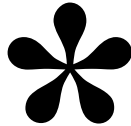


ERDŐS KONRÁD

PIETÀ

gondolatok Michelangelóról



Budapest 2019

ISBN 978-615-00-7018-6

A könyv magánkiadásban jelent meg

Nyomdai előkészítés: Dura Stúdió Kft.

Nyomás: MÉDIABC Kft.

Ma talán csak néhány, az érdekességek iránt érzékenyebb egyház- és művészettörténész ismerheti a jó ízlésű, szerencsés szemű művészetpártoló, Jean Bilhères de Lagraulas francia bíboros nevét. Ha ma is említik e klerikust, az annak köszönhető, hogy 1498-ban megbízta az akkoriban még alig-alig ismert, huszonhárom éves Michelangelo (magát Michelagnióként is nevezett) di Ludovico di Lionardo di Buonarroto Simonit (1475-1564) egy fájdalmas Mária-szobor megfaragásával.

*

Michelangelo 1475-ben született, 1499-ben készült el vatikáni „**Pietà**”-ja és 1564-ben halt meg alkotója. Az összetorlódó életfordulók ösztönöztek arra, hogy elmondjam mindazt, amit belőlem Michelangelo munkássága kiváltott. A cím, „**Pietà**”, eleve körülhatárolja amúgy is vázlatos mondandómat: áttekintem Michelangelo *nőalakjait*, bennük a *pieták* és a *Madonnák* sorát, helyüket az életmű egészében.

*

Buonarroti (verseit Rónay György fordításában közöljük) tudta, hogy

*...hosszabb ideig élnek
a szobrok, miket a nyers kőbe vésnek,
mestereiknél, akik porrá válnak...*

Reménykedett, hogy művei túlélik őt halála után *ezer* évvel. Az ezer évnek közel *felénél* tartunk, ám Michelangelo példája és művészetének hatása nem halványult. Remélhetjük, hogy a következő félévezredben is megőrzik Buonarroto munkásságának az ember önmegismerésében és a művészettörténetben kiemelkedő érdemeit és helyét.

FIRENZE ÉS A FIRENZEIEK

Ha a *reneszánsz*ról hallunk, elsőként Itáliának a *trecentó*-tól, az elő-reneszánsztól a *cinquecentó*ig, az érett reneszánszig terjedő fejlődése jut az eszünkbe (Duby a Karolingok korát, a VII-X. századot „*kulturális reneszánsz*”-nak nevezi). Genova, Milánó, Pisa, Velence korai vezető szerepe után Firenze vált a reneszánsz központjává. *Firenze* ekkor valóban *virágzott*.

A város gazdagságát gyapjufeldolgozó, selyemkészítő manufaktúráinak köszönhetően (céhekben tevékenykedtek Michelangelo fivérei, ő maga is a gyapjúszővő céh rendelésére készítette „**Máté apostol**” szobrát – 1505). Már a 14. században megjelentek a társadalom mélyrétegében a bérmunkások, , 1378-ban, a ciompói lázadásukkal (Goff állítja, benne szerepet játszottak a városi iskolák névtelen oktatói is) jelentkeztek: „*Itt vagyunk!*”

A város kiemelkedésének igazi forrása a pénzgazdálkodás. Bankfiókjaikat Avignonban, Milánóban, Pisában, Velencében, Brüggeben, Genfben, Londonban, Lyonban alapították, egy egységük pedig a pápák rendelkezésére állt. Firenze ekkor Európa pénzforgalmi központja volt. Nem véletlen, hogy a városállam élére egy bankár dinasztia, a Medici-család került. A *popolani*, a néppárt élén állva küzdöttek a nemesség ellen, s *köztársaságot* hoztak létre.

A város a család vezetése alatt az olasz egység kialakítására törekedett. Hatásukat az is mutatja, hogy az irodalmi olasz nyelv a toszkán nyelvjárásra épül, s hogy a családból ketten, Giovanni di' Lorenzo de' Medici, aki *X. Leó* néven (1513-1521), és Giulio de' Medici, aki *VII. Kelemen* néven (1523-1534) lépett a pápai trónra. Miután 1554-ben Firenze a Milánó elleni háborúban győzött, vezetése alatt létrehozta az *Itáliai Liga* védelmi szövetséget a Pápai Állam, Velence, a Szicília és Milánó bevonásával.

Az anyagi gazdagság Firenzében kivételes szellemi gazdagságot is hozott magával. A Mediciek, akik a pénzből pénzt tudtak csinálni, nem voltak szűkmarkú tudomány- és művészetpártolók.

A fejedelemség legismertebb fia volt Dante Alighieri (1265-1321). Fő művében, a „**La Divina Commediá**”-ban hatalmas freskót festett a létezés minden szférájáról, múltjáról és jelenéről, mint sírversében olvasható, „*kimérte a holtak és az élők országát*”. Művében teológiai köntösben, de a reneszánsz „**Comédie humaine**”, az emberek színjátéka állt.

Dante így jellemzi önmagát (ahogyan Babits Mihály fordításából ismerjük):

*születésére nézve firenzei,
erkölcsseit tekintve nem az.*

Írhatta ezt, mert Firenzében művelte ki önmagát, itt folyt bele városa politikai küzdelmeibe, s radikalizmusa miatt innen száműzték, noha

*Anyámnak vallom Győzelmes Firenzét,
ki mostohaként hű fiára támadt...*

Munkásságának értékeit Dante-életrajzában a firenzei, Giovanni Boccaccio (1313-1375) rajzolta meg. Novellafüzérében, a „**Decamerone**”-ben ő is bejárta kora minden szögletét, de nem a „**Szentírás**” keretében, hanem a való életben. Nem áll meg előtte senki, legyen nemes, klerikus vagy polgár.

Michelangelo Danténak nagy tisztelője volt:

...nagyobb férfi sem élt még soha nála.

Dante élete az ő számára mértékül szolgált:

*Volnék ő! sorsa sorsom! lelke laknék
bennem: nincs földi ékesség, amit
száműzetéséért oda nem adnék.*

Leonardo da Vincit is (1452-1519) Firenze és Milánó tette naggyá. A két reneszánsz zseni között rossz volt a viszony annak ellenére, hogy sok minden összekötötte, de ugyanezek a kapcsok el is választották őket.

Csak egy példa: mindketten boncoltak. Leonardo alapvetően *tudományos* érdekből, Michelangelót *művészi* érdeklődés ösztönözte. Leonardo Madonnái és nőalakjai - a „**Sziklás Madonna**”, „**Madonna virággal**”, „**Szegfűs Madonna**”, „**Madonna és a gyermek Jézus**”, „**Angyali üdvözlés**”-e, „**Léda és a hattyú**”-ja - előbbieik, mint Michelangelóé, de tematikájuk egymásra emlékeztető. Szembenállásukat *művészeti szemléletük* különbözősége váltotta ki.

Michelangelo „**Dávid**”-ja a reneszánsz *csúcspontja*, de Leonardo már 1498-ban megfestette az „**Utolsó Vacsora**” szekkját. Az apostolok hármasság elrendezése kifejezi, hogy a jézusi tanítást külön-külön másképpen értelmezik. S ha Jézus oldalán ott ül apostolként (feleségeként) Mária Magdolna, akkor világossá válik, hogy szekkjában az új tartalom elnyerte a maga teljességét: a korareneszánsz *chef d'oeuvre*-je.

Leonardo műve *ismert* volt, de nem *közismert*: szekkjája a milánói Santa Maria delle Grazie melletti kolostor refektóriumának kevesek által látható falát ékesítette, ezzel szemben Michelangelo „**Dávid**”-ját a Piazza della Signorián, Firenze mozgalmas főterén állították fel. Az *idő*, a *tér*, a *hely* meghatározta (és mindmáig meghatározza) hatásukat.

A Signoria 1503-ban megbízta Leonardót és Michelangelót a Palazzo Vecchio tanácsterme egy-egy falának freskókkal való díszítésével, s ezzel mintegy szentesítette az idősebb és a fiatalabb alkotó egyenértékűségét. Ebből mit sem von le, hogy végül sem Leonardo „**Anghiari ütközet**”-e, sem Michelangelo „**Cascinai csatá**”-ja nem készült el.

*

Firenzében alapították Itália egyik legrégebbi egyetemét, a Platón Akadémiát (Raffaello római freskóján – „**Athéni iskola**” -

idézte meg az akadémiát). Ez egy Platón munkásságát tanulmányozó, műveit latinra fordító, korukra alkalmazni kívánó és tanító szervezet volt, ahol a vitákban formálódott a neoplatonizmus firenzei változata. Michelangelo alkotása az egyik legrégebbi nyilvános könyvtár felépítése is. Ezek az intézmények váltak a tudományos élet megszervezésének és az ismeretek terjesztésének. A könyvéhség kielégítésében kiemelkedő szerepe volt Vespasiano da Bisticci (1421-1498) firenzei könyvkereskedőnek. Janus Pannonius Galeotto Marzióhoz írt levelében javasolja: *„Küldjetez pénzt Firenzébe – Vespasiano egymaga kielégít benneteket.”*

Mellékesen megjegyezzük, noha nem mellékes, hogy Giovanni de'Bardi (1534-1612) firenzei házában működött Európa első szalonja, *Florentine Camerata*, amelyben a görög dráma és zene értékeit kutatták, Firenze zenei alkotásait gondozták neoplatonista szellemben. Szerintük a zenei mozgás, a hangmagasságok, a hangerők, az ütemek változása, a dallam közvetíti a zene belső ideáját. A szalon második korszakában, Emilio de'Cavalieri-nek (1550-1602) a szöveg és a zene egységét megteremtő munkásságából született meg az európai opera (mint Adorno a platóni zenefelfogásról állítja, hogy Platón *„Államá”*-ban: *„A hangnemekről csak azokat hagyják meg, melyek 'illendő módon' utánozzák az ember hangját és kifejezőmódját”*).

Összeköti a szalont és il Magnifico udvarát Cardiere személye, aki énekével és lantjával kápráztatta el a fejedelmet és asztaltársaságát. Kristeller említi, hogy *„Ficino lelkes zenei amatőr volt, és több rövidebb értekezést is írt a zene elméletéről.”* Mélyebb közösségük neoplatonizmusuk, valamint az, hogy *„A megnövelt térre vonatkozó tapasztalatokat (erre mutat rá Pierre Francastel – EKO) alapvető változások ültették át a zenébe csakúgy, mint a festészetbe”*, a hangtér kiterjedésére.

*

Ekkoriban Firenzében kiemelkedő tudósok léptek fel. A Mediciek a 1300-as évek óta pártolták a neoplatonizmust, amely a középkori arisztoteliánizmus ellen lépett fel. A skolasztikusan

átértelmezett arisztotelianizmus Szent Tamás „**Summa Theologiae**”-je óta (1265-1272), de különösen az Angyali Doktor szentté avatásától (1323) az egyház hivatalos, a teológia szolgálóleányává tett filozófiája volt. Érthető, hogy a neoplatonizmusnak ki nem mondott, de mindenki számára világos eretnek éle volt.

A Mediciék több tudóst meghívtak Bizáncból, közülük eszmeileg legmeghatározóbbnak bizonyult Georgios Gemistos Plethon (1355-1450), aki abban buzgólkodott, hogy a neoplatonizmust és a kereszténységet egymással összehangolja. Hagyományát követték Ficino, Mirandola, Machiavelli. Michelangelo e tudósokkal és tanításukkal Lorenzo di Piero de' Medici (1449-1492) udvarában ismerkedett meg.

*

Marsilio Ficino (1433-1499) „**A lélek halhatatlanságáról**” című fő művében értelmezte Platón „**Lakomá**”-ját, valamint „**A szerelemről**” című művében ő vetette fel először a „*plátói szerelem*” eszméjét, amely oly jellemző volt a korra (Dante-Beatrice, Petrarca-Laura). Michelangelót is kilátástalan szerelem fűzte Lorenzo leányához, Contessinához. Később a plátói szerelem Vittoria Colonnához és Tommaso de Cavalieri-hez kötötte.

Ficino azt tanította, hogy az ember lelke nem az égbe emelkedik Isten színe elé, nem a pokolba száll le az ördögök birodalmába, hanem az egyik emberből egy másikba vándorol. A lélekvándorlás – ez talán Püthagorasz kései hatása - lesz az érve a túlvilággal szemben. Michelangelo egyik költeményében érződik Ficino hatása:

*Ha igaz, hogy lelkiünk valaki másba
költözik, odahagyva
testünk, pár kurta napra,
újabb életre és újabb halálra...*

Ficino teoretikus célja az volt, hogy hidat építsen a keresztény szemlélettel megértett platonizmus és a platonizmusban feloldott kereszténység, vagy ami számára ugyanazt jelentette, Athén és Firenze között. Platón görögül beszélő Mózes volt – így fejezte ki a platonizmus és a kereszténység egylényegűségét.

*

Ficino legjelesebb tanítványa, Giovanni Pico della Mirandola (1433-1494) az arisztotelianizmust, a platonizmust, a kabbalisztikus zsidó eszméket, a kereszténységet és a mohamedanizmust kívánta összegyúrni.

„**Az emberi méltóságról**” című írásában kifejti, hogy az ember méltósága nem az Istentől, a csillagok állásától függ. Az ember önmaga életének a kovácsa. Mint a „**Heptaplus, vagyis a teremtés hét napjának hétszeres magyarázata**”-ban (1489) állítja: az emberek etikai értékét nem mások ítélete, rosszallásuk vagy dicséretük, hanem saját lelkiismeretük minősíti. A lélek a test börtönéből kiszabadulva a szabadságba emelkedik. Mirandola szeme előtt egy emberközpontú világnézet lebegett.

Mirandola élete alkonyán Savonarola hatása alá került. Valakiknek – felteszik, hogy Piero de' Medicinek - útjában állt és megmérgezték. Savonarola búcsúztatta el. Így ölekezett össze egymással a két nagy szellemi áramlat, a neoplatonizmus és a savonarolai eretnység. Vele egyidejűleg mérgezték meg Angelo Policianót (1454-1494), Piero de' Medici nevelőjét, a jeles humanistát, a görögök és a latinok fordítóját, nyelvészt, költőt és drámaíró, a Platóni Akadémia jeles professzorát.

*

A firenzei neoplatonisták arra törekedtek, hogy a tudományos vitáikat és eredményeiket az udvar és az egyetem falain *kívülre* vigyék.

Ficino eszméi kihatottak egész Európára, Budára is. Megismerkedett Janus Pannonius-szal, Báthory Miklós váci püspök és Bernardo Bandini de Baroncellin keresztül Mátyás udvarában is

ismert lett. Ficino 1480-ban írt levelében kiemeli Mátyás uralkodásának jelentőségét a kereszténység védelmében, a reneszánsz eredményeinek összegyűjtésében.

Mirandola azt tervezte, hogy összehívja a keresztény világ humanistáit, filozófusait, teológusait. A világkongresszus előkészítéseként gondolatait a „**Konzultáció a filozófiáról, a kabbalisztikáról és teológiáról**” című művében foglalta össze (1486). Itt 900 tézisben elemezte a skolasztikus, a platóni és mohamedán nézeteket, s közölte saját téziseit is. A világtalálkozó összehívását és a tézisek terjesztését VIII. Ince pápa megakadályozta.

*

Michelangelo élete végéig kapcsolatban állt a Platóni Akadémiával, Benedetto Varchival, annak elnökével. Ő elemezte elsőként Michelangelo költészetét. Előadásának kinyomtatott változatát „*csodálatos írásként*” dicsérték. Levelében adott elemzését Michelangelo elfogadta: „*filozófiai értelemben azok a dolgok, amelyek ugyanazt a célt szolgálják, egyben azonosak is... a festészet és a szobrászat ugyanannak a szellemi erőfeszítésnek a terméke*”. Ravatalánál ugyancsak Messer Benedetto búcsúztatta a város neves fiát.

Elkötelezettsége az „**Akadémia**” mellett a tudomány előtti főhajtás. Ekkorra, mint Bonfini a „**Beszélgetés a szüzességről és a házasság tisztaságáról**” című írásában megjegyezte: „*Az élet kurta volta, a gondok tömege s a tudományok áttekinthetetlen terjedelme okozza, hogy nem tudjuk ezeknek minden eredményét nyomon követni.*” Michelangelo is jól látta, hogy „*igénybe kell venni e művészetet és tudományt, amely olyan gazdag, hogy egyedül, más mesterek segítségével nélkül is képes arra, amire sok ember egyesített ereje sem képes.*” Tevékenységének **anyaga** és **eszközei** megkövetelték széleskörű anyagismeretét, ismernie kellett a perspektíva és a statika törvényeit, az alkotások megjelenítéséhez tartozó arányosságot és harmóniát, s még sok minden mást.

*

Az itáliai események befolyásolták Buonarroti politikai magatartását és alkotói tevékenységét. A felszínen csak azt látjuk, hogy a politikai változások határozták meg hollétét, hogy miért jelenik meg egyszer itt, egyszer ott: Firenzében, Bolognában, Rómában vagy Velencében.

Michelangelo minden idegszálával szülővárosához kötődött, elkötelezett köztársaság-párti volt. Művészként elsősorban nem politikai nyilatkozataival, nem teológiai érveléseivel, hanem művei *esztétikai* újításaival, korábbi munkái *meghaladásával*, a közízléssel *szembeforduló* alkotásaival foglalt állást az őt körül ölelő vagy sokkal inkább körülzáró világban.

Ebből korántsem következik az, hogy ne vett volna részt közvetlenül is kora politikai, katonai küzdelmeiben. Köztudomású volt róla, hogy vallási buzgósága ellenére eretnek eszméket vall, erre még az Inkvizíció is fölfigyelt, s ő a Szent Hivatal zaklatásából tudta meg magáról, hogy eretnek. Hitvallása miatt számtalanszor kellett menekülnie, az életveszély elől bujdosnia. Volt, hogy csak a pápa kegyelme mentette meg a haláltól.

II. Gyula pápa bronzszobra (1508) Bolognában politikai üzenet volt, de elsősorban nem Michelangelóé, hanem a pápáé. Amikor a Bentivoglio-család visszafoglalta Bolognát (1511), a pápa szobrát ledöntötték a San Petronio bazilika bejárata fölül, szétdarabolták és beolvasztották.

„**Dávid**” szobra a kortársak számára világos és közvetlen *politikai* üzenetet hordozott. Vasari írja: *„azt akarta kifejezni, hogy amint Dávid megvédelmezte, és igazságosan kormányozta népét, úgy Firenze vezetői is védjék meg hősiesen, és kormányozzák igazságosan a város népét.”* „**Dávid**”-ja a megrendelő és a közönség számára egyaránt az ellenfeleit legyőző, a zsarnokság ellen küzdő *köztársasági* Firenze mozgósító jelképe volt. A köztársaság ellenfelei is annak tartották, és uralomra kerülésükkor megrongálták a szobrot.

Erre mutat „**Brutus**”-ról (1539) készült alkotása is, ami tárgyában és kialakításában erősen emlékeztet a római mellszobrokra. Komoly, de szenvedélyes arcában Michelangelo nem a Cézárt eláruló összeesküvőt látta, hanem a zsarnokölőt, a köztársaság védelmezőjét. Ez a büszkét többé-kevésbé *nyílt* politikai állásfoglalás, de *közvetlenül* Michelangelót „**Dávid**” vagy „**Brutus**” faragása közben nem a szobrok politikai „*üzenete*”, hanem az alkotás nehézségének leküzdése ösztönözte. A művészeti és a politikai indíték együtt lépett föl, hol már az alkotás elején, hol csupán az elkészült mű funkciójaként, tényleges vagy vélt mondanivalójaként.

Ezek a „*politikai*” alkotások *önkifejezések* is voltak. Jogosnak ismerte el Brutus tettét, mert azzal a köztársaság védelmében a türannosz ellen lépett fel, s egyik töredékében önmagát hasonlítja Dávidhoz:

*Dávid a parittyával
és én a nyíllal...*

Helyzete kompromisszumra kényszeríti: „*Azokban az államokban és köztársaságokban, ahol a szenátus kormányoz, a festészet, mint tudjuk, a köz javát szolgálja; katedrálisok, templomok, tanácsházak, oszlopcsarnokok, bazilikák, paloták, könyvtárak és más közhasznú épületek emelésekor.*” Az egyeduralgoló pedig „*magamagának ártana, ha nem élne birodalma nyugalmanak és szent békéjének lehetőségeivel, és nem adna hatalmas feladatokat a festészetnek, mind országa hírére és díszére, mind saját megnyugtatósára és lelke épülésére.*” Buonarroti megkülönböztette, hogy a művészet „*a köz javát*” vagy pedig az *egyeduralkodó* „*hatalmát, békéjét, saját nyugalma és lelke épülését*” szolgálja-e.

Sikereiben, belső és külső konfliktusaiban a városállam mellé állt mindaddig, amíg a Mediciek fel nem számolták a köztársaságot, s Firenzét hercegséggé nem alakították át. Cosimo herceg meghívását különböző indokokkal visszautasította. Ezek

után csak rövid látogatásokat tett Firenzében. Harminc évre második „*hazája*” Róma lett.

