az különbözteti meg a többiektől, hogy ő az egyetlen, aki szembefordul a jelenéssel. Figurájának tehát a testbeszéd és a gesztusnyelv kódolt kifejezésein túl a képtérben elfoglalt szemantikai helye ad értelmet.

A *Della Pittura* poétikája mármost azt is előírja,<sup>8</sup> hogy „minden alaknál legyen meg a test méltóságáteljes mozdulata a kívánt lelkiállapot kifejezésére”. Az érett férfi lelki viharainak kifejezésekor, mondja Alberti, a végtagok vad széttárása csak akkor vezet valódi elevenességhez, ha a mozdulatok energiáját belső összefogottság kíséri. Raffaello szőnyegkartonja példásan teljesíti a *decorum* e normatív követelményét is: Saulja úgy rendül meg és tárja szét karjait, hogy még estében is jelentékenységének és méltóságának félreérthetetlen jeleit viseli. Erről a kontrapoztos tartás és az antik császárszobrok triumfáló beszédgesztussémáinak jelenléte tanúskodik: Raffaello a *dignitas* antikizáló testnyelvi sablonjaival garantálja a leendő apostolnak, hogy a konverzió súlyosabb tekintélyvesztés nélkül essék meg vele.

<sup>7</sup> Svetlana ALPERS: „Describe or Narrate? A Problem in Realistic Representation”, *New Literary History* VIII/1 (Autumn 1976) 15–19.

<sup>8</sup> Leon Battista ALBERTI: *Della Pittura* [1436]. II. 44. Magyar kiadása: ALBERTI: *A festészetről*. Ford., szerk. Hajnóczi Gábor. Balassi, Budapest 1997. 127.

Raffaellónál tehát a befogadó egy olyan magaslesről lát rá az eseményekre, ahonnan azok áttekinthetőnek, követhetőnek, ennél fogva uralhatóknak is tűnnek. Caravaggio újfajta esztétikai stratégiája épp e biztonságos nézői-értelmezési perspektíva megvonására játszik, amikor a maga Szent Pálját megfosztja „ott”-jának szemantikai helyétől és fejfelé fordítva, anamorfikusan eltorzítva a mindenkori néző testies „itt”-jének közvetlen közelébe vonja.

Caravaggio nem alkalmaz fénycsóvát vagy egyéb, az isteni akciót helyettesítő motívumot sem: a szentet és nyugodtan tébláboló lovát fölülről minden fókuszálás nélküli, ismeretlen eredetű, közömbös fény világítja meg. A katona ugyan széttárja karjait, mintha befogadná a kegyelem fényét, de a fölfelé irányuló mozdulat csak a térkompozíció egyetlen valós irányát, a *vertikalitást* nyomatékosítja. A fekvő Saul és a fölébe magasodó lótest térirányai a függőleges tengely mentén keresztezik egymást: Caravaggio ezzel a raffaellói topológiát is fölülírja, amennyiben a szőnyegkarton tágas színpadát egy szinte kiterjedés nélküli szűk helyre zsugorítja. Valóságos festői bravúr, ahogy még a jócskán a nézői szemmagasság fölé emelt képen is fölülnézetet, *rálátást* biztosít a protagonistára: ezzel a trükkel képes azt a benyomást kelteni, mintha a figura közvetlen testközelünkben, a lábunknál heverne. A nézői *itt* közvetlenségében úgyszólván nincs módunk olvasni a pozitúrákban, gesztusokban és arcokban. Tekintetünk mindenütt csupán nehéz testeket észlel maga körül, amelyek valahogy tudatalanul ingerlik: inkább szomatikus érzékenységeit, mintsem intellektuális vagy empátikus kompetenciáit mozgósítják.

Amit közvetlenül érzünk, az a hatalmas lótest nyomasztó tömege, közelsége, a szerencsétlen embert véletlen agyontaposással fenyegető brutális súlya — vagy a másik oldalon Péter keresztjének átbillenése, amely azzal fenyeget, hogy ránk, nézőkre zuhan rá. Van valami vigasztalan és könyörtelen abban a némaságban, ahogy a Cerasi-kápolna szűk terének festőileg előállított *itt és most*-jában egycsapásra megborul, úgyszólván a feje tetejére áll a protagonisták és a néző közös világának otthonos rendje. (És aligha véletlen, hogy a gravitáció lebírhatalatlan hatalmát sugalló két oldalkép közé Annibale Carracci épp ellenkező irányú *Assuntája* kerül.)

