

H. Szilasi Ágota

Márványból kibontott belső imák

Michelangelo Pietà-szobrairól a reneszánsz évében

Minden későbbi korszaknak óhatatlanul megvolt a reneszánszhoz való sajátos viszonya. Túllépve a 21. század minden hagyományt tagadó modernista gesztusán, Mátyás király megkoronázásának 550. évfordulóján Magyarországon is megpróbáljuk felidézni az „újjászületés” igézetében széles körű szabadságigénnyel fellépő európai kultúra dicsőséges (ugyan háborúskodásokkal terhes) évszázadait, a 15–16. század hangulatát, eleven szellemiségét, kétséget kizáró nagyszerűségét, pompáját. Az amúgy szintén visszatekintő, az ókor világát sajátjának érző időszak humanizmusra felfűzött képzőművészeti, irodalmi, történeti, vallási, politikai, technikai... világképét. Az új, a „megújulás felfedezése a régi tiszteletében attitűdje” a reneszánsz igézetében iránymutató lehet számunkra mai életünk vezérfonalaként is. Ezzel együtt mértékké formálódhat a magyar történelem azon időszakának felidézése, amikor európai nagyhatalomként Mátyás király visegrádi és budai udvara Közép-Európa szellemi központja volt. IV. Sixtus pápa követe szerint maga a „földi Paradicsom”.

A reneszánsz a művészetben a tökéletességet jelentette, mely tökéletesség az emberi figura antikből áttemelt ideáljának csodálatával párosult. A modern eszméknek köszönhetően kezdett kialakulni a műalkotás fogalma, melyet nem reprezentációs ereje, hasznossága, használhatósága, hanem szépsége, szellemi üzenete határozott meg. Vele párhuzamosan a képzőművész egyre inkább kiemelkedett a kézművessorból, s alkotóvá avatódott, bár még mindig szorosan kötődött az adott közösséghez. Együttal a legnagyobbak – Leonardo, Raffaello, Michelangelo – mai szóhasználatunkban mint az abszolút művész, művész-tudós él. A képzőművészet – építészet, festészet, szobrászat – felemelése a középkori hét szabad művészet szférájába a tudományok (pl.: geometria-perspektíva, arányrendszerek és anatómia), valamint az irodalmárok segítségével zajlott.

A tökéletesedő műtárgy-reprodukciók korában egyre ritkábban érezzük át a művekkel való közvetlen találkozás örömét, hiszen a legjobb minőségű fotóból is hiányzik valami: a mű és a befogadó térben és időben való közös jelenléte, a mű kisugárzásának, aurájának érzete. Anyagias szemléletű, „posztklasszikus” világunkban egyre kevésbé becsüljük azt a klasszikus nyelvet és tudást, az érték felismerésének készségét, mely a szépségen túl a morális tartalom érintettjévé avat bennünket. Egy mű értékét számunkra ugyanis a tetszésen kívül leginkább az határozza meg, hogy *eredetinek* tudjuk, *eredetinek* véljük-e.

De legalább háromféle eredetiségfogalommal kell számot vetnünk, hogy igényünket kielégítsük, hogy alapos elemzéssel a dolgok mélyére nézzünk. Az első közelítésben az eredetiség fogalmát a történetileg hiteles szinonimájaként használjuk, amikor is egy művet valódiságának tudatában biztosan alkotójához köthetünk, főleg ha esetleg valamilyen forrás a szerzőséget kétségtelenné teszi számunkra. Michelangelo korában, amikor a művészéletrajzok rögzítése, nyomtatott kiadása egyre inkább fontossá vált, igen megszokott volt az, hogy a már biztosan eredetinek tekintett alkotásokból visszautaltak a művész életrajzára, s még izgalmasabb, amikor életvitelére, egyéniségére is. Tehát az eredetiség fogalmát – egy másik közelítésből természetest, póztalant vagy sajátost, egyénit értve az eredetin – megragadhatjuk abban is, hogy egy műalkotás hogyan tükrözi vissza a személyiség lenyomatát, mely esetben a mű jelentősége abban áll, hogy belőle utólag visszakövetkeztethetünk az alkotó nagyságára. Ám tovább fokozva az eredetiség – itt újdonság, újszerű, szokatlan, merész, modern – kérdését, korunk esztétikájának felfogása szerint a műalkotások interpretálása során leginkább annak a különlegességnek a felmutatása a cél, amit a művész nem az általánosan elfogadott szabályoknak engedelmességgel, hanem egyszerű, eredeti és megismételhetetlen módon fejezett ki. Tehát annak kiemelése a fontos ez esetben, amely a műben más, következésképpen az, amely újdonságában eredeti.