*

Mirandola hatására Michelangelo egy időben az **egész katolikus világ** polgáraként kívánt fellépni. Mint Charles de Tolnay (Tolnay Károly) véli, firenzei patriotizmusát nem követte olasz öntudata, a kereszténység nemzetközisége ihlette meg. Ismerték Spanyolországban, Franciaországban, Portugáliában, Flandriában és Magyarhonban; pápákkal, császárokkal, királyokkal levelezett és parolázott, de még II. Bajazid szultán is felkérte, hogy építsen az Aranyszarv-öblön átívelő hidat. Más azonban a közismertség, s megint más, hogy ő magát világpolgárnak tartotta-e vagy sem.

Vannak arra utaló tények, hogy a keresztény kozmopolitizmus csak időlegesen érintette meg őt. Költeményeit **olaszul** írta, latin beszédében, ami a kereszténység nyelve volt, nehézségei voltak. Vasari említi, hogy Buonarroti bolognai tartózkodása alatt, „*örömmel olvastatott fel vele* (vendéglátójával, Alvorandóval - EKO) *Dantét, Petrarcat, Boccacciót*”. Ők az olasz nyelv használatával szolgálták az olasz egységet, amit a refeudális folyamat megakasztott. Elsősorban Petrarca lépett fel Itália nemzetté szerveződését akadályozó középkori kozmopolitizmus ellen.

A művészetekről szólva Michelangelo világosan foglalt állást: „*csak az itálieiak tudnak festeni*”; „*csak Itáliában festenek igazán jól*”; „*Itáliában festik a legszebb meztelen testet*”; „*Csak azokat a műveket nevezhetjük valóban festészeti alkotásoknak, amelyek Itáliában készültek, és ezért nevezzük olasznak*”, majd hozzáteszi: „*Nem is neveznek minden Itáliában készült festményt olasz festménynek, csak ha jó és tökéletes, hiszen csak azért nevezzük a jó festményt olasznak, mert itt mesteribb és méltóbb módon készülnek a festészeti művek, mint bárhol egyebütt.*” A San Lorenzo templom homlokzati tervéről állítja, hogy az építészetileg és szobrászatában **egész Itália** példaképe.

Buonarrotinak tehát volt véleménye az „*itáliai*”, az „*olasz*” jelentőségéről. Hogy önmagát minek tartotta, firenzeinek, rómainak, vagy a keresztény világ polgárának, az mellékes. A lényeg az, hogy mikor mi volt ő valóságosan. Ugyan mellékes, hogy minek gondolta önmagát, de az nem mellékes, hogy miképpen alakult ki hamis képe önmagáról. Rómában, a pápaságban tévesen az olasz egység letéteményesét látta, de a Sacco di Roma (1527) végképpen illuzórikussá tette a keresztény világot kormányzó Rómát, de a Róma vezényelte itáliai egység is ellehetetlenült. Akárminek is tartotta önmagát, ő az olasz egységnek, az **olasz** reneszánsz eszmeiségnek meghatározó alakja volt.

*

Michelangelo családjának százados kapcsolata volt a dominikánusokkal. A firenzei dominikánus Szent Pál kolostor perjele, Girolamo Savonarola (1452-1498) prédikációiban a korai kereszténység puritanizmusát, a szegénységet hirdette, ostromozta az egyháziak züllöttségét. Miként Vasari tudatja, Buonarroti „*nagy tiszteletben tartotta Fra Girolamo Savonarola írásait*”. Mércének tartotta a Savonarola-pártnak a véleményét: „*ez több tekintetben igen fontos számomra, a legkomolyabb ok pedig ez: ha felhagynék a magam igazolásával, és másokat tennék a helyére, Savonarola hívei ezt úgy állítanák be, mintha én lennék a legnagyobb áruló a földön, bármennyire is igazam lenne.*” Amikor Savonarola és hívei Firenzében kialakították teokratikus, aszkétikus, három évig fennálló köztársaságukat (1495-1498), akkor Michelangelo rohanvást visszatért Firenzébe. Ott is hagyta hamarosan, taszította a művészetet ostromozó, az alkotásokat megsemmisítő dominikánus.

*

„*Én szeretem a lángot*” jelenti ki Thomas Mann „**Fiorenzá**”-jában az olasz reformáció élharcosa, Savonarola, aki tüzet szított s tűzben emésztette el az élet hívságait. 1498-ban, a

Piazza della Signorián, Firenze főterén alatta is fellángolt a máglya, de a várost és Itáliát feszítő szociális feszültség a máglyák füstjével együtt nem illant el. Michelangelo így tisztelgett emléke előtt:

*A kelyheket pajzssá s karddá verik,
Krisztus vérét zsibvásáron fecsérlik,
tövisé lándzsa lesz, keresztje vér itt,
s türelmet csak Krisztus nem veszít.*

*Jobb, ha e tájon meg sem jelenik:
vére felszöknék a csillagos égig,
mert Rómában már bőrét is kimérik,
s mindennek, ami jó, útját szegik.*

Elindult az itáliai reformációval szemben az ellenreformáció. A dominikánus rend az eretneküldözés szervévé vált, s lettek „domini-kánusok”-ká, az „Isten szelindekjei”-vé.

*

Amíg a firenzei Dante és Boccaccio az **irodalomban**, Policiano a **drámában** és a **nyelvészetben**, Ficino és Mirandola a **tudományban** alkottak nagyot, Savonarola a **teológiában**, Machiavelli az **államtudományban**, Giovanni de'Bardi pedig a **zeneelméletben**, addig Michelangelo a **képzőművészetben** rögzítette neoplatonizmusát. Ezek **tartalmilag a folytonosságot**, de **műnemüket tekintve a megszakítottságot** fejezik ki – közelebbi mozgatórugóik még megvilágításra várnak.

*

Buonarroti 1475. március 6-án született a Firenzétől hatvanöt kilométerre fekvő Caprese-ben. Ősi és nagynevű, de már elszegényedett nemesi családból származott. Ascanio Condini utal rá, hogy Michelangelo apja, s ő maga is nagyra tartotta a család régi dicsőségét.

Dajkaságba adták egy kővésnök családjába. Sehol és soha nem az elszegényedett, de mégis csak nemes édesapjában látta művésszé nevelőjét, hanem azt hangoztatta, hogy dajkája tejjével együtt szívta magába a véső és a kalapács, a kőfaragók és a szobrászok közös eszközének használatát. A kézművesség és a művész munkájának párhuzamát később is kiemelte:

*Mint kovács tűzzel nyújtja a vasat,
szép munkában tervét valóra váltva,
s nincs művész, aki teljes tisztaságra
finomíthat tűz nélkül aranyat.*

Édesapja egy **grammatikai** iskolába adta, de szabad idejét a gyermek rajzolásal töltötte, ami miatt, mint Vasari írja, „*atyja is, idősebb testvérei is szidták, sőt gyakran megverték, mert talán úgy gondolkodtak, hogy ez a számukra ismeretlen művészi készség alacsonyrendű dolog és nem méltó ősi családjukhoz.*” Ezzel a nehéz lelki teherrel a vállán indult el a művészetté válás útján a tizenhároméves gyermek.

Korán elszakadt családjától. Famíliája sohasem vált igazán menedékévé. Később jövedelmeiből enyhítette családjá anyagi gondjait. Egy leveléből: „*tizenkét éve vándorolok egész Itálián keresztül, életem nyomorúságos volt, azért, hogy családomon segíthessek*”. Az volt a célja, hogy családját társadalmilag újra magasabb polcra segítse.

Így összegezi életét:

*Tőlünk függ percről percre, ami része
lesz az embernek, jószerecse, végzet.
Rám, lényemhez illően, a sötét lett
születésemről s bölcsömtől kimérve.*

*

Tizenhárom évesen tanulmányait Ghirlandaio műhelyében, bottegájában kezdte el, ahol mások rajzait másolta. Esetenként mesterének munkáiba is belerajzolt, növelve azok becsét.

Ghirlandaio hamarosan felismerte tanítványának tehetségét: „*Ez többet tud, mint én!*”. Ő éppen annyira örült, miként Michelangelo is, amikor elhagyta bottegáját.

1488 körül a Mediciek szoborparkjában tanulmányozta és másolta a régi mesterek műveit. A kertet gondozó Donatello tanítványnak, Bertoldo di Giovanninak tűnt fel a gyermekifjú tehetsége, majd Lorenzo de' Medici is felfigyelt munkáira. Meghívta udvarába, ahol családtagként fogadta és kezelte.

Első fennmaradt grafikai emléke a 13. éves gyermektől maradt reánk, ez Martin Schongauer „**Remete Szent Antal megkísértése**” metszetének 1487-ben, kisebb változtatásokkal készült másolata. Első önálló: munkái egy alig 30 centiméteres „**Szárnyas Ámor**” terrakotta szobrocska (1490-1491), amit a fiatal szobrász műveként a közelmúltban azonosítottak, és egy márvány Faun fej volt. Ez elveszett.

Az 1491-1492. között készült jelentősebb alkotásai domborművek: a „**Lépcsős Madonna**” és a „**Kentaurok küzdelme**”. A „**Lépcsős Madonná**”-ban a Szűzanyát profilból ábrázolta, mintha a korabeli árnyképek ihlették volna, s lépcsőn ül, nem trónon, nem királynői pózban, a Kisedet hátulról ábrázolta, mint édesanyja melle felé hajlik. A „**Kentaurok küzdelmé**”-ben a harcban küzdők egyivásúak, egyik felé sem hajlik érzelme. A reliefek keretként őrzik a márvány nyers anyagát. A kockatérben történő ábrázolás a Sixtus-kápolna (Cappella Sistina, röviden: Sistina) freskóján köszön vissza: „*A művészeket legjobban elbűvölő egyik módszer a kocka alakú tér ábrázolása*” – emeli ki Pierre Francastel. Mind a két reliefben felfigyelhetünk a tér mélységábrázolásának első kísérleteire.

Firenze és fejedelmének nagyságát ábrázolta az elveszett „**Herkules**” szobraban, ami politikailag és művészileg a későbbi „**Dávid**”-jával és a „**Herkules és Anteus**” szoborcsoportjának tervével vethető egybe.

Lorenzo de' Medici halála után Michelangelo elhagyta az udvart. Ekkor, 1496-ban készítette „**Crucifix**”-ét, „**Feszület**”-ét, amit a Santo Spirito templom priorjának adományozott, aki lehetővé tette számára, hogy meghúzza magát a kolostorban, és holttesteket bocsátott rendelkezésére. Ezeket boncolva ismerkedhetett meg az ember anatómiájával.

A feszületeken Jézust többnyire szemből, lehanyatló fejjel, szemérmét lepellel eltakartan ábrázolták. Michelangelo feszületén egy kicsavart testű korpuszt látunk, a Megváltó feje balra, térdei jobbra irányulva mutatták azt a fájdalmas görcsöt, amiben kínszenvedett, a római kivégzési szokásoknak megfelelően mezítelenül. Előzménye Jézus megtört lábú ábrázolása Giovanni Pisanónak (1250-1315) a pisai székesegyház szószékének „**Keresztre feszített Jézus**”-a (1301), valamint Filippo Brunelleschinek (1377–1446.) a Santa Maria Novella bazilikában látható faragott „**Feszület**”-e. Ezek a kísérletek Michelangelónál teljesedtek ki. A keresztre feszítés ábrázolása az esztétikailag elfogadott és a teológiailag jóváhagyott formák korai *áthágása* volt.

Nem lehet kétségünk az iránt, kellett Michelangelo „**Feszület**”-ének megtört testű Megváltója, hogy a holt Megváltó ne mereven, hanem fekvésében majd kövesse a Fájdalmas Anya ölének vonalát.

*

Firenzéből távozva Bolognában Szent Domonkos torzóban maradt szarkofágját egészítette ki a „**Kandelábert tartó angyal**” („**Térdelő angyal**”), valamint Szent Petronius és Szent Proculus alakjával (1494-1495). Ez első hivatalos megbízatása, amelyet teljesített.

Firenzében készített, archaizáló „**Cupido**”-szobrát magával vitte, s furfangos módon Rómában elásták, majd kiásták, mint ókori szobrot. San Giorgio bíboros, majd mások vásárolták meg, míg ki nem derült a turpisság. Michelangelo római ismertségét e hamisításának köszönhette. Előzetes hírneve kellett

ahhoz, hogy Jacopo Galli bankár a mecénásává váljon, akinek részére egy **Bacchus**”-szobrot (1498) faragott; s hogy Jean Bilhères de Lagraulas megbízta a „**Pietà**” készítésével.

Michelangelo Bacchust nem részegségében, hanem kellemes, mámoros állapotában ábrázolja. Mintha az isten kissé tántorogna. A meztelen nőies lágyságú ifjú a kezében tartott kehelyből másoknak is kínálja a bódító italt. Emlékezzünk a korai faun-fejére, tátott a szája (eltérően az ókori példák leginkább zárt szájától), csúfondáros, vagy inkább vigyorgó, hiányzó fogú a szája. A Bacchus alakja mögött egy meghúzódó faunt látunk, egy inkább incselkedő faunt. Mosolya rímel a főalak mosolyára.

A szobor látszatra a görögöket idézi, de a figyelmes szem számára kiderül, hogy inkább Donatello „**Dávid**”-ja lehetett a példa. Erre utal az isten számos attribútuma is. Világos, hogy az ifjú szobrász még keresi a hangját. Hamar rátalált.

A VATIKÁNI „PIETÀ”

Buonarroti fiatalkori fő műve vatikáni „**Pietà**”-ja. Előképei a XIV. századi német, francia és itáliai pieták. Ezek többségében Jézus a földön fekszik, feje Mária ölén nyugszik. A XV. században megjelennek azok a pietá-feldolgozások, amelyekben Mária a merev testű Megfeszítettet az ölében tartja Ezek közül egy-egy már oldja Jézus testének merevségét.

Hogy mekkora távolság van a korai és a korabeli pietá-feldolgozásától elszakadni még nem tudó „**Avignoni Pietà**” (1454) festmény földön fekvő Jézusa és Pietro Perugino merev testű Jézusa (1489), valamint az azokkal szinte egyidejű vatikáni „**Pietà**” között, az felmérhetetlen. Még Michelangelo után maga Dürer a „**Krisztus siratása**”-ban (1503) sem tud elszakadni a hagyomány nyomasztó súlyától.

„Elgondolása új, nincsenek elődjei... Senkit sem utánoz, egyéni életét éli” – foglalja össze Karel Schulz a szobor lényegét, ami már nem antik, nem középkori, hanem a reneszánszon belül **micelangelói**.

*

Mire volt képes Michelangelo, a képzését alighogy befejező, éppen csak huszonnégy éves művész? Mit tudott?

Kezdjük a leginkább kézzelfoghatóval. „**Pietà**”-ján, Mária mellkasán átívelő szalagon örökítette meg nevét: „*Készítette a firenzei Michelangelo Buonarroti*”. Ez egyetlen saját nevével hitelesített szobra.

Igaza volt, a műalkotások középkori személytelenségének ideje lejárt. Amikor fejet hajtott a még uralkodó gyakorlatnak, s nem jelezte művein a nevét, akkor önmaga építette a saját kultuszát, mégpedig sikerrel.

Az alkotó és alkotása között éppen ekkoriban kezd kialakulni a kapcsolat, ám még nem alakult ki a plagizálást elítélő közszemlélet és a kötelező jogi környezet. A plagizálás és a hamisítás nem számított bűnnek, aminek a fiatal Michelangelo is eredményesen áldozott.

*

Mária arca!

A Michelangelo előtti művészek pietáin Mária arca megtört, könnyező, fájdalmától eltorzult vonásai közvetlenül kifejezik a Szűzanya belső állapotát. Nem így látjuk megrendülését Michelangelo Máriájának arcán!

Az Örök Anya arcának ezzel a *változatlanságával* fejezi ki a mester a Szent Anya fájdalmát fia halála felett, ugyanakkor a fájdalom mellett azt a büszkeséget, és talán örömet is, hogy gyermeke kinszenvedésével lesz Jézus minden egyes ember bűneit magára vállaló Isten Báránya, bűneinket megváltó Messiása.

Mária változatlan arcában az anyai fájdalom és a hívő hite összeér, benne látja meg Mária és Jézus hitének megtestesülését. Ez a vallásos világ igazsága. Ezt érezteti meg velünk Michelangelo Mária arcával.

*

Vatikáni „**Pietà**”-ja középpontjában Mária áll. Ő iránta érzünk szánalmat, ő lett a szobor főalakja. A megváltásban Máriának elsődleges szerep jutott, ő Istenanyaként hozta világra a Megváltót, ő az üdvtörténet első szereplője. Arról a Miasszonyunkról van szó, akit a mariológia és a hívek mindmáig a Mennyei Királynőjeként tisztelnek. Imánkban az ő közbenjárását kérjük, ő az emberek patrónusa: *„imádkozzál érettünk, bűnösökért!”*

Vasari nem Máriát látja a „**Pietà**” legsikeresebben kidolgozott alakjának, hanem Krisztust: *„ki kell emelni a halott Krisztus alakját. Senki sem képzelhet el ennél szebb idomú és művészi módon kifaragott meztelen testet, ahol a csontozat gondos követésével tökéletesebben helyezkednek el az izmok, az erek és az idegek; és senki sem képzelheti el, hogy e test e holttestnél halottabb lehet. Az arc kifejezése szelíd, csodálatos egybehangzás van a karok, a lábak és a test hajlatai között, a csukló és az erek kidolgozása pontos”*. Vasarinak igazat kell adnunk, Jézus alakjának megformálása példaértékű, valóban holtabb a halottnál, de más azonban a **művészi** kifejezés szempontja, s megint csak más a **hit** általi érték. Jézus alakja mives kidolgozása nem tudja megakadályozni azt, hogy ne Mária arcára és testtartására vessük elsőként a szemünket. Az ábrázolása arról vall, hogy Jézusnak az emberi sorsok pasztorálásában való szerepét nem láttatja.

Mária középponti szerepe nem véletlen, összhangban van Savonarola szellemiségével, aki egyik prédikációjában fogalmazta meg: *„A Szűzanyát prófétikus fények világították meg, erősebben, mint magukat a prófétákat, ezért előre tudta, hogy a gyermeknek emberi lényként el kell szenvednie a Passiót.”* Arról sem feledkezhetünk meg, hogy Savonarola rövid életű firenzei köztársasága a várost Szűz Máriának ajánlotta fel.

*

Beleborzongunk az alkotás nagyszerűségébe. A „**Pietà**” letaglózza az embert, aki meglátja, annak káprázik a szeme.

Hogyan lehet ennyi szépséget bele láttatni a keresztre feszítés és a keresztről levétel borzalmába, s hogyan lehet a szörnyű kínhalált és az azt végig átélő anya fájdalmát széppé tenni? Michelangelo a fájdalom, a borzalom, valamint a szépség ellentmondásosságát és egymással történő összeegyeztetését úgy oldotta meg, hogy a **szépségen keresztül** érezte a kereszthalál szörnyűségét és iszonyatát.

A holt és hideg márvány Michelangelo keze nyomán élettel telítődik. A fehér márványt színessé tudta tenni. Nem csupán Mária ingének fehérjét, hanem szinte leplének világoskékségét is látjuk. Mária halántékán valósággal sejtjük ereinek lüktetését, a korpuszra tekintő szemének visszafogott könnyeit. Belelátjuk Jézus arcába vértelenségét, haloványságát. Jószerivel érezzük Mária ruházatának selymes puhaságát, s várjuk, hogy drapériáját meglengeti a legkisebb szellő is.

Elhíteti velünk, hogy ez a gyönyörű, ifjúságában tündöklő nő a harmincas éveit elhagyó ifjú édesanyja. Elhisszük, mert el tudja hitetni velünk, hogy Mária fiatalabb a fiánál, s hogy Jézus idősebb édesanyjánál. Hogy az Anya miért fiatalabb a Fiúnál, arra Michelangelo a maga korának teológiai szemlélete szerint válaszolt: *„azok, akik szűz életet élnek, és magukat be nem mocskolják, arcukat hosszú időn át megtartják és megőrzik az öregedés nyomai nélkül, míg a szenvedőknek, mint Krisztusnak, épp ellenkező a sorsuk.”* Bizonyára őszinte volt indoklásában. Kereshetünk és találhatunk emberileg hozzá közelebbi és önmagát mélyebben érintő feleletet is. Hatévesen elveszítette édesanyját. A saját édesanyja s az ő elhalványuló emléke mindig egy nem változó, fiatal női arcban öltött testet, míg ő, a fia egyre idősebb lett. Ez az ő egyéni, legszemélyesebb élettapasztalata, ami egybeesett a hit elvárásával.

*

Csak csodálkozva nézzük, az ifjú mester képes volt a két méter alig megközelítő kompozíciót Mária terjedelmes leplén nyugvó korpusszal **monumentálissá** tenni.