Ez a képi dramaturgia új értelmet ad a bibliai elbeszélés egy fontos, de eddig elhanyagolt mozzanatának is. A megvakulásról beszélek, amely azért döntő, mert a damaszkuszi úton történt fordulat *negativitását* nyomatékosítja. Tudvalévő, hogy a bibliai elbeszélésben nincs szó azonnali megvilágosodásról: Pálnak napokra és a damaszkuszi keresztények segítségére van szüksége, hogy leessék szeméről a hályog és *megértse*, hogy mi is történt vele. Caravaggio reduktív dramaturgiája — következetes módon — nem is állít semmi *pozitív*at és biztosat Krisztus jelenlétéről Pál tapasztalatában. Az ő „szembenézése” nem *valakinek* a meglátása, nem *valamit* látás: inkább a saját testnek mint olyannak, a magatehetetlenségnek a tapasztalata. *Vak* szembesülés a lét hatalmával, az Istentől elhagyott világ *világtalanságának* fölismerése. Olyan tudás, amelynek sötétjében szertefoszlik az öntudat, önérzet, lélek-jelenlét ama derűs humanista egységképzete is, amelyet Albertinél a testtartások *dignitasa* hivatott

megjeleníteni — s aminek *átmeneti* elveszthetőségéről — mint láttuk, példás ékeszólással Raffaello megdöntött kontraposztja értekezett.

Innen válik kulcsfontosságúvá az öreg lovász kontrasztfigurája. Ahhoz az öreg pásztorhoz hasonló, akivel híres levele tanúsága szerint Petrarca a Mont Ventoux csúcsáról visszatérve félúton találkozik, s aki, túlságosan közel maradván a „természet”, a *physis* közvetlen rögválójához, mit sem ért ama kozmikus élményből, amelyben a megittasult költőnek a végtelen tájra rálátva volt része.

Vagy ahhoz a szántóvetőhöz, aki Brueghel híres brüsszeli Ikaros-képén anélkül adja át magát legközelebbi tevés-vevésének, hogy bármit is érzékelné az irdatlan természet közönyös egykedvűséggel mindent — ezúttal épp egy nagyravágyó ifjút — bedaráló hatalmából.

Caravaggio lovása sem érzel 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 szolgálgegy gondtól redőzött homlokkal 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 fűzi 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 ormóttan széles lábfejét. 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. Ló és lovas fölcsereelt pozíciója erős rácsszerkezetet ad a képnek: a vízszintes/függőleges merev logikája a kép természettörvényeként láthatatlanul rendezi el a láthatóságokat — végső soron ez állítja elő a képből áradó roppant nyugalom és a Sault fenyegető véttlen baleset szuggesztíójának egyidejűségét is.

A testek aszimmetrikus, de következetesen vertikális elrendezése roppant közvetlenséggel hívja elő a gravitációs erő jelenvalóságát, ami fölülír minden hittelt vázalkozást és ideologikus igényt: mintha Caravaggio a nehézkes testek közelségének erőteljes szuggesztíójával egyenesen a *testetlen* kegyelem *távoliságát* performálná. Vegyük észre, hogy a *Szent Pál megtérésén* nemcsak a fény forrását nem látni, de annak áramlása, iránya sem érezhető. Caravaggio következetesen csak a testfelületek árnyalásával és a színek differenciált intenzitásával érzékelteti, de nyoma sincs nyaláboknak, sugaraknak, illuminációs hullámoknak. A képen van ugyan némi világosság, még sincs *fény*, nincs illumináció. Csak a dolgok passzív megvilágítottságának állapota mutatkozik meg, ami úgyszólván analóg gravitációs tehetetlenségükkel: a világosság szórt visszfénye ugyanazzal a közönnyel és könnyörtelenséggel hull a földre, mint bármi, ami elveszti egyensúlyát. A festőileg szuggesztív *itt* helyén a fény nem materiálisan, cselekvő, megváltó energiaként tör be a jelenbe: inkább csak negatív, mint

ígéret, mint távollét 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 egy csapásra 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, a súlyosság és fenn-állás feszültsége lüktet: talán ezt értette Friedländer Caravaggio „realista miszticizmusán”.<sup>9</sup> A forma felfüggeszti a tisztán-látás bizonyosságait: amiből a szem olvashatna, azt megvonták tőle, amit viszont észlel, az olvashatatlan. Helyzetünk, a nézőé, Páléhoz hasonló: a Cerasi-kápolnában testközelben, a szemünk láttára megy végbe a látható színéváltozása. A képekben és általuk „színről színre” kényszerülünk megtapasztalni, hogy minden emberi tudás — a megváltásról való tudás is — csak „tükör általi”, csak „homályos” lehet.

<sup>9</sup> Walter FRIEDLÄNDER: *Caravaggio Studies*. Princeton University Press, Princeton, NJ, 1955. 121.