Az újdonság mint érték s mint az individuum lenyomata a műben, a reneszánsz óta vált általánossá, s az eredetiség/hitelesség is a reneszánsz óta problémája a művészetnek. Addig a művész inkább mint kézműves mesterember vált ismertté a társadalomban, s a másolás, a mesterfogások ismerete s a hagyomány tisztelete mozgatta a művészetet, amelyhez még hozzá tehetjük leginkább az egyház, a hit, valamint a világi megrendelők elvárásait is. Ennek az időszaknak jellegzetes emléke Villard de Honnecourt¹ vázlatkönyve vagy az Athoszi² festőkönyv, illetve Theophilus presbiter különféle mesterségekről írt, a 12. századból ránk maradt munkája, valamint azok a levéltárakban fennmaradt megbízások, amelyek még azt is megszabták a művészek számára, hogy milyen értékű festéket (aranyat, kéket – mely majdnem a legdrágább festékszín volt) kell használniuk.

¹ 13. századi nagy francia katedrálisok építőinek kortársa és földije. Európa sok táján megfordult, így 1235 körül Magyarországon is, s törekedett a középkori építészeti példákon való bemutatására. Ekkor gyűjtötte össze építészeti, statikai tervrajzait, kőfaragványoktól készített rajzait, melyeket később didaktikus céllal könyvvé fűzött össze. Rajzait még a 14–15. században is használták az építkezéseken.

² A középkor művészei a szerzetesek voltak. Az imádságban megtisztult állapotban, csak szent életet élő művész festhette a szakrális témájú képeket. Az Athosz-hegyi bizánci kolostorban fennmaradt 10. századi festőkönyv ismerteti a bizánci festők munkamódszerét, a technikai eljárásokat, festőrecepteket, de az ikonográfiai, az ábrázolásbéli tudnivalókat, szabályokat is, melyektől nem lehetett eltérni.

Az 1400-as évektől azonban a művészetben egyre gyakoribbá vált, hogy a művészek, de a megrendelők is saját fantáziájukból merítettek, s nem feltétlenül támaszkodtak képi hagyományokra, meghatározott irodalmi forrásokra (kiemelten a Biblia, szentek élete, zsoltárok) vagy a teológiai koncepciókra. Ez a bizonyos öntörvényűvé válás azt jelentette, hogy a műalkotás kezdett kiszakadni a szoros vallási, illetve társadalmi kötöttségekből. A középkor végére, a vallásos világkép válása következtében a korábbi egyházi megrendeléseknek az egész világegyetemet átfogó, monumentális programjai elvesztették időszerűségüket. Egyre inkább a magánáhítatra, a nagyszabású liturgiáktól való mentességre, a hit személyessé válására helyeződött a hangsúly. Az alkotók is kiszabadultak az egyházi mecénatúra kötöttségeiből, a nagy katedrálisok körül szerveződő építőműhelyekből, valamint – főleg Itáliában – egyre több mester karrierje tért el a szokásos céhkarriertől. Így a festőműhelyek nélkülözhetetlen kellékei, a *mintakönyvek* – mint a hagyományok őrzésének és öröklésének fontos tartozékai – jelentőségüket veszítették. Azonban egyre több, saját szellemi tulajdonként őrzött *vázlatkönyv*, önálló vázlatlap maradt ránk ebből a korból, melyek fontos festői, szobrászi és építészeti kísérleteket őriztek meg. Bennük bukkantak fel először a közvetlenül természet után készült tanulmányok, s bennük született meg, s lett e korban igen kedvelt, hangsúlyos technikává az autonóm rajz műfaja – a *disegno* – is, mint a művész kreatív képzeletének személyes, közvetlen kifejezője, mely első lenyomatban tartalmazza a művészi invenciót, a tartalmi, formai gondolatot. A rajzi vonal expresszív kifejezőképessége által hozzáadódik a mű élvezetéhez még valami: a művész egyénisége, lelkesége is.