Mária ruházata és testtartása a kor elterjedt normája. Ismerjük Leonardo da Vinci „**Angyali üdvözlés**”-éből Mária szélesre tárt ölet, ami nem a monumentalitást, hanem gyaníthatóan azt fejezi ki, hogy Mária ekkor fogadja be a Szentlélek ajándékát. Antonio Rossellino (vagy mint mostanában vélik, Leonardo) „**Szűz Mária nevető gyermekével**” szobor Máriájának ingruhája és köpenye a gyermek Jézust óvja. Michelangelo pietáinak és Madonnáinak szétterülő ruhafodrai is változó jelentéssel bírnak, mint a Kisdéd bölcsője vagy nyughelye, menedéke vagy támasza.

A „**Pietà**”-t az antik szépség példajaként értelmezik. Mária ölet fedő drapéria éppenséggel elválasztja „**Pietà**”-t az antik női szobrok drapériáitól. A ruharedők esését a reneszánsz nem antik módon oldotta meg. Winckelmann (1717-1768) így fogalmazza meg a különbséget: *„A görög nők egész felsőruházata valami vékony kelme volt; ezért nevezik peplosznak, fátyolnak... Az újabb időkben az egyik ruhát a másikra rakták, és olykor súlyos ruhákat, amelyek nem tudnak oly szelíd és hajlékony redőket vetni, mint a régieké.”* A reneszánsz-drapériákban, állítja Winckelmann, eltűnik a **grácia**: *„A művészet újabb alkotásaiban, Raffaello... után, úgy látszik, nem lehet elképzelni, hogy a grácia a ruházatban is megmutatkozzék, mert könnyű öltözet helyett súlyosakat választanak, amelyek mintegy leplezni látszanak a tehetetlenséget, azt, hogy hiányzik belőlük a képesség valami szépet alkotni; mert a bő ruhák felmentik a művészt az alól, hogy miként a régiek, megpróbálja sejtetni a test formáját a ruházat alatt”.* A német gondolkodó grecizáló beállítottsága miatt nem veszi észre, hogy a drapériáknak más funkciójuk van a reneszánszban, mint hogy a *„test formáját sejtetnék”*. Még egy különbség: az antik művészet a drapériákat csak a női alakoknál alkalmazta, a férfiaknál, mint a reneszánszban, sohasem.

A műalkotás egyik nélkülözhetetlen feladata, hogy az **öntudatlanul** festett formákat **tudatos** formákkal váltsa fel. A mezítelenség mellett az öltözet, az ingek, a köpenyek jelentős szerepet játszottak egész életművében.



*

Buonarroti nagy műgonddal faragta ki szobrát, alakjait, ruházatukat olyannyira simává dörzsölte, hogy a polírozással a vésőnek, a faragásnak, az *emberi* beavatkozásnak minden nyomát eltüntette. A valósághoz való aprólékos hűségre törekvése, a „**Pietà**” felületének finom megmunkálásával teszi hihetővé a szobor mondanivalóját, hogy *isteni* ihletettséggű.

A nem hívő szemlélőt is áthatja a hódolat és a szánalom az elnyomó rómaiak ellen és a szegények mellett kiálló, tragikus hős és édesanyja iránt. Kívánhat a szobrász egy vallásos témát feldolgozó műalkotásától ennél nagyobb és mélyebb hatást?

*

1499-et írunk. Michelangelo azzal a szobrával szerzett a művészettörténetből kitörülhetetlen nevet magának, amelyet egyik legnyomasztóbb életszakaszában alkotott. A „**Pietà**”-n közvetlenül nem érződik, hogy a szobor Ficino halálának évében került ki a keze közül, nem érződik, hogy az alkotónak Firenzéből menekülnie kellett, s hogy vatikáni „**Pietà**”-ját szinte a firenzei máglya lobogó lángjának fényében készítette.

Buonarroti volt olyan tudatos polgár és érzékeny művész, hogy mindezekről nem feledkezett el, nem kerülhette el, hogy „**Pietà**”-ja ne legyen válasz kora kihívásaira. Minden nagy műalkotásban uralkodó a kor szelleme, amely azonban a nagy művészek egyéni látásmódja és alakítása, életük fordulatainak tükröződése, egyéniségük bélyege, szenvedélyük lobogása nélkül éppen úgy üres és érdektelen, mint egy koron kívüli egyéni élet képe. Michelangelo „**Pietà**”-ja e külsőleg és belsőleg adott *lényegek* megragadása nélkül eredeti, korszakos alkotásként nem létezhetne és igazából megragadhatatlan lenne.

Téved Karel Schulz, ha úgy látja, Buonarroti szakított a kor eszméivel, a platonizmussal, Savonarola eretnekségével. Dante és Petrarca, Ficino és Mirandola, valamint Savonarola eszméi, ahogyan azok a huszonéves fiatalember fejében összeálltak, már nem külső hatások, hanem *saját* eszméi, amelyek benne ösztönösen egységesültek és működtek. Nem úgy, hogy ez tőle, amaz pedig ettől vagy attól való, hanem úgy, hogy ez is, az is Michelangelóé. Ezt fejezi ki életművét átgondoló fejtegetésében, hogy az alkotó nem kezével alakít, hanem a fejével: „*a kéz, engedelmeskedvén az észnek.*”

*

Mária arca!

Mária arcának *szenvtelenségében* mintha Michelangelo önmagát jelenítené meg, vonásai saját érzelmeit is kifejezik. Nem fejezhette ki nyíltan és közvetlenül saját fájdalmat; rejtegetni

kényszerült megindultságát, s ugyanakkor kereste kifejezésének lehetőségeit. Igazat adhatunk Buonarrotinak:

*Megesik, hogy a szobrász, noha másnak
arcát formálja, a kép rá hasonlít.
Így sápadtan komorlik
képe, mert ő formált ilyenre engem;
mintha arcom vonása
volna mintám, ha arcát kőbe metszem.*

Michelangelo arra a következtetésre jutott, amire Pierre Francastel utal: „*a rajz nem is annyira a modellt fejezi ki, mint inkább a rajzoló tevékenységét.*”

A „**Pietà**” azért nagy mű, mert elkerülte a szellemi hatások és tartalmak agitációs, propagandisztikus megformálását, „*mondanivalóját*” nem közvetlenül, hanem áttételesen, egy teljesen más jelrendszerben rögzítette. Művének **vulgáris** teista vagy ateista értelemben **nincs** mondanivalója, nem tanít, nem érvel, nem tételeket közöl, hanem megfigyel, a káoszból kiemeli a rendet, értelmez, s újra alkotja a rendet és **ábrázol**. A „**Pietà**” pártokfelettsége és teológiai egyértelmősége olyan látszat, amit az ifjú művész „**Pietà**”-ja ügyesen valósított meg. A szoborcsoport mintha Dante módjára ezt üzenné:

*Ó ti, kik éltek józan értelemben,
lessétek, mily tan látható keresztül,
elfátyolozva különös rímekben.*

Ezek az értelmezések önmagukban csak jelzik a szoborcsoport rejtett tartalmát, csak egy sík az alkotás sok dimenziójú ábrázolásában.

*

Ha a vatikáni „**Pietà**”-ja kitűnik többi nagy műve közül, akkor azért is, mert először **választotta el** egymástól az antikvitás klasszikus alkotásaitól a reneszánsz klasszikus alkotásainak kiemelkedő esztétikai értékeit. Utolérhetetlensége nem kevésbé

abból is következik, hogy *elválasztja* egymástól a fiatalkori és az érett művek korszakát. Ezek után a alkotásai inkább *Firenzén kívül*, elsősorban *Rómában* valósultak meg.

„*Pietà*”-ja többszöri áthelyezése után került hitbélileg, esztétikailag és a közfelfogásban is gyökerező méltó és végső, pontifikálásukkor a pápák szertartásos átöltöztetésének helyére, a Szent Péter székesegyház kápolnijába. A szobor a bazilika egyik *mellék*kápolnijában áll, amelyet a „*Pietà*” a bazilika igazi *centrumává* tesz.

Michelangelo a német és a francia pieták után a „*Pietà*”-t *olasszá*, s ezzel *összeurópaivá* tette. A *firenzei* alkotó *vatikáni* „*Pietà*”-ja éppen ezért mind a mai napig maga az egyedüli, az *igazi* „*Pietà*”.

*

A szobrász megbízóira is hatottak a kor meghatározottságai, a pápák tudatában voltak annak, hogy Michelangelo művei telítettek eretnekséggel, noha formájukban vallásiak, de tartalmilag kritikusak és evilágiak. Volt azonban annyi eszük, hogy többnyire nem szóltak bele a művek kivitelezésébe, a művészre bízták, hogy miképpen oldja meg megbízatásaikat, remélve, hogy a nézők tömege számára a *külső* forma elrejti a *belső* tartalmat. Az eretnek tartalmat Michelangelo tehát az egyház propagandájának mezében fejezte ki.

A szoborcsoport nézőire nem kevésbé hatottak a kor uralkodó elvei, még akkor is, ha nem is hallottak neoplatonizmusról, még akkor is, ha nem is tudták, hogy Mirandola vagy Savonarola mit tanított. Nem tudatosították magukban, hogy miben haladta meg elődeit és kortársait, s miként fejezte ki a kor progresszív eszméit, de ez a sokatmondás akkor is sugárzik a műből.

Az alkotónak, a megbízónak és a mű élvezőjének egysége kivételes, egyszeri pillanat volt. Ezzel nyílt meg Michelangelo előtt „*Pietà*”-ja *ilyen* megformálásának a lehetősége, és annak az

esélye, hogy többé-kevésbé átlépjen a hagyományokon, a hiteken és a közízlés elvárásain, a megszokottságon.

S meg egy mozzanat: a mű akkor válik műalkotássá, mégpedig már tulajdonképpen az alkotótól függetlenül, amikor a kor különböző csoportjai, társaságai elfogadják, befogadják, végül pedig magukénak érzik. Ez történt akkor és ott az ifjú szobrász „**Pietà**”-jával.

*

Az ifjú művész a szobor legteljesebb autentikusságára törekedett. Erre utal a hagyomány, hogy kereste azt a női arcot az apácák, az ismerősei között, amelyet Máriának kölcsönözhetett. Nem tudjuk, kinek arcvonásait kölcsönözte Máriának. Más a helyzet a Megváltó alakja esetében. Egy rabbitól kérte, hogy ajánljon egy olyan zsidó fiatalembert, akiről a Megváltót formálhatja. A keresztény Mária és a zsidó Jézus ellentétében és szoros összetartozásukban érhetjük tetten Mirandola tanításának visszfényét. De szemben e Mirandolára utaló keresztény-zsidó meghatározottsággal, a testamentumi hagyomány teljesen mást mond. Michelangelo nem a zsidó-arám „**Új testamentum**”-i arám Jesuát, Jehosuát, hanem a „**Vulgata**” *keresztény*, circumcisio nélküli Jézusát idézte meg (erre mutat a „**Crucifix**”-ben, a „**Feltámadott krisztus**”-ban Jézus, a „**Dávid**”-ban Dávid alakja).

*

Mária arca!

Az „**Újszövetség**”-ben Jézus anyja a Dávid-házból származó héber Mirjam, arámi nyelven Marjam, aki a görögben és a latinban lett Mária.

Amikor Jézus kinszenvedett, Mirjam az ötvenes éveiben járhatott, idős asszonynak számított. Kendője alatt haja bizonyára megritkult s megfehéredett. A sok gyermek szülésétől csípője megvastagodott, melle megereszkedett. Keze kérgessé vált a sok munkától. Mély ráncot rajzolt homlokára Józsefnek, férjének, az

ácsnak halála. Gabriel látogatása idején tündöklő szépségéből nem minden ment veszendőbe: szép, öreg zsidóasszony vált belőle.

Mirjam arcába beleégett a megszervezett csürhe „*Halál rá!*” üvöltése, szinte érezte Jézus vállán cipelt kereszt súlyát, a hátán záporozó, csattogó korbácsütéseket, a züllött csócselék köpéseit. A keresztre feszítés kalapácsütései, a keresztben függő test minden fájdalmas rezdülése szíve megzavart ütemében visszhangzott. Amikor ölébe vette fia holttestét, akkor záporozott könnye, s ha már elapadtak könnyei, akkor még szánalmasabbak lehettek arcának vonásai.

Kiderül, hogy a név, Mirjam vagy Mária nem mellékes. Michelangelo *nem* a zsidó-arám nyelvű „**Szentírás**” Mirjámnak bennünk *szánalmat* keltő - a „*pietá*”-tól - eltorzult vonásait ábrázolta, *hanem* a latin „**Vulgata**” Boldogságos Szűz Máriájának *áhitattól* – a „*pietate*”-től - átszellemült arcát.

„**DÁVID**”

Michelangelo tudatos művész volt. Hamarosan megérezte, hogy „**Pietà**”-jának tökéletessége csak bizonyos határok között, csak *akkor és ott* keletkezhetett, amikor és ahol 1498-1499-ben élt, s amit az ott és akkor adott feltételek közepette elvártak tőle. Bonyolult közvetítéseken keresztül kénytelen ráébredni, hogy *kezeit* engedelmességre bíró *gondolata* nem hagyja tovább „**Pietà**”-ja útján járni. Új utakat keresett.

A „**Pietà**” kifaragása után egyik napról a másikra, szinte *hirtelen* átalakulás történik szemléletében. A katolikus Máriától a zsidó Jézus felé, az *újtestamentumi* alakoktól az *ótestamentumi* hősök felé tett egy elhatároló jellegű lépést. E szemléleti váltás mintegy válasz Pietro de' Medici (Podagrás Piero) zsidók elleni pogromra uszító politikájára, de kiváltképpen Mirandola és Savonarola hatására.

A firenzei városi tanács többeket felkért, hogy egy hatalmas, mintegy negyven évig az udvaron heverő, itt-ott már megfarigcsált, de rossz minőségű márványtömbből faragjon ki egy szobrot. A tanács újabb kiírására Michelangelo jelentkezett. Elnyerte a Signoria jóváhagyását, hogy 1501 és 1504 között faragja meg „**Dávid**” szobrát.

1514-ben elkészült „**Dávid**”-jának megformálását megelőzi Donatello két, márványból, illetve bronzból megformált Dávidja (1410 és 1430-1440) és tanítványának, Andrea del Verrocchio-nak Dávid-szobra (1470-1476). Megelőzi még ismert „**Dávid**”-ját Michelangelo elveszett, 1502-ben bronzból készült „**Dávid**”-ja, amit a francia szövetség megpecsételése szántak. Rajzvázlata fennmaradt, s annak alapján feltehető, hogy többé-kevésbé követte Donatello és Verrocchio Dávid-szobrainak formai megoldásait. Ez még nem az ő hangja, ez még nem az ő üzenete.

Lyka Károly szerint Buonarroti „**Dávid**”-ja „*nem a bibliai pásztorfiú*”. De az! A *harcis sisakot, lábszárvédőt és szablyát* nem viselő ifjú nem harcos, mint Donatellónál. Az „**Ószövetség**”-ben Saul a pásztorfiúra adja a maga harci öltözetét, de Dávid leveti azt magáról, mert számára szokatlan. De Donatellónál rajta marad a sisak, a lábszárvédő jelezve a levetett harci ruhát, kezében szablya, lába a legyőzött fejére tapos. Buonarroti csupán csak a háttérben tartott *parittyával* felfegyverkezett *pásztorfiút* ábrázolja. Ő a nép gyermeke, nem függ sem Saultól, sem a majdani jövőjétől, a sikeres országépítőtől, aki Góliát fölötti győzelmével megvédte népét a filiszteusoktól, elnyerte Izrael *királyának* címét, naggyá tette Jeruzsálemet és Izraelt.

Michelangelo nem a küzdelem kezdetét, s nem a végeredményét (mint Donatello és mások) ábrázolja. Az alak csupa feszültség, amiben az alkotó kifejezte az ábrázolt hőst készültségétől a harc eldöntéséig. A kompozíció kifejezi a győzelem reményét is, de – erről se feledkezzünk meg – egyben nyitva hagyja az összecsapás kimenetelét. A „**Biblia**” Dávidjáról

tudható, hogy ő győz, Michelangelónál csak sejtjük. Ebben megjeleníti Firenze nagyságát, s egyben jövőjének nyitottságát.

Mindenki számára nyilvánvalóvá lett, hogy a „**Dávid**” szobor nem az antik szobrászat követése, legfeljebb tematikus visszanyúlás az antik példához, amin láthatóan mind belső, mind pedig külső formájában túllépett, *nem* újjászületés, hanem valami *újnak* a születése. Winckelmann nem dicsérőleg, de a maga módján ugyanerre a következtetésre jutott: *„Tizennyolcadik évében készítette el az Apollón és Daphné című szobrát, egy korához képest csodálatos művet, amely azt ígérte, hogy a szobrászat általa a legmagasabb csúcsockig juthat el. Ezután csinálta Dávidját, ez azonban nem éri el az előző művet. Az általános tetszés büszkévé tette, és úgy látszik, az volt a szándéka, hogy – mivel a régi műveket sem elérni, sem elhomályosítani nem tudta – új utat választ, amit korának megromlott ízlése megkönnyített neki, s ezen az úton igyekezett megtartani első helyét”*. Elérte az ókort, de hamarosan túl is lépett rajta, *„a romlott ízlés korának”*, a reneszánsznak megfelelő művet alkotott.

*

Michelangelo egészen eltérő módon oldja meg Dávid és Góliát küzdelmét az 1508 és 1512 között a Sixtus-kápolna részére készített freskóján. Dávid a már földre letepert, még élő testen térdel. Góliát szabadulna, de Dávid bal kezével Góliát fejét emeli, feszült teste mutatja, hogy a következő pillanatban jobb kezében tartott szablyájával lesújt ellenfelére. Szólunk még egy, az 1530-as években készült, hagyományos megoldású bronz „**Dávid**”-szoborról. Azt írja róla Tolnay, hogy itt Dávid *„nem az örök hódító, hanem olyan ’hódító’, akit nyugtalanít saját győzelme”*. Vélhető, hogy Dávid alakjai együtt teljesítik ki Michelangelo szakrális és esztétikai látásmódját. Mind a három Dávid-alak szakítás minden korábbi és korabeli Dávid-ábrázolással.

A Dávid-témákhoz készült grafikák jól mutatják azt a szellemi birkózást, ami a hagyomány és az új látásmód között magában a művész látásmódjában folyt.

A MADONNÁK

A „**Pietà**” után és „**Dávid**”-dal egyidejűleg Michelangelo visszatért a „**Lépcsős Madonna**”-val induló, de a „**Pietà**” által megszakított Madonna-feldolgozásokhoz. A *holt* Jézust ölelő Mária után a kisdedet óvó Madonnát és az *élő* gyermeki Jézust ábrázolja, a *halállal* szemben az *életet* idézi meg. A gyermek Jézusból még minden lehet, ő a *jövő*. Ez ugyanaz a szemlélet, mint amit „**Dávid**” esetében láttunk.

Vélik, az érzékeny művész korai Madonnáiban korán elveszített édesanyját idézi fel. Érzelmileg nem nagyon kötődhetett édesanyjához. Az alig hatéves fiúnak elhalt anyjáról személyes emlékei nem nagyon maradhattak. Siráma egyre kevésbé lehetett számára *emberileg* és éppen ezért *művészileg* őszinte. Részben saját keservét, szeretetéttségét vetítette Máriába, másrészt nem annyira a saját szülő anyját, hanem egyáltalán az anyát, a gyermekét magához ölelő Anyát kereste. Anya-komplexuma áttételesebbé vált. A gyengéd anya iránti vágya talán nem is édesanyja, hanem nevelőanyja, Mona Lucrezia iránt bontakozott ki, aki atyja és testvérei csúfolásától és ütlegetől védelmet nyújtott neki. S családja?

Mi szól mellette?

A család iránti vágya és végzete, mint mondják, a Szent Családról készült munkáiban sűrűsödik össze. A festett „**Doni Tondo**”-ja kivételével a „**Szent Család**” grafikája („**Il Silenzio**”), s az utóbbi időben Belgiumban, a flandriai Zele templomából ellopott, neki tulajdonított, fatáblára festett „**Szent Család**”-ja is megerősíti a családtagok együttlétének kedvetlenségét. Szent Család-képei *örömtelenségükkel*, a család bensőségének hiányával tűnnek ki.

Azzal, hogy anyja és családja iránti vágyát *nem* az akkoriban számára *hitelesebb* szobrokban, hanem *festményekben* és *grafikákban* rögzítette, a család iránti idegenségét, távortartását is kifejezi.

*

Mária arca!

A „**Pietà**”-ra tekintve felmerülhetett, hogy ezt az isteni áhítattól átszellemült női arcot valahonnan ismerjük!

Képzeletben emeljük ki Mária öléből a megkínzott ifjú testét, s tegyük helyébe a betlehemi kisdedet. Minden más változatlan, mégis minden megváltozik. Mária szeme most nem a fájdalomtól, hanem örömtől párás tekintete szinte simogatja a gyermeket. A Szűz Anya arcában és szemében mind a két esetben ölének kincse rejtezik és tükröződik. A látvány tárgya és a ráirányuló arc **együtt** fejezik ki érzelmeit. Különbözőképpen néz ki **ugyanaz** az arc, ha valaki egy ártatlan kisdedet, és másképpen, ha egy agyonkínzott fiú testét tartja ölében. Már az ifjú művész is ismerhette azt, amit a színművészek és a pszichológusok réges-régóta tudnak: egy arc kifejezése nem önmagából adódik, hanem szemlélete tárgyától is függ.

Ha Michelangelo megtette volna a korpusz és a csecsemő cseréjét, akkor nem kevésbé lenne szobra a Vatikán dísze.

Ha megtette volna!

De a maga módján megtette!

Ismerjük a Szűzanyának átszellemült arcát a korai „**Lépcsős Madonna**” reliefjéről, Madonna-szobraitól, a Szent Családot ábrázoló képeiről. Természetesen ez nem véletlen, hiszen Mária keresztény ikonográfiája eléggé szűk keretek között rögzítette és mindmáig kihatóan szabályozza a Szűz megjelenítésének lehetőségét.

*

Madonna ugyan Jézus Krisztus anyjának, Máriának megszólítása, ámde Madonna Máriával szemben **elvontabb**, a közvetlenséget oldó, **megnemesített** alak. Madonnája arcvonásai jobbra érzelmek nélküliek, és pózai sem egyénítettek, ruházata, testtartása szinte változatlanul ismétlődik. A Madonna-szobrokban

Mária passzív szereplő, a Kisded az aktív, a főszereplő, ő ad a szoborcsoportnak tartalmat, és az Anyáknak arcot. A Madonna-alkotások annyiban önállóak, annyiban nem ismétlődnek, amennyiben a Kisded mindegyik szoborcsoportot autonómmá teszi. Ez összefügg azzal a fordulattal, amit a középkorral szemben a reneszánsz gyermekképéről Endrődy-Nagy Orsolya elemzett. A gyermek már nem kicsiny felnőtt, hanem a család aktív, de a család erkölcsi nevelésében formálódó tagja. Buonarroti ezzel a lehetőséggel élve szakította ki magát tizenévesen a család nyomasztó keretéből, s nevelte önmagát Michelangelóvá.

A Madonna-szobrok, festmények és kartonok vallási ködben látják és láttatják alakjait, a Madonnát és a Kisdedet. E művek mély hite nélkül nem lennének michelangelóiak. Közelebbről, a túlvilági előkép mögött az *elvont* ANYA, az *elvont* GYERMEK, az *elvont* EMBER, az ember *ideálja*, a neoplatonizmus *eszményi* embere áll.

*

Ezekről a Madonna-szobrokról van szó:

A „**Londoni tondo**” (1501), ismert „**Taddeo Taddei madonna**”-ként is. Dombormű. Jobbról a gyermek Keresztelő Szent János nyújtja a Kisjézus felé tengelicét tartó kezét, a Kisded félve elhúzódik előle. Anyja gyengéden távol tartja kezével Szent Jánost.

„**Brüggei Madonna**” (vagy „**Mária gyermekkel**”; 1501 és 1504 közé datálható.) márványszobrán az ülő Mária körül fogja lábaival az álló, Mária combjára támaszkodó Kisjézust.

A „**Doni Madonna**” (1503-1504) a Szent Családot ábrázoló, *festett* tondo. Benne kivételesen egy boldog család látható: az ülő Mária vállal felé emeli a Kisdedet, s mind a kettőjüket átöleli a fejük fölé magasodó Szent József, készülve arra, hogy az Anya kezéből átvegye a gyermeket.

A „**Pitti Madonna**” (1504-1505) tondo-formájú dombormű. Mária ül, térdei balra, törzse, arca szemben áll. Az

álló Kisjézus anyjához simul, combjára könyököl, a Szűz a kezében tartott könyvre tekint. Mária arca más, mint a Madonna-szobrok többségéé, emlékeztet a bolognai „**Kandeláberes angyal**” arcára.

Ezek az *első* Madonna-szobrok és festmények kitűnnek azzal, hogy *önálló* alkotások, nincsenek alárendelve – miként a későbbiek – valamelyik emlékműnek, nem mellékalakok.

Ezek a térformáló Madonnák csak az adott tér *elemei*, azon kívül másnak és másképpen mutatkoznak meg. Ez történik II. Gyula síremlékének és a Medici-kápolnának Madonnájával: mellékalakként majdnem hogy pusztá dekorációk, ám belőlük kiemelve, önmagukban kiemelkedő alkotások.

Az önálló Madonna-szobrok eltűnése és mellékalakokká válása a „**Dávid**”-szobor után veszi kezdetét II. Gyula síremlékével, amelynek főalakja Mózes. Kiderül, hogy a Madonna-szobrok korszakváltása itt, a „**Dávid**” és a „**Mózes**” között húzódik.

II. GYULA SÍREMLÉKE

Michelangelo 1513. és 1515. között II. Gyula pápa síremlékéhez készült „**Mózes**”-e méltó párja „**Dávid**”-jának. Mózes alakja duzzad az erőtől. Elhisszük róla, hogy képes volt kivezetni Isten választott népét az egyiptomi fogságból, a rabszolgaság házából, s vezetni a pusztában, egészen az Ígéret Földjének határáig. Ő győzte le a régi hiteket, s indított el a mindenhol és mindaddig uralkodó hitvilággal szemben egy gyökeresen *eretnek* eszmét, a *monoteizmust*.

Mózes fejét szarvak díszítik. Ezek nem ördögi szarvak, nem fordítói tévedés. A héber kifejezés, *krn*, lehet *kárán*, dicsfény, de lehet *keren* is, azaz szarv. A zsidó hősök feje fölött nem volt glória, a sugárkoszorú a keresztény szentek fejét díszítette. A marhatülök a zsidók korai bikahitére utal. Emlékeznünk kell arra is, hogy Buonarroti egyetlen Máriaján, Madonnáján, Krisztusán, Szent Jánosán, akár képen vagy szobron

ábrázolta őket, sohasem körvonalazta a szenteket glóriával (az ismertebb munkái közül az „**Angyali üdvözet**”-ben Mária feje körül látható glória, de lehet, hogy ez a másoló Nicolas Béatrizet - 1507-1565 - kezeműve). Az arc tündöklését az „**Újtestamentum**” az Úr színeváltozásánál említi. Ezzel és Mózes túlkeivel Michelangelo odadobta a kesztyűt a teológiának, amely Mózes arcának dicsfényben ragyogását várta el.

Dávid és Mózes rokonok: *„A hagyományos szarvakkal ábrázolta Mózes, Dávid szemével, Dávid kezeivel. Sőt a szarvak is mintha Dávid megmerevedett hajtincsei lennének. A lebiggyedő, komor száj is Dávid formás szája... idősebb, keményebb, megkeseredett Dávid jelei”* – írja a két szobor rokonságáról Sidney Alexander.

Mózes jobb kezében az Istentől kapott tízparancsolatot tartalmazó kőtáblákat tartja. Félrefordított feje, összevont szemöldöke felháborodását, haragját fejezi ki, hogy a zsidók visszatértek a bikaborjú imádatához.

Mást is kifejezhetett messzire tekintő szeme, talán a tejjel-mézzel folyó Kánaán határán túlra tekint, ahová isteni parancsra nem léphetett be. Ez a reneszánsz lehetőségeinek felmérése éppen úgy, mint azoknak a gátaknak a megmutatása, amelyek nem engedik a reneszánsz eszmék áradását kiteljesedni, átlépni az Ígéret Földje határán.

„**Mózes**”-ében mintha Mirandola szólalna meg: *„a saját lelkiismeretemtől függök”, „döntéseim magam alakítom ki, mint fazekas a kancsót”*.

*

II. Gyula síremléke fiatal nőalakjainak, Ráhelnek és Leának előképe a padovai Szent Jusztina szobra. Ráhel és Lea szobrai *nem önálló kompozíciók*, mellékalakok, mint mellettük a „**Szibilla**” (és a próféta) szobra: „**Ráhel**” (1542) álló alak, az ég felé tekint, kezét imára kulcsolja. Párja, „**Lea**” (1542) „**Ráhel**”-lel ellentétben lefelé tekint, az emberek felé. A két nőalak azért került

a síremlékre, mert Ráhel a *Szemlélődő élet*, a *Fides*, a hit jelképe; Lea a *Cselekvő élet*, a *Caritas*, az emberszeretet szimbóluma. Nem feledhetjük, hogy alakjuk Dante „*Purgatóriumá*”-ból került a síremlék fő helyére.

Az emlékműről nem hiányzik a Madonna sem. A „*Gyermekeit tartó szűz*” („*Madonna a gyermekkel*”; 1520-1534), az eredeti terv szerint az Ég királynője. A Madonna óva öleli magához gyermekét. Az *önmagában* emlékezetes szobor az emlékmű legfelső szintjén, egy fülkében kapott helyet, ami mutatja, hogy Madonna megidézése teológiailag elkerülhetetlen volt, de Mózes, Ráhel, Lea és Szibilla, de még a próféta alakja mellett is *alárendelt* szerepet játszik.

*

A II. Gyula pápa síremlékéhez készített *rabszolgaszobrait* végül Michelangelo nem használta fel. A rabszolgaszobrok három etapban követték egymást. Az elsők, a „*Haldokló rabszolga*” és a „*Lázadó rabszolga*” 1510 és 1516 között készültek el, alakjuk kitűnik finom csiszolásukkal. III. Pál pápához írt levelében ezt írja: „*a két rabszolga megmunkálását akkor kezdték meg, mikor az egész művet még nagyobbra tervezték, sokkal több szoborral – a tervet később az előbb jelzett szerződésben korlátozták és csökkentették... már nem felel meg a mostani tervezetnek, és semmiképpen sem illene bele.*” Kiderül, hogy további rabszolgaszobrai (második nemzedékük az 1520. és 1523., harmadik pedig 1530. és 1534. évek alkotásai) miért maradtak csiszolatlanul s torzóban.

*

A rabszolgaszobrai közül kiemelkedő „*Atlasz*” címűből átlátható, hogy a rabságban élők hordják a Föld és az Égbolt minden terhét a vállukon. A kötömbből kitörni akaró, de örökre beléjük bezártnak mutató „*Ébredő rabszolga*”, „*Fiatall rabszolga*” és „*Szakállas rabszolga*” mind azt sugallják, hogy az

elnyomottak lázadása nem vezethet sikerre, a **külső** viszonyaik áthághatatlanok. A rabszolgákat rab sorsuk **belsőleg** is rabbá teszi:

*Ha ura rá kemény láncot vetett,
s remény nélkül raboskodik a szolga,
lassan oly megszokottá lesz a sorsa,
hogy szabadságért már nem is eped.*

Vélhetjük e szobrokról, hogy a kereszténységnek a hitetlenek feletti győzelmét fejezik ki, vagy azt a küzdelmet, amit a lélek folytat a test láncai ellen, esetleg a művészeteket képviselik, de nem a szándék, hanem a tények számítanak. Michelangelo rabszolgaszobraiban az alávetettség ellen lépett fel, általuk társadalmi és esztétikai megfontolásai találtak legteljesebb egységükre. Bennük látta legvilágosabban a kor társadalmi mélyrétegeit, érezte át a maga jelentőségében és legteljesebben a **popolo grosso** és a **popolo minuto** illetve az **arti maggiori** és **arti minori** korabeli ellentétét, megoldásuk keresztül vitelének lehetetlenségét. A „**Dávid**”-nak, a „**Mózes**”-nek és a Sixtus-kápolna freskóinak **optimizmusát** rabszolgaszobrainak **pesszimizmusa** váltotta fel.

*

A szobrász maga is úgy érzi, hogy a rabszolgasorsot ő sem kerülheti el. Azt írja apjának: „*rabszolgának kell eladnom magam.*” Valóban el is adta magát.

A pápai megbízatások többnyire utasítások, rendelkezések és parancsok, pápai **breve** (parancs) következményeként valósultak meg. Michelangelo kiszolgáltatottságát panaszai mutatják. Kérte a pápát, hogy fizesse ki járandóságát, de végül „*elküldtek, vagy világosan szólva kidobtak*”; „*orromnál fogva vezettek... a pápa rámparancsolt, hogy ne utazzak el*”; „*Mikor Gyula Bolognába ment, kényszerítettek, hogy én is odamenjek kötéllel a nyakamban és bocsánatát kérjem*”. Ez volt az ő Canossa-járása.

Joggal félt a pápák haragjától, a pápa először megfenyegette Michelangelót kegyvesztéssel, majd tettelegességgel: hogyha nem

siet munkájával, mondta, ledobatja az állványról. Később a fenyegetést testi sértés követte: „*A pápa, akinek bot volt a kezében – írja Vasari – most ráhúzott Michelangelóra*”. Mondja: „*három pápát is szolgáltam, de erre kényszerítettek.*” Még folytathatnánk.

Ily módon válik az alkotó **személyes** nehézsége és gondja **társadalmivá**, tehetségét béklyózó szociális és esztétikai erővel szemben folytatott nem múló küzdelmévé, a **szabadság** iránti vágyává. Mondhatnánk úgy is, hogy szabadságvágya egyre inkább személyes életproblémái értelmezésében és megoldási kísérleteiben is megjelenik. A megalázások és kényszerek mellett ugyan sem a mecénások, sem pedig a pápák nem voltak kicsinyesek, mai értelemben is gazdaggá tették őt. A kincsek a megalázásokat („*elűztek, mint egy kutyát*”) nem feledtették, mint azt sem, hogy II. Gyula „*sem mire tartotta munkája fáradalmát.*”

Mi a későbbi kor szemüvegén keresztül a szabadon alkotó művészt látjuk Buonarrotiban, de kivételes anyagi elismerése ellenére ő a mai értelemben nem volt szabadon lebegő, független értelmiségi. Átmeneti alak volt a mesteremberek és művészek, a kiszolgáltatott alkalmazottak és szabad alkotók között. Sohasem tudott teljesen megszabadulni a fejedelmektől, akik, mint Piero de' Medici hóból faragtatott vele szobrot, a pápáknak való kiszolgáltatottságától, az áthágni nem ajánlatos teológiai és esztétikai normáktól. Rájött korának határára. Mint Vasari kiemeli, Michelangelo „*nehezen volt kapható arra, hogy királyoknak dolgozzék*”. De kénytelen volt! Az alkotónak ez a felismerése fogta le a kezét: „*Non finito!*”

SIXTUS-KÁPOLNA FRESKÓJA

A „**Dávid**” és „**Mózes**” szobraiban az érett művész szólal meg, kialakul elődeitől és kortársaitól, s korábbi önmagától is eltérő, saját alkotói nyelvezete. Michelangelo szobrásznak tartotta magát, eszébe sem jutott, hogy falfestésre adja a fejét, mégis az alkotó szemléletváltozását különösen kifejező kompozíció a Sixtus-kápolna mennyezetének freskója.

A megbízatása mögött művésztársának intrikája állt. Donato Bramante rávette II. Gyula pápát, hogy Michelangelót bízta meg a kápolna freskóinak megfestésével. Feltette, hogy a feladattal nem birkózik meg, s ezzel megnyílik támogatottja, Raffaello előtt az első hely.

A terv nem vált be. Példátlan eredmény került ki Michelangelo keze közül (1511-1512).

*

Ascanio Conдини a Sixtus-kápolna freskóiról szólva figyelmeztet arra, hogy „*végtelen munka lenne a láthatók részletes leírása*”, mi sem vállalkozhatunk rá.

Dante „**Isteni színjáték**”-ának hatása megnyilvánul a Sixtus-kápolna freskójában, amelyben Michelangelo megfestette a kozmikus világunk szentséges megteremtését, és az emberiség **Jézus előtti**, szakrális, a vízözönnel és Noéval záruló történetét. Közelebbi képi előzményekre is utalhatunk, így a boltozaton a „**Szentírás**” eseményeit úgy ábrázolja, miként Lorenzo Ghiberti a „**Paradicsom kapujá**”-n a Baptisteriumban (1424), Paolo Uccellónak (1397-1475) „**Az állatok teremtése**”, „**Ádám teremtése**”, valamint „**Éva teremtése és a Paradicsom**”, a firenzei Santa Maria Novella bazilikában látható freskóira (1430).

Egy másik eszmei befolyásról sem hallgathatunk. Savonarola hatására mutat, hogy Michelangelo elfordult az antik és az újszövetségi témáktól és alakoktól, az **ószövetségi** témákban fogalmazza meg mondanivalóját. Az „**Ószövetség**” hősei iránti érdeklődésébe belefértek a Szibilla-képek és a próféták. A Sixtus-kápolna freskója arra mutat, volt kapcsolata II. Gyula síremlékének hőseihez. Szibilla és a próféta mintha onnan a freskójára vándoroltak volna, vagy a freskóról a síremlékre.

Az ótestamentumi hősök és az azokhoz visszatérni igyekvő eretnkségek **puritanizmusának** a halvány visszfénye sugárzik a freskón. Amikor II. Gyula keveselli az aranyat, az ezüstöt a freskó alakjain, akkor Michelangelo azt feleli, hogy az ószövetségi hősök

szegények voltak, „akkoriban az emberek nem hordtak magukon aranytárgyakat... nem voltak sohasem túlságosan gazdagok, hanem szent emberek, akik megvetették a gazdagságot.”

*

A freskóján számos festmény-részlettel találkozunk, amelyek Madonna alakjaira emlékeztetnek. Ezek *rejtetten*, Jézus ősei között jelennek meg.

„**Manassé és Ámon**”-ban az édesanya ölében tartja kicsiny, bepólyázott gyermekét, akinek csak a fejtetőjét látjuk, mint a „**Lépcsős Madonná**”-ban csak a hátát.

„**Boáz és Obeth**”-ban az anya gyermekét szintén az ölében tartja, átöleli, s fejével hozzá simul. Az anya és a gyermek viszonyának ez az egyik legbensőségesebb ábrázolása.

„**Ozeás**” kispróféta képén két kisgyermeket fog közre két alak. Az egyik öleli gyermeket, feltehetően az anya, a másiknál a kisgyermek, valószínűleg Izajás, odabújik apjához.

A „**Menekülő anya az özönvízből**” egyik gyermekét féltőn, Madonnára emlékeztetően magához öleli, nagyobb gyermeke úgy simul anyjához, mint a „**Pitti Madonná**”-ban a Kisjézus Máriához.

Éva teremtésénél és Édenből való kiűzésénél az örök nő sem törekeny Madonna, hanem anyányi testű nő.

Nagy erőtől duzzadnak *Szibillái* és a „**Vízözön**” nőalakjai. Ezzel további Madonnák példaképekül szolgáltak.

Bölcs Salamon képében egy *férfi* képmását is figyelembe kell vennünk. A „**Pitti Madonná**”-hoz hasonlóan egy álló gyermek (az, akit Salamon az „*igazi*” anyának ítélte) húzódik az ülő Bölc s dúsan redőzött köpennyel borított combjához.

Itt említhetjük meg, hogy későbbi alkotásaiban még megidézi Mária Magdolna és Jézus viszonyát, s vele párhuzamba állítható a samarai asszony és Jézus találkozását. Több grafikáján

megjelenik a női arc és test hol Madonna alakjában, hol portréként Colonnáról, vagy Kleopátráról.

*

A Sixtus-kápolna freskóján Michelangelo megkísérelte a több idősikű ábrázolást. Az első emberpár bűnbeesését és a Paradicsomból való kiűzetését úgy oldotta meg, hogy közepén egy gyümölcsfa áll, amelynek baloldalán az álnok női keblű kígyó ösztönzésére az emberpár éppen kóstolja a tudás fájának gyümölcsét, a fa másik oldalán pedig a fenyegető angyal pallost tartó keze elől szaladva hagyja el a Paradicsomot. Végül a freskó a teremtéstől kezdve a vízözönig hasonlóképpen különböző időkben történt jelenetek egymáshoz fűzése.

Ugyanilyen megoldással élt a „**Krisztus az Olajfák hegyén**” című vázlatában. A rajz bal oldalán a halálra készülő Jézus térden állva imádkozik Atyjához, míg a jobb oldalon apostolait kelti, inti őket, hogy a következő napi események ellenére ne essenek kísértésbe, bízzanak hitükben. A kompozícióban az idő- és a térsíkok, az előtte és az utána összefolynak, bennük az ókori római festészetben sűrűn alkalmazott *jelenetfűzés* (ami végső soron, nyugaton és keleten egyaránt, népi forrásból ered) eszközével élt, mint korábban már Uccello (1397-1475) Noé bárkaépítésének etapjainak ábrázolásában.