A reneszánsz művészet azért jelent nagy változást a művészettörténetben, mert ettől az időtől kezdve a mű általános szellemi jelentése mellett egyre inkább a mű egyéni szellemi tartalma, eredetisége kezd lényegessé válni. Akárhonnan közelítünk az



Firenzei Pietà (1557)

eredetiség fogalmához, mindig a művészi látásmódhoz, az alkotó egyéniségéhez jutunk. Ez arra ösztönöz, hogy ha egy művet látunk, ne csak annak primer hatására figyeljünk, hanem felkutassuk annak hátterét, tehát hogy átéljük annak misztériumát is. Így eljuthatunk a korhoz, amelyben keletkezett, a kor ideológiai, történeti, esztétikai jellemzőihez, de eljuthatunk a mű alkotójához, s legbensőbb énjéhez – gondolataihoz, érzelmeihez – is. Ezáltal a materiális önazonosság mellett egy szuverén szellemi, idealisztikus aura is körül veszi az újkor kezdetétől a műveket. De ez az idealisztikus aura már nem volt azonos a kultuskép vallási ihletet kiváltó, egyébként örök igazságokat magába sűrítő hatásával. Mindez – így a 19. század végétől a 20. századon átívelő



Rondanini Pietà (1564)

s napjainkig fokozódó individuális művészet aspektusából szemlélve – arra inspirál bennünket, hogy igyekezzünk megérteni a műveket, hogy felnyissuk őket még akkor is, ha nem feltétlenül ilyen szándékkal készültek egykor.

Van egy műcsoport, amely azon túl, hogy korába illeszthető úgy stilisztikai, mint ikonográfiai szempontból jóval többet hordoz magában. *Michelangelo kései Pietà*-szobraira gondolok s a velük kapcsolatba hozható alkotásokra. Ezekben a művekben fellelhető egy folyamat, a művész belső világának szobrokban megjelenő átváltozása, miközben a legtisztább forma keresése folytán megnyilvánul a kibomló művészi individuum.

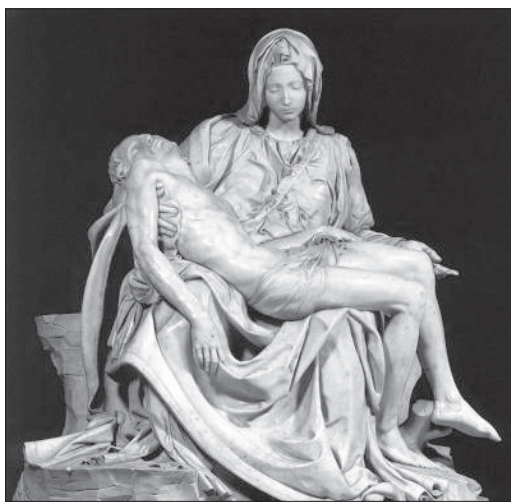
Az a Michelangelo, aki életrajzírói, főleg Giorgio Vasari szerint sokat zsörtölődött pápai megbízóival annak érdekében, hogy saját elgondolásait érvényesíthesse, kései Pietà-szobrait – az 1557-ben készült *Sírbatételt*, az úgynevezett *Firenzei Pietát*³, illetve halálának évében, 1564-ben az újrafaragott, befejezetlen *Rondanini Pietát*⁴ – nem megrendelésre készítette. A megszokott Pietà-ábrázolások ikonográfiájától is eltérnek e művek; még megrázóbbak, miközben Michelangelo mélységes hitének hiteles kife-

³ Museo dell' Opera del Duomo, Firenze

⁴ Castello Sforzesco, Milánó

jezőivé, lenyomataivá válnak. E műcsoport és a San Pietróban lévő fiatalkori *Pietà*a (1499) figyelmet érdemel azért is, mert általuk visszakövetkeztethetünk Michelangelo művészetről vallott nézeteinek, illetve ezzel párhuzamosan vallásos hitének változására és arra a fokozódó igényre, hogy egyéni elgondolásai, nézetei műveiben megjelenhessenek.

Bár Condivi szerint mestere „hosszú tapasztalatain alapuló zseniális művészetelméletet akart írni”⁵, Michelangelo a művészetről szóló értekezést, traktátust mégsem hagyott hátra. Mivel levelezése is inkább magánjellegű, leginkább műveiből nyerhetünk képet szépségeszményéről, a szépséghez való viszonyának változásáról. Életműve azért tűnik az elméleti tézisek szempontjából hiányosnak, mert ebben a korban a képzőművészet felemelkedését, annak a szabad művészetek közé való juttatását megcélzó elméleti fejtegetéseknek nagy divatja volt. Kortársait, mint pl. Albertit⁶ vagy Leonardót⁷ mélyen foglalkoztatta a képzőművészet tudományos, egzakt megalapozása, s szemben a középkor mintakövetésével a természet (teremtő folyamatainak) utánzását, kozmoszának emberi elmével való megértését emelték a művészet lényegévé. Michelangelo ugyan ismerte s eszköztárában szerepeltette a reneszánsz világkép ezen ismereteit, őt mégis sokkal inkább a szépség, valamint a művészet személyes lelkisége érdekelte. A súlypontot a külső dolgokról a belsőre helyezte át: új dimenziót nyitva a reneszánsz művészetelméletnek, a külső formát az idea emanációjaként fogta fel. Michelangelo az ember ideáját, a szépség egységes vízióját kereste: a látható szépségben az isteni szépség emlékét, az isteni fény tükröződését – „a szív képét”, mely magasabb rendű, mint a megformáláshoz rendelkezésre álló anyag. Vincenzo Danti⁸ feljegy-



Pietà (1499)

⁵ CHARLES DE TOLNAY: *Michelangelo – Mű és világkép*. 1977. 294.

⁶ LEON BATTISTA ALBERI: *Della pittura (A festészetéről)*. 1436

⁷ LEONADO DA VINCI: *Trattato della pittura (Értekezés a festészetéről)* című műve 1490 és 1513 között keletkezett.

⁸ Michelangelo tanítványa – 1567-ben megjelent értekezésében, a *Trattato delle perfette proporzioné*-ban számtalan olyan gondolat van, melyet Michelangelónak tulajdoníthatunk.

zéseiben, mely gondolatokat Michelangelónak tulajdonít a művészettörténet, e felfogás alátámasztására a következő olvashatjuk: „*A természet szándéka szerinti tökéletes forma lelkünkben fogan, és aztán meg kell próbálnunk azokban kifejezni, akár márványban, akár színekkel. Akár más módon.*”⁹

Ezen állítás bebizonyításához segítségül hívhatjuk fontos művei közé sorolandó *verseit*¹⁰ is. Annál is inkább, mert „lírájának sajátos értéke abban áll: míg szobraiban és festményeiben azon túl, hogy önmagát adja, jórészt korának és kora kultúrájának embere... verseiben elsősorban önmaga” – írta róla Giovanni Amendola. Szépségeszménye, vallásos hite s öregkori önmarcangoló vívódásai tárulnak fel bennük sokkal személyesebben, mint három kortársa, az 1538-ben Rómába érkező Francesco de Hollanda portugál festő találkozásukról szóló feljegyzéseiben, Giorgio Vasari¹¹ alapvető Michelangelo életrajzaiban (1550, 1568) és Condivi 1553-as mesteréről szóló könyvében.

Michelangelót ifjú korától elkísérte Lorenzo Medici¹² látható szépségért rajongó neoplatonizmusa, valamint Savonarola¹³ vallásos szigora, aszketizmussal párosuló lelki tisztasága, bibliamagyarázatainak profetikusan ereje, melynek hatására a katolikus egyház hű tagja lett. Az érett reneszánsz kori Róma gondolkodásában is tökéletesen egybeolvadt a kereszténység és az antik pogányság csodálásának kettős, nyilvánvalóan konfliktusos jellege, de az 1527-es „Sacco”¹⁴ után összeomlott az az egész társadalmi struktúra, amelyen a neoplatonista római humanista életfelfogás és művészet nyugodott. E közegben, hosszú élete során¹⁵, Michelangelo belső vívódásai is leginkább e két pólus között zajlottak. Nézetei fokozatosan módosultak, melyeket legjobban Pietà-ábrázolásainak változásában követhetünk végig. Legkorábbi római munkái a reneszánsz legharmonikusabb alkotásai, de 1564-es halála előtt stílusában már szilárdan meggyökeresedett a szubjektív töltetű manierizmus. Nézeteit és alkotásait nem lehet éles korszakhatárok közé zárni, de mégis kimutatható három, egymástól karakteresen elkülöníthető szakasz.

⁹ TOLNAY 303.

¹⁰ *Michelangelo versei*. Budapest, 19802. Fordította Rónay György.