Az egymás utáni bibliai eseményeket egymás mellett, térkockák sorozatában ábrázolja. Ezek a bibliai képek nem falkárpitok, nem szőnyegek, nem táblaképek, nem mennyezeti nyílások az égbe pillantáshoz, de nem is a mi világunk fölötti igazibb, eszményibb világ megnyilatkozásai, hanem a kazetták időbeni egymásutánját térbeli egymásutániságukkal történő megoldásai, a história lehetséges ábrázolásai.

Tolnay így értelmezi a freskó egymás utáni képeit: Isten alakja a belépőtől az oltár felé közeledve egyre elvontabbá válik, levedli emberi vonásait. Más következtetésre is juthatunk. Induljunk ki az oltártól, hiszen a „*quattrocento művészei*

jeleneteiket az oltártól a bejárat felé haladva sorakoztatták fel”, miként ezt Tolnay maga is tudja. Ekkor ezt látjuk: a világosságnak és a sötétséget elválasztó, elvontabb isteni alaktól, ahogyan közeledik az ember, Ádám és Éva megteremtéséhez, Isten egyre emberibb formát ölt maga is. A Teremtőnek célja az ember teremtése, és saját emberi alakjának az emberben való megjelenítése, az embert a **maga hasonlatosságára** férfinak és nőnek teremtette. Michelangelo **humanizmusa** és **eretneksége** éppen az oltártól kiinduló értelmezésben ölt testet.

Mózes alakja itt újfent megjelenik, de nem a hősként, hanem részeges mámorában kitárulkozó férfiként. Ahogyan Dávid, Mózes is új, emberibb, deheroizált alakban mutatkozik meg. Ilyenné vált Isten teremtménye!

A MEDICI KÁPOLNA

Vélhetnénk, hogy II. Gyula pápa és a Mediciék síremléke között nincs különösebb kapcsolat, annyira különbözőek. Feltűnő azonban, hogy a Medici síremlékben Giuliano de’Medici és Lorenzo de’Medici testtartása mennyire hasonlít Mózesére. Mózes köpenye alól jobb lábszára kilátszik, szinte összenő azzal a földdel, amire támaszkodik. (Tolnay a herceg típusát a Sixtus-kápolna prófétáira emlékezteti, ami arra mutat, hogy az egykorú műveiben többnyire egymáshoz hasonló alakokat ábrázolt. Valóban Jeol próféta, Ezékiel próféta, s talán Dániel próféta is földbe gyökerő lábával támaszkodik a földre.)

A két síremléknek ezek a párhuzamai arra mutatnak, hogy bennük ugyanazok a meg gondolások és megoldások húzódtak meg.

*

Amikor szemére vetették, hogy sem Giuliano de’Medici, sem Lorenzo de’Medici ábrázolása, sem arcuk, sem testtartásuk nem hasonlít rájuk, akkor azzal vágott vissza, hogy ezer év múlva senki sem fogja tudni, hogy milyenek voltak.

A firenzeieket nem testi mivoltukban, hanem a Medici-ideát megtestesítve ábrázolta, abban a formában állítja elénk alakjukat, amilyenek életvitelükben, magatartásukban, erkölcsükben lehettek volna. Lorenzót öltözéke, páncélja és sisakja, valamint testtartása mutatja, hogy egy *katonai* érdeklődésű hősről van szó; Giulianót a *gondolkodó*, az egyház hatalmát és a művészeteket pártoló alakjaként mintázta meg az alkotó.

*

A Medici-kápolna nőalakjai közül elsőként a márvány „**Medici Madonná**”-t vagy a „**Gyermekét tartó szűz**” szobrát (1524) említjük. A Kisjézus anyja ölében, bal térdén lovagolva ül, hátrafordul, láthatóan szopásra készül, vagy éppen szívja Madonna mellét. Van egy grafikája is („**Madonna col Bambino**”), amelyen szintén a szopó Kisded látható, de teljesen más felfogásban.

Madonna két oldalán látható a két, i.sz. III. századi, a kis-ázsiai Aegeában orvosként működő szent testvérpár szobra. Szent Koszmasz (Kozma) és Szent Damianosz (Damján) szilárd hitükért vértanukká váltak. Madonna és a vértanuk szobrai, noha Michelangelo az emlékhely centrumától elszigetelve, egymás mellett helyezte el azokat, egymással nincsenek kapcsolatban.

Nem zárhatjuk ki, hogy Buonarroti talán azért készítette a szent orvosok szobrait, mert ezzel célzott Mediciek nevére (olaszul „*medici*” *orvosokat* jelent). Valószínűsíti ezt egy költeménye, amelyben a Mediciek családjába tartozó VII. Kelemen pápára célozva írja egy tisztelőjétől kapott levélről, amit

*Nagy Medicinknek, ki sok bajra orvos,
megmutattam...*

Elképzeltető, hogy a család neve és címerük labdaccai arra utalnak, hogy a korai Mediciek nemesi származású polgárokként az 1200-as években, hogy polgári jogaikat gyakorolhassák, az orvosok és gyógyszerészek céhének tagjai lettek.

*

Felteszik, hogy „**Medici Madonna**” a halállal szemben az életet képviseli, s hogy a két Medici-szobor tekintete Madonnára irányul. Arcuk nem annyira Madonnára, mint a két szent felé fordul, de szemükkel inkább önmagukba mélyednek.

Madonna sem keresi a Medici-fiúkkal a szemkontaktust. A „**Medici Madonna**”-nak nincs szerves kapcsolata a kápolna síremlékeivel.

*

Ezzel szemben a két női, az „**Éj**” és a „**Hajnal**”, s a két férfialak, az „**Est**” és a „**Nappal**” szervesen kapcsolódnak a két Medici-szarkofághoz. Erős testű női szobrok, mintha a szibillákat látnánk mezítelenül, akik egyben a későbbi Madonnák előképei. Vasari és mások csak a női szobrokat emelik ki, a két férfialakot említésre nem érdemesítik. Ez is mutatja, hogy a michelangelói nőalakok az életmű csomópontjai. A négy szobor művészileg azonos színvonalú. Megkockáztatjuk, hogy a férfialakoknak azonos tartalmat tulajdonítsunk, mint a nőieknek, arcvonásuk rímeli az „**Éj**”-re és a „**Hajnal**”-ra.

A Medici-fiúk szobrai a harcos és a gondolkodó *időtlen, idealizált* ábrázolásai, a síremlék két női és két férfi alakja „*idő-allegóriák*”. Buonarrotinak az „**Éj**”-re vonatkozó költeményéből kitetszik, az idő Michelangelo számára *jelenidőt* jelentett:

*Aludni jó és kőből lenni még jobb,
még szégyen és gyalázat úr a világon.
Még szerencse: se éreznem, se látnom!
Ne kelts föl hát, s ó! csendesen beszélj
[ott.*

Az „**Éj**” tehát menekvés a világon uralkodó szégyenletes ártalom és a gyalázat tapasztalása elől. A „**Hajnal**” is ellentmondásokkal terhelt. Vasari egyszer azt látja, a szoboralak ébredve feledi a szomorúságot, majd pedig belátja, hogy arcvonásaiban ott bujkál a kétségbeesés, a fájdalom, a vergődés. Lehet, hogy Lorenzo de’Medici halála felett kesereg, de nem

zárható ki, hogy, ugyanaz a gyalázat váltja ki fájdalmát, mint az „Éj”-ben.

*

Tolnay a Medici-kápolna kiképzésében látja a neoplatonista hatás mintapéldáját. Annyiban félreértéssel van dolgunk, amennyiben a neoplatonista hatás közvetlenül nem fordítható le az alkotás egyes elemeire, miként ezt Tolnay kritikátlanul átveszi mások elemzéséből: *„A Medici-kápolna kompozíciós elemei közvetlenül vagy közvetve a platóni mítoszokból és főleg a Phaidónból származik.”*

Az eszme lefordítása a műalkotásba sohasem lehet ilyen közvetlen, s főleg nem tudatos. Ha a Medici-kápolna kialakításában platonizmust láthatunk, akkor az időtlenség és a jelenidő, az ideák és a valóság közötti ellentmondásosság egyben a platonizmustól való eltávolodás is.

De többről van szó!

A kápolna tervezett alakja a „**Folyamisten**”, amelynek modellje fennmaradt. A „**Folyamisten**” tervezete meglazítja azt a feltevést, hogy a kápolna egyértelműen és közvetlenül platóni eszme alkotásba álmodása.

Michelangelo esztétikai mércéje ugyanis ekkor egyértelműen hülozoista, thalészi: a műveket becsük alapján a folyókhoz, patakokhoz és tócsákhoz hasonlítja, s rámutat: *„Mindezek ugyanabból a vízből erednek, amely már az ókorban mindent elárasztott, ahogy ősforrásából felbuzgott”*. Ez a neoplatonizmustól való távolságtartásaként is értelmezhető.

A FELTÁMADOTT KRISZTUS

Egy Ágoston-rendi szerzetes, Luther 1517. október 31-én szögezte ki 95 tételét a várkápolna kapujára. Biztosra vehető, hogy Michelangelo tudott a római egyházat megrendítő wittenbergi eszmékről, már csak azért is, mert 1520. közepén X. Leó pápa bullájában utasította Luthert, hogy vonja vissza 95

tételéből a hittel össze nem egyeztethető pontjait. Itt említendő, amit Kristeller kimutat, hogy Ficino és társai munkássága megalapozta Luther reformációját.

Luther az egyházi tekintély helyett a „**Bibliá**”-t tette a hit alapjává. Ezzel felmondta a toulouse-i zsinat 1229-ben hozott döntését, amelyben megtiltotta a szent szövegeknek a nép anyanyelvére történő fordítását, sőt büntetéssel torolta meg egyáltalán a „**Biblia**” birtoklását is. A lutheri reformáció a Szűzanyával szemben Jézusban látta a *közbenjárót*, azt, aki egy személyben *igazi* ember és *valóságos* Isten.

Hogy e fordulat mennyire befolyásolta Michelangelo hitét és eretnekségét, azt legfeljebb vélelmezhetjük. Említettük, hogy miközben a Madonna-szobrok önmagukban állva mutatják Michelangelo mély vallásosságát és Mária iránti tiszteletét, aközben Máriát sohasem ábrázolja egymagában, mindenkor a Kiséddel vagy a Megváltó korpuszával, esetleg Szent Jánossal. Már ez is elgondolkoztató, de még inkább az, hogy egy idő után Mária más alkotások („**Mózes**”, „**Medici-kápolna**”, a „**Pietà**”-grafika stb.) mellékszereplőjévé válik. Ez valószínűleg a reformáció kora logikájának még nem tudatos megnyilvánulása. Majd az „**Utolsó ítélet**” című freskóban Mária ugyan Jézus mellett, a kép középpontjában foglal helyet, de olyan alárendelt szerepben, aminek alapján a freskót a kortársak és a mai elemzők is alappal tartják az olasz reformáció képi kifejezésének.

A lutheri eszmékkel függhet össze, hogy 1520-ban hirtelen vége lett az ótestamentumi hősök megidézésének. Helyüket Jézus foglalta el. Michelangelónak a Santa Maria sopra Minerva templomában elhelyezett „**Feltámadott Krisztus**” (1519-1521) szobra ennek az új szemléletnek első reprezentánsa. Egy arányos testű, élete teljében lévő, harminc év körüli, fejlett izomzatú férfit látunk kiegyensúlyozott, nyugodt, fenséges, megrendíthetetlen álló testtartásban. Sebei eltűntek.

Krisztus kezében felfeszítésének attribútumai, a kereszt, az ostor, a lándzsa és a spongya láthatók. A spirituális relikviák, a

Máriák, Madonnák, Jézusok, feszületek, próféták, angyalkák és szentek ábrázolásaiban elkerülte a tömegtermékek jobbára közönséges, giccses eszközökkel történő tucatmegoldásait. Egyedüli engedménye a korszak ízlésének, hogy egyes szobraiban ábrázolja az alak **attribútumait** is. Talán nem azért, mint Tolnay véli: „*Michelangelo Madonnái láthatóan nem a gyakran írástudatlan, egyszerű, jámbor lelkek számára készültek, azok imádatának tárgyául, akik a szentképben vallásos gyakorlatuk tárgyát, üdvösségük reményét keresik... Madonnái művelt nézőket tételeznek fel... Ők filozófiai vigaszt tudnak meríteni a nemes, sztoikus tartású, nagy lelkierejű alakból*”.

A filozófiai vigasz helyett prózaibb lehetett az ok. Szükség volt arra, hogy szájbarágoan utaljanak a szobor hősére, mert e korban kevesen tudtak írni és olvasni, a tömegek nem ismerték a „**Bibliá**”-t, a jelzések nélkül a nézők nem mindig értették meg a szobrok üzenetét. Ezért Buonarroti az attribútumokkal az „*írástudatlan, egyszerű, jámbor lelkek számára*” tette érthetővé ezeket a szobrokat.

*

Romain Rolland a „**Feltámadott Krisztus**” szobrát „*unalmasnak*” tartja. Ezzel a szobrával elindul egy sorozat, aminek hőse a **felöltött** Jézus, aki mély hitével prófétai hajlamait követte: szembefordult a római megszállókkal, a velük együttműködő egyházi vezetőkkel, a nem legitim, vazallus politikai hatalmasságokkal. Ez a szembefordulás vallási mezben fellépő társadalmi ellenállás volt. Ezért kellett meghalnia a rómaiak kivégző eszközén, a keresztfán, csúfolva a zsidók királyaként: INRI.

Jézus méltó párja Mózesnek és Dávidnak, népe védelmezője, a hatalmasságok ostorozója, a vallás reformátora, ha úgy vesszük, a maga korában az eretneknek számító eszmék megfogalmazója. A szobor Jézust mezítelenül ábrázolja, mintegy hangsúlyozva, hogy a Megváltó a maga lényege szerint – ember, az ember fia!

Krisztus szoboralakja az „**Utolsó ítélet**” freskó középpontjában jelenik meg ismét, most már *izgalmasan*.

*

Az új Jézus-alakot követi több kartonja.

Kezdjük az „**Angyali üdvözlét**”-tel, Mária megfogantatásával. Ezek egyike Nicolas Béatrizet másolatából ismert. A hagyományos ábrázolásokban az arkangyal éppen *üdvözli* a Szüzet, Michelangelónál Mária és Gábiel éppen *búcsúznak* egymástól. Egy grafikájában Mária egymagában ül, s mintha a tekintete a hírhozó, de a rajzon nem látható angyal felé tekintene. Itt is, ott is a Szentlélek megszállta utáni ábrázolással van dolgunk. A Jézus megfogantatása szinte kívül esik a Szűz csodálatos teherbe esésén. Közelebb áll az esemény emberi megközelítése.

„**Noli me tangere**” (1531) képén a Feltámadott Krisztus az előtte meghajló, térdeit átkarolni akaró Mária Magdolnához intézi szavait, hogy még nem szállt fel az Atyához, áldó, egyben visszatartó kezét nyújtja felé.

A „**Krisztus és a szamáriai asszony**” kompozíció közepén egy lombos fa áll, s előtte Jákob kútja, jobb oldalán Jézus ül a kút kávján, balra a szamáriai asszony hajol a kút felé, kezével a víz felé mutatva. A szamaritánusokat eretnek zsidó szektának tartották, s ezért a vizet kérő Jézus elismeri emberi mivoltukat, Michelangelo pedig vitatja Jézus Máté által lejegyzett elutasításukat.

A „**Krisztus feltámadása**” rajzokon Krisztus a koporsójából kel ki. Az egyik változatában Megváltó karjait mellén összefogva *kilebeg* sírjából. Ez a hagyományos ábrázolás. A többi változatban kezeit az ég felé tárva *kilép* sírgödreből, körülötte rémült katonák alakjai láthatók. Közéjük tartoznak a „**Krisztus kiüzi a kufárokat a templomból**” és a „**Golgota**” rajzai.

Ezek és a Cavalieri részére készült rajzok „előkészítői *Michelangelo fő művének, az 1536 és 1541 között Rómában alkotott „Utolsó Ítélet”-nek*” – írja Tolnay.

AZ „UTOLSÓ ÍTÉLET”

Az új típusú Jézus-ábrázolások közül legjelentősebb a Sixtus-kápolna homloklalára festett „**Utolsó ítélet**” freskója (1541), amely, mint Tolnay megállapítja, „*az olasz reformáció alapvető tanának egyik figyelemre méltó ábrázolása.*”

Az alkotás ábrázolásmódja **bizánci** ihletésű. Ismert őspéldája Feofan Grek (1340-1410) „**Az úr színeváltozása**” („**Преображение**”) című (bár a festő személye az utóbbi időben vitatott) novgorodi freskója. Jézus alakja dicsfényben, az alkotás középpontjában, a kép felső harmadában lebeg az aranyszínű végtelen semmiben; oldalán Mózes és Illés, a Jézus-tanítványok, Péter, Jakab és János félelmükben a földre borulnak. Jézus felett két oldalról a Mennyben, s a közte, valamint a tanítványok között két oldalon két-két szentkép alkotja teljessé a Krisztus körüli kört. A Rubljovnak tulajdonított, ugyancsak ezt a bibliai témát ábrázoló moszkvai ikonja hasonló megoldással ét.

A novgorodi freskót és az ikont az itáliaiak bizonyára nem ismerték, de a bizánci festészetről lehettek ismereteik. Valószínű, hogy nemcsak tudományos eszmékkal, hanem művészeti példákkal is gazdagította Bizánc Firenzét. Talán erre a bizánci hatásra mutat Raffaellónak (1483-1520) több alkotása, amelyekben vagy Jézus, vagy Mária a semmiben lebeg, szentekkel, tanítványokkal, imádókkal körbefogva.

Feofan Grek freskóján az arany-háttér előtt lebegnek az alakok. Raffaello két változatban festette meg „**Folignói Madonná**”-ját („**Madonna di Foligno**”, 1511), mind a kettőben a szakrális háttér helyett az ég kéksége jelenik meg, de Mária alakja mögött az egyik változatban a Szűz egy köralakú arany (Nap?), mint Feofan Greknél, a másik változatban pedig egy körkörös fehér háttér (felhő?) előtt látható.

Említhetjük Raffaellónak az 1518-1520 között Rómában alkotott „**Krisztus színeváltozása**” („**Trasfigurazione**”) című festményét is. Háttere már kék, de még többé-kevésbé *távlat* nélküli, nincs *mélysege*. Michelangelo „**Utolsó ítélet**”-e háttérképének mélyülő kéksége már érzékelteti a tér végtelenségét; a színekkel ábrázolt perspektíva példája. Az „**Utolsó ítélet**”-ben a az alakok körkörös elhelyezése, Jézus mögötti, lába alá nyúló kerek felhőben ezek visszfénye jelentkezik, valamint a Michelangelo korábbi tondóinak emléke. A körkörös ábrázolást Bizánc sugallta, Michelangelo egész Európában, Brüggettől Novgorodig megszilárdult teológiai, esztétikai keretbe helyezte az ítélkező Jézust.

Tolnaynak Michelangelo „**Utolsó ítéleté**”-ről Kopernikusz heliocentrikus világgépének megelőzése jutott az eszébe. Ennek alapján mondhatnánk, hogy a végtelen térben lebegő Jézus és Mária előlegezte a súlytalanság űrhajós élményét. Ha Kopernikusz heliocentrikus világgépet és a súlytalanság élményét nem, de a tér végtelenségét már érzékeltette.

*

Az Ítéletosztó alakja, mint Tolnay és Lyka Károly figyelmeztet rá, emlékeztet a hellén napistenre, Apollónra. Egy neoplatonista inkább Apollón napistennel, vagy Sol Invictus-szal azonosíthatta a Megváltót. Költeményében szerelmeit, szerelmét látatja Phöbius-szal, azaz Phoibos-szal, vagyis Apollónnal:

*Szárnyam volt tolla, lépcsőm a hegy,
lágom fénnye; s akkor halnom meg itt
[meg
csoda s üdvösség lett volna nekem.*

A méltatók ugyanakkor a kompozícióban a gigantomachia hőseire utalnak. Itt nem az istenek ellen láznak, hanem ellenkezőleg, semmiféle harc, semmiféle ellenállás sincs, a Magasságbeli Fia az élő és a holt emberek lelke fölött ítélkezik. Az utolsó ítélet a menny felé vezető sugárzó út helyett, itt a

rettenet előszobája. Mintha a freskó Dantét idézné, s címe mindenkinek üzenve ez is lehetne: „*hagyj fel minden reménnyel!*”!

Miként a Madonnákban, az „**Utolsó ítélet**”-ben is Jézus áll Mária mellett, akinek arcvonása még mindig a fiatal Szűzé, de Jézus már nem kisdedként, hanem felnőttként határozza meg az Anya magatartását, mégpedig nem elvontan, mint a Madonnákban. Az üdvözülők és a reménykedők szeme Jézusra tekint, kivéve Máriáét, aki az ítélő Jézus mellett, de szinte iszonyodva és félve, ítéletosztó fiától elfordulva kuporog, nem patrónusnak bizonyul, hanem isteni fia kiszolgáltatottjának. Az ítéletet hirdető Megváltó a freskó középpontjában látható, robusztus alakjával uralja a kompozíciót.