¹¹ GIORGIO VASARI: *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori ed architetti* – Legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete – hibái és hiányai dacára az itáliai reneszánsz művészéletrajzok mindmáig egyik legjelentősebb forrása.

¹² „Il Magnifico” néven emlegetett, a reneszánsz fénykorában élt bankár, kereskedő. A firenzei városállam fejedelme (1449–1492).

¹³ Dominikánus szerzetes és prédikátor (1452–1498). Fellépett a gazdagok és a fényűzés ellen, szembe szállt VI. Sándor pápa tevékenységével. A Medicieket elűző népfelkelés után Firenze ura – e keresztény köztársaság láthatatlan királya Jézus Krisztus volt. Eretnekként égették meg.

¹⁴ Sacco di Roma – Róma kifosztása, feldúlása

¹⁵ 1475–1564

Első korszakában, mely körülbelül az 1520-as évek végéig tartott, még hitt abban, hogy a belső kép a külső világban létező szépből származik, melyet a lélek nemesebbé transzformál, s az emberi – elsősorban természetesen a férfi – test az a sajátos forma, amelyben az isteni szépség a legvilágosabban megmutatkozik. Számára a szépség ekkor nem más, mint az isteni tükröződése az anyagi világban.

„Mondd, kérlek, Ámor, amit a szemem
lát, valósága-e a drága Szépnek,
vagy bennem van, és ha magamba nézek,
csak lelkembe írt képe int nekem?”

(14. szonett, valószínűleg 1529-ből)

Az egész szinte csak egy vágyalom, melynek legszebb példája a *Dávid*-szobor (1501–1504) és a Sixtina mennyezetének freskódíszje (1511) s mellettük a San Pietróban lévő *Pietà*, amelyben a test és a lélek egyenrangú princípium, ugyanazon tartalom kétféle kifejezése – írta róla Arnold Hauser.

Kétalakos *Pietà*-ját Michelangelo 1499-ben, 24 évesen, Jean de Villiers de la Grolaye francia bíboros számára készítette, melyen egy, a 13–14. században Észak-Európában kialakult ikonográfiai típust alkalmazott. A *pietà* fájdalmat, sajnálatot jelentő olasz kifejezés, s ez terjedt el a szóhasználatban, holott a *Keresztről való levétel* és a *Síratás* ikonográfiai típusa nem Itáliában keletkezett. A Szentírástól független, a szent áldozati test fájdalommal teli felmutatására elkülönült típus kezdetben az Alpoktól északra volt az ájtatosság kelléke. A középkori német, majd francia női kolostorokban a nagypénteki esti buzgó imádság idején, a hasonló módon ábrázolt halott Krisztus üdvösséget hozó sebei előtt – úgynevezett *Vesperbildek*, vecsernyeképek előtt – elmélkedtek az apácák. Hamarosan azonban ez a szakrális képtípus Itáliában is elterjedt. Krisztus élettelen testét Mária az ölében tartja, mint hajdan a gyermek Jézust, s a Szűz arcát az üdvösség bizonyosságának tudatában lecsillapodott, csendes fájdalom hatja át. Ennek a típusnak legrégebbi szobrászati példáin Krisztus néha csak akkora, mint egy gyermek, mert hiszen az ebben a témában rejlő legnagyobb művészi nehézség éppen a két felnőtt test természetes csoportba való formálása volt. Ez először akkor tudatosodott a plasztikában, amikor az ábrázoláshoz fűződő kultikus jelentések meggyöngültek, s a természethű ábrázolás egyre inkább fontossá, elvárássá vált. A problémát mellékfigurák beállításával igyekeztek megoldani, mint ahogy Donatello *Levétel a keresztről* című bronzdomborművén látható.¹⁶

Michelangelo eleget téve a természethű megjelenítés igényének, látszólag meg-

¹⁶ Firenze: San Lorenzo szószéke, 1460. k.

tartva a természetes arányokat, segédalakok nélkül valósította meg a középkori típust. Ennek ellenére e mű az itáliai reneszánsz legharmonikusabb alkotása, melyben lírai hatású szoborrá olvasztotta össze a két testet. Hogy ezt az egységet elérje, felnagyította Mária súlyos drapériával borított térdét, s közben Krisztus holtteste elődeitől eltérően, nem merev, vízszintes vagy gótikus s-tartásban nyúlik el. Lábai ugyan még profilban vannak, de felső teste már a szemlélő felé fordul úgy, hogy a valóság látványa jut érvényre. Feje és lába nem nyúlik túl a csoport tömegén, hanem alá vannak rendelve a Szűz háromszög alakú sziluettjének. Krisztus teste, finom és sovány idomainak karcsúságával mintegy belesimul az anya alakjába. Az itáliai szépségeszmény ürügyén az anatómiai kidolgozás pontos, habár visszatartott. Ugyan e miatt a harmóniaigény miatt Michelangelo megtett mindent, hogy a halál jeleit távol tartsa, és a gyönyörűvé formált alak olyan benyomást keltsen, mintha csupán aludna. Így természetes oldottságában lágyan hanyatlik bele anyja karjaiba. Mária félig csukott szemmel tekint le rá, vagy talán csendes imájába mélyed. Arcán a fiatalság megigézően lágy szépsége s nemessége ragyog, mintha az idő megállt volna, és mintha még fiatal anya lenne, aki kisedét tartja ölében. A fájdalom nem torzítja el vonásait, csodálatos gyöngédség és nyugalom tükröződik rajta egy csöppnyi melankolikus szomorúsággal vegyülve. Savonarola 1494-es prédikációja testesül meg benne: „A Szűzanyát profetikus fények világítják meg... ezért előre tudta, hogy a Gyermeknek emberi lényként el kell szenvednie a Passiót”. Ezért oly harmonikus az arckifejezése, amelyről csak a megváltoztathatatlanba való csendes belenyugvás sugárzik, s mellyel teljes összhangban áll szabad kezének megadó mozdulata, a legszebb és legmegragadóbb mozdulatok egyike, melyet a művészet valaha is létrehozott. A rajongó Vasari is így kiáltott fel: „Soha egyetlen szobrász se higgye magáról, bármilyen ritka művész is, hogy a körvonalak szépségében vagy kecsességében különbet alkothat ennél a Pietánál, vagy netán erejét megfeszítve olyan finoman, tisztán tudja megmunkálni a márványt, amilyen mesterien Michelangelo megmunkálta, hiszen ez a szobor igazi képet nyújt a művészet minden értékéről és hatalmáról.”

Vasari kis anekdotája szerint, mely elmeséli, hogyan véste bele Michelangelo nevét szobrába, képet nyerhetünk arról, hogy a művészi büszkeség, tehát annak vágya-kényszere, hogy mindenki tudtára adja, hogy ez az ő műve, már jellemző ebben a korban s Michelangelóra is. A Mária mellén átvett szalagon ez olvasható: „Michael Angelus Bonarotus Florentinus Facibat”, „Készítette a firenzei Michelangelo Buonarroti” – az egyetlen szignatúra, amelyet művein valaha is alkalmazott.

Michelangelót ez a téma továbbra is foglalkoztatta, bár középső korszakához – a fizikai és a szellemi élet maximálissá felfokozott konfliktusai közepette – egy ilyen csendes, elégikus téma nem volt aktuális. Hogy formailag miként jelentkezhetett

volna, Sebastiano del Piombo (Michelangelo tanítványa) *Pietà*-ját hozhatjuk fel példának (Viterbo, 1517). Krisztus holtteste velencei hatásra tájháttér előtt nyugszik, de a Madonna a Michelangelo sixtusi mennyezetfreskóján üldögélő szibillák testvére. A nyugalom és a belsőben tomboló érzelmek kontrasztjának kifejezője ez a hatalmas test, mely Michelangelo középső korszakának alakjait idézi.

A „Sacco” (Róma feldúlása 1527-ben) utáni zűrzavaros években az idősebb humanisták úgy vélték, kívánatos lenne a római egyházat belülről megreformálni, s megegyezésre jutni a protestánsokkal. A jó cselekedetek által a Rómához való hűséget kívánták összekapcsolni a lutheri egyéni lelkiismeretről, a hit általi megigazulásról szóló tanítással. Michelangelo második művészi korszakában ennek az újfajta katolicizmusnak a híve, mely hatott művészetére is. Ehhez az átszellemített párthoz tartozott Contarini, Sadoletto és Vittoria Colonna is.