*

Aki ezt a felemelő és lenyűgöző hatalmas alkotást szemléli, talán nem tudatosítja magában, hogy az utolsó ítélet róla, elsősorban róla szó, s ezért hat rá a freskó olyan elementáris erővel. A szemlélő, s ezzel az aktivitásával a szemlélődést meg is haladja, önmaga utolsó ítéletét is beleérzi a műbe: „*Hogy éltem?*” – „*Így éltem!*”, - „*Így halok!*” - „*Mit hagyok magam után?*” „*Tovább élek-e hatásommal, vagy végleg eltűnök a semmiben?*”

Ezt érezhetjük, de talántán ezt érezte a festő is, amikor eszméit, bizonyára öntudatlanul, művészeti kompozícióban kifejezte.

*

Michelangelo talán csak az „**Utolsó ítélet**” freskóján engedi meg magának, hogy ironikusan szemlélje hőstét. A pokolban, ördögfarokkal ékes Minószként ábrázolta Messer Biagio da Cesena pápai szertartásmestert, mert az a freskó megtekintésekor, mint VII. Kelemen kísérője, sokallotta a festmény meztelen alakjait, úgy vélekedett, hogy azok nem templomba, hanem fürdőházakba valók.

Michelangelo a meztelen alakok miatt fanyalgóknak így érvelt: Isten, ha kárhoztatta volna a meztelenséget, akkor férfiúi és

női szerveiket kis ruhácskával fedve teremtette volna meg az embert. De nem így tett! A meztelenség isteni elrendeltetés, amiben az ember embersége legközvetlenebbül jelenik meg.

A szarkasztikus látásmód sem volt idegen tőle. Egyik töredékéből jellemének ez az oldala is kitűnik:

*A te arcod méz- és mustédes orca,
s mintha egy csiga mászta volna meg,
úgy csillog, és szép, kerek répa-forma
fogaid kész paszternák-gyökerek,
hogy a pápa is beléd habarodna...*

Az, aki a szerelmeiről csak felsőfokban tudott írni, itt a nők rútságát nem kíméli, mint ahogyan a pápák esztétikai érzéke is megkapja a magáét.

És még egy adalék római környezetéről:

*Ajtóm előtt egy egész hegynyi trágya,
mintha mind ott ürítené belét,
ki szőlőt falt s hashajtót nyelt magába.*

és a végső eredmény:

*Am egykor hirt és nevet adott:
ide juttatott a híres művészet;
szegény öreg, más szolgálja vagyok.*

S belepusztulok, ha még hosszan élek.

*

A szobrok és festmények meztelen alakjaiban Michelangelo szemben áll az egyháznak az emberi képességek és szükségletek legsokoldalúbb és legteljesebb kiélését korlátozó, a „méregként ható örömök bármiféle csábítását”, az érzéki gyönyörök kárhóztató követelményeivel.

Egész költészete szerelmi vággyal telített. Szemet gyönyörködtető Madonnái, „Dávid”-ja és „Feltámadott

Krisztus”-a, a Sixtus-kápolna freskójának mezítelen ifjai, nem beszélve számtalan grafikájáról, arra enged következtetni, hogy alakjai többes jelentésűek: részben közvetlen mondanivalójukról, részben a mester szépség és szerelem ittasságáról vallanak.

Nem tagadható, hogy készített erotikus munkákat is, elsősorban nem a nyilvánosság számára, hanem szerelmének, Tommaso de'Cavalierinek. A „**Ganümedész**”, akit sas képében Zeusz az égbe emel, „**A Léda és a hattyú**”, amelyen Léda szeretkező pózban fekszik térdei között a hattyúval; a „**Venus és Cupido**” (1550.) kartonján Cupido csókokkal fürösztli Vénuszt. A „**Titüosz**”, az óriás, a gigász megtámadta Létót, hogy megbecstelenítse. Gyermekai, Apollón és Artemisz lenyilazzák, több holdnyi területet lefedő testét naponta keselyű vagy sas látogatja meg, naponta újra növvő máját marcangolja. De igaza van Thomas Mannak a „**Michelangelo erotikája**” című kis elemzésében: egész költészetét áthatja a szerelmi kék és kín, amely ifjúságától késő öregségéig sarkantyúzta az ágyékát; *„egész erotikája elvileg a szépség és a rút öregség polaritására épül, s ebben az ellentétben a szerelem a rút öregségé, amely nem várhat többet, csupán egy kevés szánalmat, jóságot, kegyelmet.”* És nem tudjuk, hogy számos megsemmisített grafikái között mennyi volt erotikus, vagy netalántán az obszcén.

A „**Phaeton bukása**”-ban Hélios fia kölcsönkéri apja napkocsiját, de a szekeret húzó lovakat gyenge kezével az úton tartani nem tudta. A szekér felborult, a földön tűzárt keltett, Phaetont levetette. Apollón és Hélios a mitológiában azonosult, mintha megjelenének az „**Utolsó ítélet**”-ben, mint akik a Phaetonokat, az emberileg gyengéket, az égre méltatlanokat levetik az örök tűzbe.

Ámor, Cupido, Bacchus megidézése a kor követendő ókori istenei, de valóságosan a humanizmus szobrokban történő megfogalmazásai. Megérintette őt is az, amit Bonfini a firenzeiekről általánosítva mondott, hogy bennük „*megnyilvánult*

istentelenségük”, mások az „**Utolsó ítélet**”-ben lutheránus szemetet láttak.

AZ ÉPÍTÉS

Kiderül, hogy a képzőművészet a maga lényege szerint termőművészet. Michelangelo épületeiben nem látunk embereket, de a kompozícióból fakadóan feltétlenül *odagondolódnak*. Miként kifejti, *„bizonyos, hogy az építészet tagjait az emberi tagok felépítése határozza meg. Aki nem tudott vagy nem tud – elsősorban az anatómia figyelembevételével jól kialakítani egy testet, az ebből nem érthet meg semmit.”* Termőművészetében iránytűje, hogy miképpen humanizálhatja, milyen módon antropomorfizálhatja környezetét.

A világi építészetben az irányító eszméje az emberközpontúság és a funkcionalitás egysége. VII. Kelemen megbízta az első európai nyilvános könyvtár egyikének, a firenzei San Lorenzo-kolostor többi épületéhez kapcsolódó, „**Biblioteca Medicea Laurenziana**” megtervezésével és felépítésével (1519). Humanizmusának kézzelfogható példája a közkönyvtár kialakítása. A bejárati építmény oszlopai, az osztott, széles lépcső, a pompa mintegy felkészíti a majdani olvasót arra, hogy ahová belép, az az emberi tudás kincsesára. Az olvasóterem ezzel szemben nem hasonlít sem a templomi hajókhöz, sem a paloták kiképzéséhez, szinte puritánnak mondható, funkcionális kialakítású. Olyan, amilyennek egy olvasóteremnek lennie kell, s amilyenek azok mindmáig.

Építőművészetének kiemelkedő alkotása a vatikáni Szent Péter-bazilika apszisa (1546) és a bazilika impozáns kupolájának megtervezése.

A kupolája az égiekre emeli fel a belépő szemét, de itt is az ember áll a középpontban; benne tükröződik az alkotás, ami azt is kifejezi, hogy ezt a látványt mi, emberek készítettük olyanná, amilyen, legalább annyira megjeleníti az ember teremtő képességét, mint amennyire az istenség hatalmasságát. A hatalmas

építmény végül nem Isten dicsőségét, hanem az ember nagyságát és tudását fejezi ki, s még az áhítattal telt látogatói nem különben, mint a turisták, kívül is, belül is az emberi talentumot csodálják. Ugyan a méretek nem emberiek, de általa az ember a nem-emberit saját terévé alakítja, benne önmaga meghosszabbítását éli át.

Amikor a kupoláról szólunk, vessük fel az építész Brunelleschi nevét (1377-1446), akire Pierre Francastel hívja fel a figyelmünket, szerinte „*a reneszánsz egyik feltalálója*”. Firenzében épült Santa Maria dei Fiori kupolájával írta bele nevét a művészettörténetbe, s példaképül szolgált, mint Buonarroto leveléből kitűnik, a Szent Péter bazilika kupolájának megtervezéséhez.

Michelangelo_tervezi meg (1536-1538) III. Pál pápa rendelkezésére a *római* Capitolium, az *olasz* Piazza del Campidoglio téregyüttést. Mivel Róma főterét megközelítően egy évszázad alatt alakították ki, benne nemcsak Michelangelo szemlélete, hanem a közben változó ízlésvilág és az anyagi lehetőségek is módosították az eredeti elképzelést. A tervben egy ember sem látható, de a tér valóságos centruma a körültekintő és a teret be-bejáró ember, aki eközben azt mintegy öntudatlanul birtokává is teszi. Ilyen lehetett Michelangelo eredeti elképzelése a tér tervezése közben, s ezt a kialakított tér alapvetően meg is valósítja. A tér nem összenyomja az embert, hanem az egészet saját életterévé, Róma központjává teszi, egyben megidézi a régi dicsőséget is.

Ne feledkezzünk meg a már említett San Miniatón épített véderóművéről, amelyben szintén megmutatta újító, jobbító tehetségét, egyben Firenze iránti elkötelezettségét.

*

A belső térbe nem csupán a falak, oszlopok és mennyezetek tartoznak bele, hanem a falak színezése is. Figurális freskója nem pusztán dekoráció, hanem az épület funkciójával összefüggő alkotás. Falfestészete belesimul az architektúrába, az egyik szinte észrevétlenül átmeleg a másikba.

Ezt látjuk a Sixtus-kápolna freskóján, s ezt látjuk a vatikáni múzeum Szent Pál kápolnájában is. Ennek előzménye többek között Bramante freskója a milánói Santa Maria presso San Satiróban (1482), ahol a festett architektúra hasonlóképpen belesimul a fizikai architektúrába.

A falak, a mennyezet, a freskók egyszerre nyomaszthatják az embert, rájuk települhetnek teherként, de ugyanekkor képesek vizuálisan még a viszonylag kis teret is kitágítani, s mint itt, a boltozatot az építmény szerves részévé tenni.

Külön elemzést szentelhetnénk – messzire vezetne – az épületek belső megvilágításának, külső megformálásukon a naptól fénylő és árnyékos részek játékának. Így alakította ki, csak egy-egy megoldására utalunk, a „**Biblioteca Medicea Laurenziana**” ablakait. Ablak kivágásával emelte ki Mózes alakját a reá áramló fényvel.

Építőművészetének hatása felszabadító volt. Például San Lorenzo sekrestyéje felépítésével kapcsolatban említi Vasari: „*A művészek mindenestre végtelen és múlhatatlan hálával tartoznak neki, mert széttepte végre azokat a kötelékeket és láncokat, amelyek őket állandóan ugyanazon út követésére kényszerítették.*”

SZÁMADÁSOK

Michelangelo kései munkásságát meghatározza Vittoria Colonnával, az özvegységében zárdába vonult mives költőnővel való találkozása 1536 vagy 1538 körül:

*Mint magában a Hold, olyan vagyok:
csak akkor látja az égen a szem meg,
ha sugarait ráveti a nap.*

Vagy máshol:

*Bennem a halál, s életem tebenned;
te adod, osztod, méred az időt,
te szabad végem későbbre, korábbra.*

S még egy sorpár:

*Jobban szeretem magam a szokottnál,
s mióta szívemben vagy, többet érek*

A mester szavai arra mutatnak, hogy barátnőjének teljesen a hatása alá került. Befolyása fordulatot eredményezett Michelangelo eszmei és művészi tevékenységében. Kapcsolatuk kialakulásakor Michelangelo már hatvanegy éves. Miként a korai „**Pietà**” kialakításában szerepet játszhattak korai szerelmei, most Colonna szellemi befolyása ösztönözhetette kései pietá-sorozatának megfaragására.

A marchesa terelte Michelangelót a spanyol Juan de Valdès (1509-1541) tanítása felé. Az eretnek vallásosság felkeltette az inkvizíció érdeklődését. Colonnát a hivatalos hit felé fordulása, Michelangelót hírneve mentette meg.

Eretneksége Buonarroti költészetében is hangot kap:

*Mondom nektek, nagy istenek, a földön
békén kell tűrnünk sorsunk minden átkát
- Ha majd a sok galádság
meghozza a halált rád:
ha úgy szeret, mint szíved lobog érte,
jogos bosszút állhatsz akkor fölötte.*

Majd egy másik költemény erre utalhat vissza:

*A kereszt, a malaszt s a kínok árán,
uram, hiszem, találkozunk odát;
de mielőtt meghalok, még magát
földi arcod is jó volna ha látnám.*

Colonna hatása nem csupán az „**Utolsó ítélet**” freskóján, a számos grafikán mutatható ki, hanem abban is, hogy Michelangelo szembenéz az itáliai társadalom eseményeivel és művészetének elméleti problémáival, az itáliai és a flandriai reneszánsz viszonyával.

*

Bár az évtizedek során jelentős változások mentek végbe, a Madonnákon nem fogott az idő. Ez korántsem jelenti azt, hogy összeolvadnának; női alakjai egymásra épülnek, önmagukban nem lehet értelmezni őket. A korai Madonna-szobrok önállóak, a későbbiek *mellékalakok*. A kockatérben ábrázolt „**Lépcsős Madonna**” után tondók következnek, majd háromszögben ábrázolja női hőseit. Az ábrázolások önállósága és formaváltozása jelzi változó mondanivalójukat. A másik ilyen meghatározó ugrópontokat jelöl ki Jézus viszonya kisedeként és felnőttként édesanyjához, amiben a Madonnák más vonatkozásban, de *háttérbe kerülnek*.

Az életmű folytonosságát és megszakítottságát a Madonna-szobrokban, a női alakokban és a Kised funkcióváltozásaiban lephetjük meg. Michelangelo számára ezek művészileg fontosak voltak, s ezért az elemzők számára is jelentősnek kell lenniük. Vélhetjük, nélkülük a kiemelkedő alkotások nem jöhettek volna létre. Elgondolkozhatunk azon, hogy nem éppen ezek a női alakok jelölik-e ki az életmű egészének tartóoszlopait, amelyeken a többi, változó és egymástól különböző alkotások, szobrok, festmények és építmények egysége kifejezést nyer, s végül ezeken keresztül megláttatják az életmű belső felépítettségét, rejtett struktúráját?

*

„*Nyelvválasztása*” művészete során lépten-nyomon tapasztalható. Már az „**Utolsó ítélet**” nyelve idegen nyelv „*saját*”, korábbi nyelvéhez képest, későbbi pietáiról, a „**Rondanini Pietà**”-ról majd ugyanezt mondhatjuk el.

Mint ahogyan a Sixtus-kápolna freskójának négyszöges kazettái visszanyúlnak a fiatalkori négyszögletes reliefekre, hasonlóképpen a korai tondók is visszaköszönnek az „**Utolsó ítélet**” alakjainak körkörös elrendezésében. Az ifjúság eredményei nem múltak el hatás nélkül, megkövetelték alkalmazásukat a mester érett munkájában. Az „**Utolsó ítélet**” annyiban is

mérföldkő, hogy utána egyre ritkábbak a háromszögletű megoldások, s helyettük a vízszintes („**Il Silenzio**”, „**Palestrinai Pietà**”) és a függőleges („**Krisztus feltámadása**”, „**Rondanini Pietà**”) formázásban keresi az előrelépés lehetőségeit.

*

Hogy kora milyen lehetőségeket teremtett az a tudományos fők és művészi alkotók számára, az többé-kevésbé köztudott. A reneszánsz azonban nem csak gazdasági, szociális, politikai, tudományos és művészi fellendülés, hanem olyan kor, amely Michelangelo szerint „*nem kedvez a művészeteknek.*” Mondja ezt arról a reneszánszról, amely óriásokat szült. Elfeledkezünk arról, hogy más a reneszánsz Itáliájában *élni* és *alkotni*, s megint teljesen más a korra *visszatekinteni*, ahol igazából csupán csak a *teljesítményt* látjuk, viszont a mű létrehozásának nehézségeit, az alkotás buktatóit, az alkotók falakba ütközéseit kevésbé éljük át. Mert voltak ilyen falak! Mint egyik költeményében írja:

*Magam előzve mennék
nagy tervekkel előre,
az elfogyó időbe
vetve reményemet. Ó balga eszme!*

Utalhatunk a harmincas években írt költeményére, „**A van még a földön egy gigász, olyan nagy**” kezdősorú („**A nép nyomora**” címen is ismert) költeményre, nehezen megfeythető, itt-ott „**János jelenései**”-re emlékeztető stanzáira, s egy levelére, amit fivérének írt fia keresztelője kapcsán, indokolva, hogy miért nem megy el a meghívás ellenére: „*ilyen fényűzés nagyon kedvem ellenére van, mert az ember ne nevensen, amikor az egész világ könnyekben úszik*”. Korát úgy látja, hogy benne „*szégyen és gyalázat úr a világon.*”

Kesereg az ország rossz állapotán, s hogy „*belefulladunk a hadi készülétekben; ma már négy napja fegyverben áll az egész ország*”, s tegyük hozzá, nem először.

Úgy vélte, hogy

*A legjobb művész sem tud olyan eszmét,
mit fölöslegével nem rejt a kő
magába; s csak az elmét követő
kéz bonthatja ki burkából a testét.*

Kiderül, hogy volt olyan márványtömb, amelyben nem fért el gondolata, mert Michelangelo kora, a császár támadásai, a városállamok küzdelmei, a polgárháborúk nem kedveztek a művészeteknek.

Nagy nekifutások és gátakba ütközések. Nézzük ezeket!

*

A korai „**Kentaurok csatájá**”-ban, a testek összecsapásában az ellenfelek különbsége eltűnik, védő és támadó egyaránt emberként áll előttünk. Ugyanez a feszültség jelenik meg „**Dávid**”-jában is, különösen a bronz „**Dávid**” szoborban, amelyről Tolnay azt írja, hogy benne Buonarroti azt kívánta kifejezni, hogy „*nem minden győzelem jelent diadalt.*”

Paolo Uccello (1397-1475) csataképeit, a „**San Egidioi csata**” (1424) és a „**San Romanói csata**” (1460) ábrázolását, továbbá a „**John Hawkwood zsoldosvezér**” lovasképe (1436) című freskóját, hasonlóképpen Leonardo „**Anghiari ütközet**”-ét Michelangelo „**Cascina csata**” kartonja követi.

Buonarroti kartonját csupán Firenze győzelme és a „*csata*” szó köti össze az előbbiekkal. A mester nem magát az ellenséges erők összecsapását vagy a győzelem feletti mámort, nem a hadak vezérét ábrázolta, hanem a döntő csata előtt ejtőző és fürdőző, erőt gyűjtő katonák meztelen, megfeszülő testét, amikor felhangzik a riadó.

Buonarroti freskóterve nyitva hagyja a kérdést: győzelem vagy csatavesztés vár a harcosokra (mint említettük Dávid esetében is). Noha tudta, Firenze győzött, s e kérdésben nem lehetett pártatlan, de a meztelen testek nem csak a végső győzelmet, de a harcban való kiszolgáltatottságukat is érzékelteti: melyik éli túl a csatát, s melyik esik el az ütközetben. (Csak egy

hasonló ókori megoldás ismert Pauszaniász leírásából: az athéni sztoában lelhető festmény *„Tárgya tehát nem az a pillanat, amelyben a harc leghevesebben tombolt, és amikor vakmerő hőstettekre került sor, hanem a csata kezdete, amikor a katonák még csak készülnek az összecsapásra.”)*

Sem ez, sem az a megoldás nem a háborúk apoteózisa. A mondanivaló *„nyitva hagyása”* határozott állásfoglalás, mondanivalójának intenzív gazdagsága. A korabeli háborúkra gondolva azt állíthatjuk, hogy Michelangelo *pacifistaként* ábrázolja az egymással szembenálló erőket: egyiküknek sem ad maradéktalanul igazat.

*

Érdemes éppen itt megismerkedünk magának Buonarrotinak esztétikai felfogásával. Miként vallja: *„művészet nincs, ha mintája nincsen.*

Melyek ezek a minták? Ha hihetünk Francisco de Hollandá-nak, Colonna részvételével folytatott beszélgetésében maga Michelangelo fejt ki esztétikai eszméit.

*

A zárt térből a nyílt térségbe jutni, ebben látja az élet értelmét. A tájkép, az emberi környezet birtokbavétele, humanizálása:

*Minden bezárt tér és minden fedett hely,
s amit körülvesz valami anyag,
az éjt őrzi, s védelmezi a nap
játékától, bár kint ragyog a reggel.*

*A földmives neki vág az ekével
a napos rétnek, ezernyi magot
szór, s majd ezernyi növény sarjad és él.*

vagy máshol:

*Magas hegyekben, szirti meredélyen
rejtve őrzött egy roppant szikla méhe;
de lehulltam, s szándékom ellenére
itt sínylődöm most e korcs törmelékben.*

A fényre való kitörés után szikla méhébe rejtőzik és a külső valóság törmelékébe hullik, kibontakozni nem tud.