Vittorio Colonna (1490–1547), akihez Michelangelo gyönyörű rajzokat készített és verseket írt, Itália egyik legrégebb nemesi családjából származott. Férjének, Francesco D’Avalosnak haláláig úgy élt, mint a többi előkelő itáliai úrhölgy. Viszszahúzódozó volt, de a humanisták és a költők – Castiglione, Tasso... – barátságát élvezte. Költeményei a klasszikusok (pl. Ovidius) hatását tükrözték. Házassága nem volt boldog: szerette férjét, aki őt nem szerette, de férje halála után még visszahúzódozóbb életet élt, zárdákban töltötte világtól elzárt éveit. Vallásos kérdéseken elmélkedett, magas rangú papi személyekkel osztotta meg gondolatait. „Nemcsak felülmúlt minden asszonyt, hanem a legkomolyabb és leghíresebb emberek számára is mintha ő mutatta volna a fénysugarat, amely az üdvösség révébe vezet” – emlékeztek vissza rá kortársai. Michelangelo számára is a lelki szerelem inspirálója volt. A művész számára ő az erkölcsi tökéletesség eszköze – úgy érezte, hogy tökéletlen és befejezetlen lénye ennek az asszonynak a hatására vált befejezetté. Tőle kért segítséget, mikor hitének építésében saját ereje elégtelennek bizonyult. Verseiben és rajzaiban foglalt gondolatok és érzelmek lényege, melyek a hölgy hatására születtek, hogy a fizikai szépség elenyészik, s az igaz szerelem a szellemi szépség szeretetében keresendő. Így a szellemi szép az, amely tökéletes kielégülést ad, s ez képes arra, hogy az isten szemléléséhez felemelje a lelket.

„mert csak az tetszenék, miben a szem lel
örömet, ha nem volna mása lelkem
Istennek; de így megcsalódva ebben,
az örök szép szemléletére kel fel.”

(42. szonett – átmenet a Cavalieri
és a Vittoria Colonna versek között)

Michelangelo az anyagitól a szellemi dolgok felé fordult, mely menekülés volt attól a felismeréstől, hogy világa – melyre addig életét felépítette – felbomlott.

Egyre nyíltabban beszélt a művészet vallási funkciójáról, s művészetéről vallott nézetei egyre közelebb kerültek Savonarola felfogásához: „*hogy valamennyire is utánozhatjuk a mi Urunk tiszteletre méltó képét, nem elég festőnek, nagy és gyakorlott mesternek lenni, azt hiszem, ehhez szeplőtelen életet kell élni, sőt ha lehet, szent életet, hogy a Szentlélek inspirálhassa értelmünket.*”¹⁷ – jegyzi fel Michelangelo szavait Francesco de Hollanda portugál festő.

E középső korszak legjellemzőbb alkotása a Sixtus-kápolnában lévő *Utolsó ítélet* című freskó. A mű forrása nem külső, a szépség felé forduló természetű megfigyelés, hanem látomás, belső látás, egyfajta megvilágosodástól telítetten. A külső megfigyelés logikájának porrá zúzásával, az érzéki tapasztalás csalóka illúziójának elvetésével fordul a belső tapasztalás felerősödött impulzusai felé. Egy belső szellemi képre összpontosít, mely felülmúl mindent, ami a földi világban látható, s mely isteni inspirációjának forrása. Ám e szellemi állapot megjelenítésének eszköze még mindig a ruhátlan emberi test.

E korszakából való egy 1542-es, *Jézus siratása* című rajza (British Museum), mely kompozíció a San Pietróban lévő szobor és a Vittoria Colonna számára készített Pietà-rajz között helyezkedik el. Ezen Krisztus teteme átlósan, majdnem ülve helyezkedik el. Mária a földön ül, ölében fekvő fiával, s térdeinek tartása adja meg Krisztus ívben meghajló testének vonalát. A megváltó karja tehetetlenül lóg, feje hátrahanyatlik. Mária elfordítva tőle tekintetét, az ellenkező irányba hajtja fejét, így nem fiával, hanem a mögötte álló – különböző érzelmeket megjelenítő – alakokkal alkot zárt csoportot, mintha tőlük várna vigasztalást nagy fájdalmában.