Hónapokat tartózkodott a hegyekben megfelelő márványtömböket keresve, s élt a kővágó mesterek között. Példaképe lehetett Francesco Petrarca, aki a reneszánszban elsőként vette szemügyre a teret a maga önállóságában, sajátos, autonóm, szabad tárgyként. Öccsével együtt, 1336. április 26-án megmászta az Avignon környéki Mont Ventoux megközelítően 2000 méteres csúcsát. Rácsodálkozott a szeme elé terülő világra, horizontjának kiszélesedésére. Leonardo da Vinci-ről is feljegyezték, hogy többször felhágott az Appenninek magaslataira.

Machiavelli (1469-1527) „**A fejedelem**” című munkájában (1512) társadalmilag vetette fel a kérdést: kik és mit látnak a hegyről, kik és mit látnak a völgyből: „*miképp azok, akik a vidék képét megrajzolják, síkságra ereszkedvén szemlélik a hegyeket és magaslatokat, a völgyeket pedig a hegy tetejéről; hasonlóképp a népeket csak a fejedelem ismeri, és a fejedelem dolgait csak olyasvalaki, aki a népből való.*” A reneszánszban tehát a hegyről a völgybe, a völgyből a hegyre tekintés egyfelől oldja azt az egyoldalúságot, hogy az Isten tekint le az egekből emberekre és az emberek, a siralomvölgyből tekintenek fel a petrarcai és a Machiavelli-i hegyekre és néznek le a völgyekre. Teljesen evilági szemlélet, félreérthetetlen szociális tartalom.

*

Itáliában „*mindenki öntudatlanul is festi a világot: új formákat és alakzatokat alkot és teremt ruhájával és öltözetével; ahogyan épületekkel, házakkal tölti meg a teret, az is festészet lényegében; a föld mezőinek és szántóinak művelésekor hosszú*

barázdák születnek; ugyanígy szánt a hajó a tengeren és a katona az ellenség sorai között; s ugyanez történik a halál után a temetéskor, vagyis mindennemű tevékenységünknel”.

Ezzel szemben Michelangelo nem ábrázolt tájakat, épületeket, mezőket. Festett, rajzolt fáí gyérek és stilizáltak, állatábrázolásai ritkák. Egy-egy hattyú, egy-egy sas, egy kisméretű bronz lovasszobor. Legutóbb Michelangelo műveként azonosítottak két, korábban „**Rothschild-bronz**”-ként ismert kisméretű szobrot, a két „**Párducson lovagló ifjú**”-t (1505-1507).

*

Hollanda így idézi Michelangelo véleményét: *„csak Itáliában festenek igazán jól... Válassz egy külső országbeli nagy embert, és mondd neki, hogy fesse azt, amit akar és amit legjobban tud. Ha elkészült vele, hívj egy rossz olasz kezdőt, és csináltass vele egy vonást... Ha elkészült vele, úgy fogod találni – ha ugyan értesz a dologhoz -, hogy annak a kezdőnek egyetlen vonása művészi szempontból tartalmasabb, mint ennek a mesternek a műve, és hogy többet ér az, amit az csinálni akart, mint amaz, amit emez elkészített.”* Természetesen Michelangelo szavai áttételesen értendők: az olasz kezdő egyetlen vonala úgy fogható fel, mint művészi képességének tömörítése, művének elvont esztétikai lényege.

Nem üresek a szavai, máshol konkretizálja azokat: *„ha egy jelentős festő csak úgy odavet néhány vonalat, mondjuk valami vázlatos tanulmányt, azonnal felismerni az apellészi kézvonást, ha azt egy Apellész rajzolta; és ha rossz festő vázlatát nézzük, azon is felismerni a tehetség hiányát. A látó szeműeknek és azoknak, akik emlékeznek a két görög festőről szóló történetre, mely szerint Protogenész egyetlen egyenes vonalon felismerte Apellész keze nyomát, nem kell több bizonyíték.”* (Apellész – i.e. 370-306 – Nagy Sándor udvari festője volt)

A barázdák a földművelésben, a hajók keltette fárvizek, a katonák sorfala – nyílt vagy rejtett **vonalak** a természetben, az emberi tárgyakban. A vonal konkrét, mert mindent elválaszt

minden mástól, egyben absztrakt, mert a felületekből és belső struktúrákból emelhetjük ki azok lényegeként. Az absztrakt vonalakkal a geometria foglalkozik, de a művészetnek is elidegeníthetetlen mozzanatai: merőlegesek, vízszintesek, háromszögek, párhuzamosok, átlók, a perspektíva összetartó egyenesei. Alexander Bernát esztétikai és lélektani oldalról elemezte a vonalakat. Érdeemes lenne megvizsgálni, hogy a vonal milyen pszichikai szerepet játszott Michelangelo művészetében.

Noha a zárt térből a nyílt térségbe jutni, ez Buonarroti szerint az élet értelme, de festészetében ezt az eszméjét megvalósítani nem tudta.

*

Igaza van abban, hogy a művészeti ábrázolásban

*Az ok meghódol itt az okozatának,
s a természet fölött győz a művészet.*

Kétséges, hogy Michelangelo „művei... egyfajta transzcendens idealizmusnak vizuális eszközökkel való, önmagukban is megálló megtestesítői”. A fő kérdés az, hogy miképpen kerültek ezek a transzcendens ideák az alkotó fejébe, s azok hogyan adtak formát az anyagnak. Ez Michelangelo munkásságának teljesen más megközelítése, mint a transzcendensre való pusztá hivatkozás. S nem nehéz rájönni, hogy a transzcendens isteni világ és a földi világ viszonyának michelangelói felfogása és neoplatonizmusa között kapcsolat van: az életünk tere, a földi árnyékvilág és a platóni barlang falának árnyképei összekapcsolódnak, s a művész feladata, hogy az árnyékokból rekonstruálja a való világot.

A műalkotás nem sivár objektum, vitathatatlanul az alkotó szellemi struktúrájának és működésének eredménye. De az **egyéni** alkotói szellemben **bensőleg** ott van a történeti és a kollektív tudat tartalma és szerkezete, tehetsége és világszemlélete, **külsőleg** pedig a művészeti hagyomány és a közízlés elvárása.

*

Ahol a humanista Michelangelo embert, tömeget idéz meg – a „**Kentaurok csatájá**”-ban, a „**Szent Péter megfeszítése**”-ben, a „**Szent Pál megtérése**”-ben, a „**Vízözön**”-ben vagy a „**Cascinai csata**” kartonján - ott ez a tömeg többnyire arcnélküli, legfeljebb egy-egy alak emelkedik ki. Világos, hogy az alkotó számára elsősorban maga a tömeg, a tömeg magatartása, nem pedig az egyes alakok a fontosak. Ha az egyesekben sem a külső hűség izgatta, hanem belső értékük, a tömeg ábrázolása esetében is ez az áttételesség érhető tetten, Mint a Medici-kápolna alakjaiban. Nehezen tagadható, hogy ebben bizonyos világnézeti, politikai állásfoglalása is rejtőzhet.

Michelangelo nem készített portrékat, beleértve az önarcképet is, művei között életképekkel sem találkozunk. Nem érdekelték ábrázolt alakjainak igazi arcvonásai.

*

Szobrai, kiváltképpen Madonna-szobrai *körüljárhatatlanok*. Mint Tolnay is kiemeli, művészetében a „*soknézetű kompozíció mindvégig kivétel marad Michelangelónál, aki egyetlen főnézetre szerette készíteni szobrait.*” Az egyetlen főnézetre szánt szobrok arra mutatnak, hogy bizonyára kényszerűségből vagy saját megfontolásából döntött úgy, hogy térbe tervezett munkáit ne a térbe helyezze el. Ez történt II. Gyula síremlékével, ami a tervekkel ellentétben nem körüljárható formában valósult meg, hasonlóképpen a Mediciék síremlékével is, ahol a tervezett, szabadon álló szarkofágok végül a falakhoz támaszkodnak.

Az egyetlen főnézetre készült művek Michelangelo alkotómunkásságának korlátját éppen úgy mutatják, miként a művek nézőinek a korlátját, akik jobbra csak a főnézetre tudtak tekintettel lenni. Az alkotó alkotása, a cselekvők cselekvése egymást gátolja, s feltehetően egyaránt a társadalom mélyebb viszonyaiban gyökereznek, egybeesnek a megrendelők kívánalmaival. Michelangelo hősei nem képesek csupán

egyoldalúan megnyilvánulni, az emberi sokszínűséget, gazdagságot csak ígérnek. S éppen akkor, amikor kitörni igyekeznek a bezártságból, Madonnái mellékalakokká válnak. Magyarázhatjuk ezt az egysíkúságot a szobrász festői látásmódjával – erre halványan utal Vasari: „*a véső ecsetté vált*”: amikor Michelangelo Mózeset faragta. Ugyanakkor festményeiben az ecset vésővé vált, amikor a Sixtus-kápolna freskóját festette.

A soknézetű kompozíciók, a „**Dávid**”, különösen „**Bacchus**” alakja és attribútumai, valamint az agyagmakettben tanulmányozható „**Herkules és Anteusz**” aranyspirális felépítésükkel szinte vezetnek, vagy vezetnék az embert a szobor körüljárására.

*

Ha összegezzük az eddigieket, akkor kiderül, hogy csak korlátozottan sikerült költészetében és esztétikai nézeteiben megfogalmazott eszméit, neoplatonizmusát, hüloizmusát, azaz a verbálisat lefordítani a szobrászat, a festészet, a grafika és az építészet, vagyis a vizualitás nyelvére.

Miközben Michelangelo kitágította a reneszánsz művészeti megragadásának határait, egyidejűleg új határokat húzott.

E tágasság a gyermek felé, az ifjú felé a férfi felé és nők felé terjedt, de szűkössé válik azáltal, hogy a gyermek a Kisdéd, az ifjú Dávid, a férfi Mózes és Jézus, a nők pedig Máriák és Madonnák. Ez a tágasság és szűkösség egyszerre a hívő buzgalma és eretneksége, a kor ellentmondásainak belsővé tétele és ugyanakkor megszenvedett kifejezése.

*

Michelangelo számára a flandriaiak teljesítménye nem igazán művészet, az idealizálást, az eszményt kéri számon a flamandoktól, anakronisztikusan fogalmazva, realizmusukba naturalizmust látott bele.

A flamandok sem a valóság fényképszerű másolására törekedtek. Meggyőző, ha az Antwerpenben és Brüsszelben alkotó, de önmagát francia és olasz műhelyekben továbbképző idősebb Pieter Bruegel (1525-1569) művészetére utalunk, akinek festményei nem kevésbé emelkedettek, mint Michelangelóé, de ő a városképet különböző tevékenységeket végző tömeggel tölti ki, vallási képeiben sem a szentekről, a rítusról, hanem az azokban résztvevő emberekről és környezetükről van mondanivalója. Bruegel az utca népét s városaikat, falvaikat festette meg, természetesen nem másolva, hanem életvitelüket ironikusan ábrázolva. Az olaszok közül legfeljebb Boccaccióval állítható párhuzamba. A buelegi kisrealizmus számára nincs olyan emberi tevékenység, amit nem érezne megfestendő témának.

Michelangelo véleménye a flamand festészetről: *„Festenek falakat is, épületeket, zöld mezőket, sötét fákat, folyókat és hidakat, amit tájképnek neveznek, és itt-ott sok alakot helyeznek beléjük. Mindez fölkeltheti némely szemnek a tetszését, de a művészet jogosultsága hiányzik belőle, kellő kimértség, arány nélkül való, nincs meg benne a választékosság és elrendezés, sem pedig a tartalmasság és az erő.”* A flamand és az itáliai festészetnek egyaránt a ruházat, a házak, mezők, fák, azaz a táj tárgyai, vagyis mindennapi és mindennemű emberi tevékenység határozza meg.

*

A firenzeiek és a flamandok egyaránt humanisták, az **embert** választották ábrázolásuk tárgyául, de különböző módon. Michelangelo többnyire a **mitológia** és a „**Szentírás**” alakjaiban találta meg és belőlük bontotta ki az emberi tartalmat. Michelangelo műveiben a való világ nem közvetlenül az **esztétikai** szűrőn keresztül kapott hangot, hanem a **vallási** szűrőn átcsillanó valóságkép nyert **esztétikai** kivitelezést: *„a jó festmény nem egyéb, mint Isten tökéletességének a visszfénye”*. Ez a kettősség vonul végig munkásságán. A flamandok ezzel szemben hőseikről a transzcendens öltözetet levetették, szereplőiket, emberi tartalmukat egyenesen, ám bensőségesen a **polgár**

alakjában ragadták meg: „*A németalföldi festészet stílusát, témáit és eszmei tartalmát tekintve egyszerre polgári és forradalmi... aligha lehet elkerülni a realizmus jelzőjének használatát.*” Mátrai László itt pontos képet rajzol a németalföldi polgárság és forradalmisága viszonyáról.

Michelangelo alkotásainak megrendelői a **pápák** és a **fejedelmek** voltak, a flamandoké ellenben a **polgárok**, akik történelmi fordulataik következtében szemben álltak a pápasággal. Ennek teológiai háttere a spanyol elnyomók kereszténysége és a németalföldiek szabadságáért küzdők evangélizmusa. Sem itt, sem ott **nem** az alkotók **személyes** vallási meggyőződéséről van szó. Michelangelo a spirituális határok át- meg áthágása ellenére a hitében nem ingadozott, mint ahogyan nem tehetjük fel, hogy a flamandok kevésbé buzgón vettek volna részt hitük gyakorlásában.

Az olaszok és a flamandok különbözősége a középkorral szakító folyamatukból következik. Az itáliaiak a refeudalizáció állandó veszélye által kísért, viszonylag **békés** átmenetben hagyták maguk mögött a középkort, a flamandoknak a spanyolokkal szembeni, egyre radikalizálódó, **forradalmi felkelésbe** torkolló (1579) fejlődésükkel léptek át a reneszánszba.

*

Érdemes kitekinteni Buonarroti kései értékelésére.

Fontos, kezdjük ezzel, annak a belátása, hogy nem a görög és a római munkák és minták indították el és hatották át a reneszánsz szobrászatát és festészetét, beleértve Michelangelóét, hanem a reneszánsz fordította a művészek és a műélvezők figyelmét irányukba. Ahol szükségesnek láttuk, utaltunk rá.

Az **elődök**, a **példaképek** és az **ihletők** aprólékos keresése eltünteti Michelangelo művészi önállóságát. Mégsem feleslegesek a visszautalások, mert beszédesek, ha azt jelöljük meg, hogy az alkotó mikor és miért ismétli őket, fordult feléjük vagy tőlük el, hogy hogyan kamatoztatta azokat saját munkásságában. Ez nem helyettesíti az alkotások művészettörténeti helyének és maguknak

a műveknek immanens elemzését, sem beágyazását a kor szellemi és anyagi kultúrájába.

Műveiben egyszer a **barokk** eseménydús, élénkséggel teljes, anakronisztikusan **előremutató** kifejezését látják, máskor úgy vélik, hogy **visszafelé**, a **gótika** felé tájékozódott. Ilyen hidak a jelen és a múlt, de különösen a jelen és a jövő között elképzelhetők, de pusztán üres, elméletieskedő konstrukciók lesznek.

A harmincas évek terméséből kiemelkedik a „**Kuporgó fiú**” szobra („**A kamasz**” vagy „**A guggoló fiú**” néven is ismert; 1530), amelyet a Medici-síremlékhez készített. A fiú görnyedten guggol, fejét lehajtja, keze egyik lábát fáradtan összeszorítja. Testtartásából - hiszen arckifejezése szinte láthatatlan - érezzük, hogy kiszolgáltatott, elesett. Rátekintve Rodin „**A gondolkodó**”-ja jut az eszünkbe. A rabszolgaszobrok némelyikéről, a „**Rondanini Pietà**”-járól Michelangelót legfeljebb reneszánsz Henry Moore-nak nevezhetnénk. Romain Rolland szerint gondolatai Tolsztojhoz közelítenek. Érzékenysége és érzékisége Thomas Mannt Goethe és Tolsztoj zsenijére emlékezteti. Mégsem feleslegesek ezek az előre mutató jelek, megmutatják a művészet önfejlődését, s azt, hogy a társadalmi igény egy-egy tartalmi s formai nekifutást igazol-e vagy sem, s mikor fogadja el azt sajátjának.

Feszegette a reneszánsz merevnek érzett világszemléleti és esztétikai normáit, utat keresett s részben nyitott a kor művészeti látásmódjának meghaladására. Hogy e kitérések merre mutattak, azt ő semmiképpen sem tudhatta, mi is csak vélelmezhetjük a későbbiek ismeretében. Ezek a reneszánsz normáitól egyre idegenebbnek tűnő alkotásai gyümölcsözőknek bizonyultak, előkészítették a talajt a **manierizmus** számára.

Igaza van Tolnaynak, Michelangelo munkásságában a **szokatlanság**, az **újdomság** „*sem antik, sem gótikus*” és tegyük hozzá, nem is barokk, legfeljebb itt-ott antik-**szerű**, gótikus-**szerű**, barokk-**szerű**. Tanult a múltból, előlegezett a jövőnek, de végül a múlttal és a jövővel szemben ő nem másolt és őt sem tudták másolni: Michelangelo volt.

AZ UTOLSÓ PIETÁK

A hagyományos Madonnákkal és az „**Utolsó ítélet**”-tel lezáruló korszak kezdetét Michelangelónak Vittoria Colonnával történt találkozása jelzi.

Mint a vatikáni „**Pietà**” előtt a „**Lépcsős Madonna**” állt, a kései pietái előtt is a Madonnák és más női szereplők állnak. Itt is, mint amott, a pieták a Madonnák *folytatásai* és *együttal* tagadásai.

Az „**Utolsó ítélet**” freskója után készült „**Szent Család**” (vagy „**Il Silenzio**”) grafikáján Mária ölében altatja a Kisdedet, mellettük József gondokba merülve könyökére támaszkodik, a Kisdedre tekint. Lehet, hogy Jézusra gondol: honnan jött, s hová tér, lehet, hogy az nyugtalanítja, „*Kinek a fia?*” alszik előtte. Ugyan Mária és a Kisded hagyományos alakja a túlnyomó, de tekintetünk elsősorban Józsefre irányul; gondolkodó és kérdező alakja kétségeket ébreszt a hagyományos „**Szent Család**” felfogások iránt. A kép annyiban még kapcsolódik a korai Madonnákhoz, hogy Mária itt még megőrzi fiatal arcvonásait.

A „**Krisztus megjelenik anyjának**” („**Epifánia**” vagy „**Angyali üdvözlés**”) szintén grafika. A korának megfelelő, telt idomú ülő Mária előtt Jézus áttetsző szellemként jelenik meg. Mária elnehezült, megöregedett. A „**Madonna gyermekével**” rajzának legalább két változatát is ismerjük, de ellentmondanak egymásnak. Az egyik az ülő, meztelen, telt idomú anya ölében tartja szopó gyermekét. A másik rajza már más hangot üt meg. A sok ülő és törekeny Madonnával szemben a grafikán egy álló, széles csípőjű Madonna látható, karjában tartja gyermekét, aki átöleli anyja nyakát. Ezek a kései Madonnák szakítanak a „*Mária mindvégig fiatal marad*”-elvvvel. Ez formai és teológiai váltás, ezzel lesz Mária igazán *emberivé*, az Ember Fiának szülőjévé. Mária e kései alkotásokban *anyává* érett.

*

Érdekes, hogy az új pieták előtt, éppen ugyanúgy, mint a vatikáni „**Pietà**”-t, újra egy „**Crucifix**” (1495) előzi meg. Hogy a

korai és az időskori pieták alkotásának nyitánya egy-egy „**Crucifix**”, arra mutat, hogy a *feszületet* és a *feszületről levéltelt* olyannyira összekapcsolta, hogy akár ösztönösen is vele kezdi kései pietái kidolgozását.

E kései „**Crucifix**”-e hasonlóan *forradalmi*, mint fiatalkori „**Feszület**”-e. A Colonnának küldött grafika a kereszten függő, fájdalomában az égre tekintő, haldokló, de még *élő* Jézust ábrázolja. Mint Vasari írja, „*felszegett fejjel az Atyának ajánlja lelkét*”, de azt is feltehetjük, hogy éppen azt kiáltja Atyjához: „*Miért hagyta el engem?*” Kínzenvedését két teljesen passzív és érzelem nélküli angyal szemléli. Nézik Istenüket, Istenük fiát, hogy miképpen száll el belőle az élet. Érdektelenségük mintegy kifejezi az Atyaisten magatartását is: fia feláldozása elkerülhetetlen. A rabszolgaszobrok nélkül nem lenne új a Megfeszített-ábrázolás. Miként a rabszolgák a kötömbjükből, Jézus a keresztfáról nem tud megszabadulni, de amíg azok küzdenek szabadságukért, Jézus elszenvedti sorsát.

Michelangelo arra a tartalomra találhatott rá, hogy a keresztfá tulajdonképpen az „*Arbor vitae*”, azaz az *élet* fája, és ugyanakkor az „*Arbor scientiæ*”, vagyishogy a *tudás* fája is. Ő az „*Isten Fia*” helyett inkább az „*Emberfia*” Jézusát kereste. A Megváltó éppen a keresztfán ébred rá arra, hogy halálával emberi lényegét kell feláldoznia, emberi tartalmát veszti el.

Még két grafikát említhetünk: az *egyiken* a feszület két oldalán a fájdalomtól megtört Mária és Szent János látható, a *másikon* a keresztre feszítéstől iszonyodó, kétségbe esett két centurió menekül. Ott a fájdalom, itt az iszonyat – együtt fejezik ki a megfeszítés lényegét. Ezekben a rajzokban teljesen visszatért a megszokottakhoz. Szemből ábrázolta a Megváltót.

*

Egy Colonnának küldött grafikájában új „**Pietà**”-felfogást vázol fel (1545). A keresztről levett Jézust először (néhány középkori példát követve, ha egyáltalán ismerte azokat) *nem fekvő* helyzetben ábrázolta, a kompozíció *középpontjában álló*,

összecsukló holttestét a kétségbe esett, karjait tehetetlenül széttáró Mária az ölében tartja, két puttó pedig az összecsukló testet támasztja alá.

Ez a Mária már nem a vatikáni „**Pietà**” és a Madonnák Máriája, hanem egy láthatóan kétségbeesett anya. A további pietákban ez az új, az igazi fájdalmat kifejező, a fia halálának terhét lelkileg, majd testileg is magán viselő Mária lesz a Máriák követendő ábrázolása.

A középén ábrázolt Jézus, éppen úgy, mint már az „**Utolsó ítélet**”-ben, elől áll, Mária mintegy mellékszereplőként kerül a grafikába. Kiemelkedő alakjával biztosítja a kompozíció hagyományos, háromszögletű elrendezését. Ugyanakkor a két puttó és közöttük Jézus rogyadozó teste által a vízszinteset, a horizontálist felváltja a *függőleges*, a vertikális elrendezés. A tartalmi fordulat és a formai fordulat egyszerre jelenik meg, és egymást erősítik. A Megváltó holt testét felfogó alakok ezek után váltakoznak, de magának Jézus alakjának megoldása már nem változik.

*

Ennek a rajznak az alapján még ugyanabban az évben (1545) nekikezdett a „**Firenzei Pietà**” vagy másképpen a „**Keresztlevétel**”-ként ismert szoborcsoport kifaragásához, amit majd csak 1555-ben fejez be.

A szoborcsoport a grafika rokona, de márványszoborként megfogalmazva. A puttók helyére itt Jézus anyja és asszonya, Mária és Mária Magdolna került, ők támasztják alá Jézus középén tartott holttestét. Itt jelenik meg *először* Mária Magdolna, mégpedig Máriával *egyenrangúan*. Többek között ez teszi a szoborcsoportot a Colonna által sugallt eretnekség kifejezésévé. Megjelenése fricska a teológiai szemléletnek. Felettük nem a kétségbeesett Mária, hanem a farizeus Nikodémusz vagy a Jézus tanítvány Arimathiai József alakja tornyosul. Alakjuk biztosítja a szoborcsoportnak háromszögbe illeszthetőségét.

A „**Firenzei Pietà**” Krisztus-ábrázolása kivételes. Az összes korábbi és későbbi szobrainak Krisztusához képest olyan módon formálta meg, amellyel, s ez nem túlzás, forradalmasította a Krisztus-ábrázolásokat. Jézusa a szobor **központi alakja** lett, s a tetem összecsuklana, ha nem tartanák erős kezek. Lehet, hogy a szobor kidolgozása nem veri a vatikáni „**Pietà**” Krisztusának finomságát, de igazságával megdöbbentőbb, éppen úgy, mint korábbi „**Crucifix**”-e.

Vasari bármennyire dicsérte is a vatikáni „**Pietà**” Krisztusának arányosságát, Mária ölébe simulását, finom kidolgozottságát, meglátta és hangsúlyozta a „**Firenzei Pietà**” Krisztusának páratlanságát: *„A művészet nem alkotott még olyan holttestet, mint ezé a Krisztusé, amint eleresztett végtagokkal olyan mozdulatban roskad össze, amelyhez hasonlót sem Michelangelo többi művén, sem mások művein nem láthatunk.”* „**Firenzei Pietà**”-jában a Felkent alakja az idealizálttal szemben a **reális** Jézus-kép. Ebben része lehet annak is, hogy Vasari szerint nem megrendelésre, hanem „*merő szórakozásból és időtöltésből*” faragta ki, tehát benne tisztán saját elképzelése tükröződött.

Nikodémusz vagy Arimathiai József arcát a mester magamagáról mintázta. Ezzel fejezte ki, hogy a változtatás mögött nem más, mint ő áll, vagyis hogy a mester teljesen azonosult szoborcsoportjának mondanivalójával. A „**Szentírás**” alakjairól egyre inkább **önmagára**, kínlására, útkeresésére, a megvalósíthatatlan terveire és **önmaga** sokoldalú képességeivel megismételhetetlen értékek elkészítésére terelődik. Így tükrözi viszonyát környezetéhez, s annak viszonyát öhozza, nem kevésbé viszonyát önnönmagához. Ebben fejeződik ki az alkotó művész öntudatra ébredése, önálló személyisége.

*

„**Palestrina Pietà**” (1555) szobra tovább fejlesztette a Colonnának ajándékozott grafika megoldását.

E szoborcsoporthoz csak három alakja maradt: Mária és Mária Magdolna, s közöttük a holt Megváltó teste. Nem emelkedik föléjük sem Mária, sem Nikodémusz, sem Arimathiai József. Ez az első olyan szoborcsoporthoz, amelyben elkerüli a háromszögbe rendezett ábrázolást, amelyet hosszú művészi fejlődésében ezidáig követett. Ez az esztétikai **formabontás** egy új forma kialakításának kezdőpontja.

Az alkotás viták tárgya: a mester alkotása-e vagy sem? Valószínűleg magának Michelangelónak keze műve, a pieták sorába illő, korábbi kísérleteinek újragondolása.

*

Az idős mester lassan elmagányosodott. Se baráti, se családi kör! Ekkorra mindenkit elmart magától, barát és ellenfél elhalt mellőle. Legfájdalmasabb vesztesége, hogy időskori művészetének értője és ösztönzője, Vittoria Colonna már korábban elhunyt. Fájdalmas volt 29 éven keresztül hű tanítványának, Urbinónak a túlvilágra költözése, aki

*...Mióta halott,
más útra hív és sürget, oda von, hol
várva vár és maga mellett lakást ad.*

Öregségére a leggazdagabb olasz művésszé nőtte ki magát. Ehhez kapcsolódik az az eszmefuttatása, hogy egy **rövid** idő alatt létrehozott esztétikai érték ára feltétlenül nagyobbak kell lennie, mint egy **hosszú** évek alatt létrehozott esztétikailag silány mázsolmány árának. Miközben ingóságok és ingatlanok mesés gazdagságával készült elbúcsúzni az élettől, az emberi kapcsolataiban elszegényedett. Mellette csak nagy szerelme, a gyönyörű férfinak mondott Tommaso de'Cavalieri tartott ki.

*Bölcsőtől sírig, melynek küszöbéhez
lassan már közel érek,
kinek jutott olyan keserű végzet,
mint e fényes-vad csillagtól nekem?*

Lehetséges, hogy utolsó óráiban megjelent szeme előtt Leonardo da Vinci, a sohasem kedvelt mester, a mindig fiatalnak maradó örök ellenfél, Raffaello szelleme is kísérthette. Raffaello festészetének derűs és békés ragyogásával szemben Michelangelo művészetét mindvégig elégedetlensége kísérte, hogy azután a szépség zordon ködbe illanjon el.

Amikor utolsó éveit és sikeres élte lezárását szemléljük, akkor tudnunk illik, hogy a három nagy közül már csak ő élt, ő jelentette az olasz reneszánszt.

A „**RONDANINI PIETÀ**”

Romain Rolland legtöbbre kései művei közül a „*legmegkapóbbnak*”, a „*legbensőbbnek*” a „**Firenzei Pietà**”-t tartotta. Ezzel szemben mi „**Rondanini Pietà**”-jában látjuk Michelangelo legegyszerűbb és ugyanakkor rendkívül gazdag mondanivalójú pietáját.

Mint egy korábbi, de már időskori költeményében írja:

*Sok éves és sok próbán át, halála
küszöbén jut a bölcs művész odáig,
hogy amit lelke áhit,
a kemény márványból élőn kivésse.*

*

Végső pietája, a „**Rondanini Pietà**” több változatán megközelítően 1552-től, vagy 1557-től 1564-ig, szó szerint a haláláig dolgozott.

Folytatta a szoborcsoportnak a „*feleslegesektől*” való megszabadítását. Feleslegesek a centuriók, az angyalok, elhagyható Szent János, Nikodémusz, Arimathiai József, de még Mária Magdolna alakja is, ami arra mutat, hogy végül leszámolt Krisztus szerelmes párjával is. Marad a fájdalmas anya és a Megfeszített. Miként ifjúságában, öregségében is csupáncsak egyetlen női ideál marad: az ANYA.

Leválasztott a szoborról minden cifrázatot. Elhagyta a súlyos drapériákat. Lehántotta a szobor *külső* szépségét is, ami vatikáni „**Pietà**”-ját jellemzi, s amit olyannyira dicsértünk. Hiába keressük „**Dávid**” dagadó izmait, „**Mózes**” arányosságát és súlyosságát, a Madonna-szobrok szemet gyönyörködtető arcvonásait. Ha Mózes az idős és megkeseredett Dávid, akkor a „**Rondanini Pietà**” Jézusa az Ígéret Földje határán, célja elérése előtti utolsó pillanatban elhunyt Mózes: maga Buonarroti.

Semmi sem emlékeztet arra, hogy a szobrász valamikor rácsodálkozott a görög és a római szobrokra, azoknak szépségideáit folytatta és haladta volna meg.

*

A levetkezett harmónia ellenére a szobor *belső formáját* tekintve és *tartalmilag* gyönyörű szép. A fia kínhalálát átélő Anya pátoszában, a Fiú kínhaláltól torzult teste iránti szánalmon keresztül nyilvánul meg a szoborcsoport sokszólamú szépsége. Michelangelo a vatikáni „**Pietà**”-ban a szépségen keresztül éreztette a kereszthalál szörnyűségét. A mester itt éppen fordítva járt el: az iszonyat és a szépség ellentmondását és egymással való összeegyeztetését úgy oldotta meg, hogy a szoborcsoport torzságának adott elsőbbséget, s groteskségén keresztül éreztette a kereszthalál szépségét. Ezzel nem csupán a vatikáni „**Pietà**”-t haladta meg, hanem minden addigi pietá-feldolgozása szemléletét. Az idős, haldokló mester képes volt művészeti, esztétikai, szemléleti forradalmat összegezni „**Rondanini Pietà**”-jában.

Szép a szoborcsoport, szép, ahogyan a korpusz súlyát alig-alig elbíró, fia testét átölelő Anyát ábrázolja. Erőfeszítése valóban szánalmat kelt. Az anyai fájdalom ilyen megrendítő kifejezését egyetlen egy korábbi pietájában sem érte el. Ez nem rejtett, ez igazi, valóban emberi fájdalom! Arca nem a Máriák és a Madonnák átszellemült orcája, hanem egy ténylegesen erejét megfeszített, s anyai korban lévő nő vonásait látjuk rajta. Szép, tragikus, fenséges és monumentális a szoborcsoport hatása, mert

az alakok elesettsége ellenére is arányos és megingathatatlanul szilárd.

*

A szoborcsoport alakjait felismerni majdnem lehetetlen. A mester szinte csupán csak jelzi az egymáshoz tapadó siralmas Máriát és a rogyadozó Jézust. Szép az, ahogyan az eltorzult alakba szinte belelátatja az Isten Fiához illő izmos férfiasságát. Ismét idézzük Vasarit. A vatikáni „**Pietà**” Jézusáról azt írta, hogy „*teste holttestnél halottabb nem lehet*”, „**Firenzei Pietà**” Jézusáról pedig azt, hogy „*a művészet nem alkotott még olyan holttestet, mint ezé a Krisztusé.*” Krisztus teteme azonban itt lesz a holttestnél holtabb, és itt lesz Jézus holtteste olyan, amilyent Buonarroti más Megváltó-ábrázolásaiban nem láhattunk.

*

Minél jobban elmélyül Michelangelo vallásossága, egyre inkább levedli művészetéről a hit kényszerzubbonyát. A vatikáni „**Pietà**” csiszolása isteni alkotássá nemesítette a szoborcsoportot. A „**Rondanini Pietà**”-ja befejezetlen, nyers, alapvetően csiszolás nélküli. A véső nyoma mintegy kifejezi, hogy a szobor **emberi** alkotás és **emberi** jelentést közvetít, hasonlóképpen, mint rabszolgaszobrai. Nem érzünk benne semmi istenit, áhítatot, sem a bűnök megváltását, csak a mérhetetlen emberi szenvedést. Benne megszűnik a belső, emberi forma és a külső, vallásos forma kollíziója, a belső forma itt harmonikusan jelenik meg a külső formában. Legvallásosabb életszakaszának e műve a **legemberibb**, a **legélettelebb** pietája, ez a **humanista** pietá. És ha egy mű humánus, akkor van benne szépség, a humanizmus szépsége.

E szoborcsoportjában sűrítette össze egész művészi fejlődését, azt a tudást, hogy miképpen lehet és kell az **igazságot**, nemcsak az **ideáit** ábrázolni. Ekkor az alkotó a maga érzelmeivel szemben, akarata ellenére alakjainak valóságos lényegét, az igazat, s nem annak visszfényét ragadja meg. Tehette ezt bátran, mert önnön maga volt a mű **főalakja**, a szobor **megrendelője**, a

szobor *alkotója*, de ő volt a szobor *közönsége* és a szobor *ítésze* is. És ha egy a mű igaz, akkor van benne szépség, az igazság szépsége.



Az alkotót éppen az igazi és az ideális kollíziója kínozza, s ez adja kezébe a kalapácsot, hogy művének ezt vagy azt a változatát összezúzza.

*

Ekkor már nem boldogítja őt sem a *véső*, sem az *ecset*. Érthető érzelmi ingadozása: a szobrokkal ezerévnnyi halhatatlanság, vagy a vésőtől való undor által kiváltott pillanatnyi kiábrándultság között. A hosszú élet mérlegének mutatója hol erre, hol arra hajlik, de a márvány és a véső úgy hozzája nőtt, hogy nélkülük nem létezhetett. De nem lenne ő akkor sem, ha elégedetlensége nem ösztönözné állandó tovább lépésre, megújulásra.

„**Rondanini Pietà**”-ájának utolsó változata sem szolgált megelégedésére. Előrehaladott korában, 89 évesen, azonban már sem ereje, sem ideje nem maradt arra, hogy új márványtömböt vegyen elő, vésőt és kalapácsot markoljon, akárcsak azért, hogy újra összetörje a már megformáltat. Művészi sikertelenségének szomorú, de hamis tudatával távozott a túlvilágra.

A szobrot sírjának díszéül szánta. Ez sem adatott meg neki, helyette Giorgio Vasari tervezte emlékmű alatt nyugszik porhüvelye.

*

Vatikáni „**Pietà**”-ja és a „**Rondanini Pietà**”-ja egyaránt az Anya és a Fiú *közös* tragédiáját jeleníti meg, de mutatja azt a hatalmas *távolságot* is, ami a két pietája között feszül.

Csak egy húszas éveiben járó ifjú merhet olyan újat alkotni, mint amilyen a vatikáni „**Pietà**”; csak egy kilencvenedik éve felé járó mester merhet olyan újat alkotni, mint amilyen a „**Rondanini Pietà**”. A vatikáni „**Pietà**” a *fiatal*, illúziókkal telített, a „**Rondanini Pietà**” az *agg*, illúziót vesztő alkotó legtisztább és legtartalmasabb

alkotása. A „**Rondanini Pietà**” Michelangelo koráról és önmagáról kimondott utolsó ítélete!

*

Így ölelkezik egymással Michelagnio vatikáni „**Pietà**”-ja és Michelangelo „**Rondanini Pietà**”-ja, a kezdet és a vég. Egy élet.

BIBLIOGRÁFIA

- Adorno, Theodor Wiesengrund: **Fétis-karakter a zenében és a zenehallgatás regressziója**. Ford. Horváth Henrik. In: Uő. Zene, filozófia, társadalom. Esszék. Válogatta Zoltai Dénes. Gondolat Könyvkiadó. Bp. 1970.
- Alexander Bernát: **A vonalról**. In: Uő. Tanulmányok. Művészet. Pantheon Irodalmi Intézet R. T. Kiadása. Bp. 1924.
- Alexander, Sidney: **Michelangelo**. Ford. Kertész Tiborr. Corvina Kiadó. Bp. 1986.
- Barabás Tibor: **Michelangelo élete**. Szépirodalmi Könyvkiadó. II. kiadás. Bp. 1972.
- Boccaccio, Giovanni:
Dekameron. Ford. Révay József, Jékely Zoltán.
Dante Alighieri vagyok... Ford. Majtényi Zoltán.
Dante élete. Ford. Fűsi József. In: Uő. Művei. 1-2. köt. Európa Könyvkiadó. Bp. 1975.
- Bonfini, Antonio: **Beszélgetés a szüzességről és a házasság tisztaságáról**. Harmadik könyv. Ford. Muraközy Gyula. Szépirodalmi Könyvkiadó. Bp. 1985.
- Dante, Alighieri: **Isteni színjáték**. Ford. Babits Mihály. Európa Könyvkiadó. Bp. 1982.
- Duby, Georges: **A mezőgazdaság technikai problémái**. In: Uő. Emberek és struktúrák a középkorban. Ford. Vekerdi László. Magvető Kiadó. Bp. 1978.
- Endrődy-Nagy Orsolya: **A reneszánsz gyermekképe. A gyermekkép reneszánsza 1455–1517 között Európában**. Ikonográfiai elemzés. Bp. Eötvös Kiadó. 2015.
- Én, Michelangelo. Levelek, versek, dokumentumok**. Fritz Erpel válogatása. Corvina Könyvkiadó. Bp. 1972.
- Francastel, Pierre: **Egy tér megszületése. Mítoszok és geometria a Quattrocentóban**. In: Uő. Művészet és társadalom. Válogatott tanulmányok. Válogatta Német Lajos, ford. Lontay László, Nagy Géza. Gondolat Kiadó. Bp. 1972.
- Goff, Jacques Le: **Az értelmiség a középkorban**. Ford. Klaniczay Gábor. Magvető Kiadó. Bp. 1979.
- Kristeller, Paul Oskar: **Szellemi áramlatok a reneszánszban**. Ford. Takács Ferenc. Magvető Kiadó. Bp. 1979.
- Lyka Károly: **Michelangelo**. 1475-1564. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata. Bp. 1962.

- Machiavelli, Nicolò: **A fejedelem**. Ford. Lutter Éva. Magyar Helikon. Bp. 1964.
- Mann, Thomas: **Fiorenza. Michelangelo erotikája**. In: Uő. Művei. 2. és 10. köt. Magyar Helikon. Bp. 1968. és 1970.
- Mátrai László: **Haladás és hanyatlás problémái a kultúrhistóriában**. In: Uő. Alapját vesztett felépítmény. Magvető Kiadó. Bp. 1976.
- Michelangelo Buonarroti versei**. Ford. Rónay György. Szent István Társulat. Bp. 2005.
- Pauszaniasz: **Görögország leírása**. 1. köt. Ford. Muraközy. Gyula. Attraktor Kft. II. kiad. Máriabesnyő-Gödöllő. 2008.
- Rolland, Romain: **Michelangelo élete**. Ford. Éber László. Új Palatinus Könyvesház Kft. Bp. 2015.
- Schulz, Karel: **Kőbe zárt fájdalom. Michelangelo Buonarroti életregénye**. Ford. Szekeres György, Aczél János, Dr. Richter László. VI. kiad. Corvina Kiadó. Bp. 1973.
- Tolnay, Charles de: **Michelangelo. Mű és világkép**. Ford. Pödör László, Szilágyi Tibor. III. kiadás. Corvina Kiadó. Bp. 1981.
- Winckelmann, Johann Joachim: **Gondolatok a görög műalkotások utánzásáról a festészetben és a szobrászatban**. Ford. Tímár Árpád. **A műalkotásokban levő gráciáról**. Ford. Tímár Árpád. In: Uő. Művészeti írások. Válogatta Tímár Árpád. Magyar Helikon. 1978.