Azt a Pietà-rajzot, amelyet Michelangelo Vittoria Colonnának



A Vittoria Colonnának ajándékozott Pietà (1546)

¹⁷ ANTHONY BLUNT: *Művészet és teória Itáliában*. Corvina, 1990. 64.

ajándékozott, 1546-ban említik először, de több példány is ismeretes belőle (pl.: egy relief variációja a Vatikánban, egy rajz a bostoni gyűjteményben). Itt, az előző rajzhoz képest Michelangelo változtatott a kompozíción, tulajdonképpen felülírva a szokásos Pietà-ábrázolásokat. Elvész a fiatalkori *Pietà* harmonikus szépsége, az absztrakt szimmetria, a kimért szerkesztés veszi át a szerepet, hogy vallási szimbólumot alkosson. Ezen a Pietà-n kiemelten Krisztus válik a kompozíció központi figurájává. Függgőleges helyzetben Mária térdei között nyugszik. A gravitációtól lefelé húzottan összecuklana, ha két angyal nem tartaná karjainál fogva. Feje tehetetlenül lóg, kezei csüngenek, lábai oldalra bicsaklanak. Ám anyjának gesztusai éppen ellentétes irányúak, kezeit és tekintetét az ég felé emelve tárja elénk a feláldozott Emberfiát. A függőleges tartású Krisztus alakja Máriában folytatódik, s a két figura egymásba fonódó tömegének vertikális mozgása egyfajta emblematikus emelkedettséget éreztet. Ennek az érzésnek a továbbfokozása érdekében Krisztus széttárt kezei a keresztre feszítésre, így az emberiség megváltására utalnak. A harmónia keresése helyett ezen az elvontabb, szinte a fájdalom jelképévé váló rajzon, Michelangelo vallásos hitének meggyőződése kerül előtérbe. Tolnay Károly szerint Michelangelo úgy találta meg ezt az új formát, hogy egybeolvasztotta a Pietà-témát, és a Szentháromság hagyományos ábrázolását.

S e műveken keresztül el is érkeztünk életének utolsó 15-20 évéhez, mikor nézeteiben felerősödtek a negyvenes években vallottak. A tridenti zsinat után megnyílt az út a jezsuiták és Caraffa bíboros előtt, hogy tekintélytiszteletet és a tanok szigorú betartását rákényszerítsék a hívőkre. Ebben a dogmák feletti viták korában Michelangelo, akinek még azt is el kellett tőnie, hogy egyik fő művére ráerőltessek az újra felerősödő katolicizmus színlelt erkölcsiségét (az Utolsó ítélet leplekkel való kiegészítését), a személyes hitet kereste. Kései művei pl.: a *Firenzei Piéta* vagy a *keresztrefeszítés rajzok*, a keresztény hit központi gondolatával, Krisztus áldozatának nagyságával, a passióval foglalkoznak. Ezekben egy olyan elvont isteni lényeket szólított meg, amely által az üdvözülést remélte. Miszticizmusa egyfajta menekülés volt attól a felismeréstől, hogy világa felbomlott. Nem mert már abban hinni, hogy az emberi szépség az isteni szimbóluma, inkább félt tőle, mert elterelte figyelmét a szellem tiszta gondolatairól.

„Gyűlöltesd meg velem a világot
s imádott szépségét, hogy megszerezsem
halálom előtt örök életem”

(82. szonett 1555-ből)

A Firenzében található *Pietà* szoborcsoportról Vasari több helyen is megemlékezett Michelangelo-életrajzában. Többször hangsúlyozta, hogy ezt saját „szórako-

zására” készítette, belső vívódásainak, gondolatainak, a halállal való zsörtölődésének kifejezése gyanánt. A szoborcsoporton keveredik a márvány durva és a sima megmunkálása. Krisztus teste szinte tökéletes megmunkálása révén emelkedik ki, a keresztről való levételnél segédkező, vagyis az őt felemelő rusztikusan formált alakok tömbje közül. A műhöz több vázlat kapcsolható, melyeken felfedezhető egy alak, Arimateai József vagy Vasari szerint Nikodémusz, mely férfi figurában – vélhetőleg – Michelangelo magát jelenítette meg.

Ez a figura kapcsolja a tárgyalt műcsoporthoz a Cappella Paolinában lévő *Szent Péter keresztre feszítése* című freskót is, hiszen ezen a falfestményen szintén megtaláljuk önportréját. A több mint ötven arckép közül kettő is hasonlít rá, melyek élete egyes korszakainak tipikus megjelenését szimbolizálják. Egyikük az a magányos, robosztus testalkatú agg a jobb alsó sarokban – ki szinte hasonmása a *Firenzei Pietà* Nikodémuszának –, aki hátat fordítva a szörnyűségnek, távozni kíván. Számot vetve tetteivel, gesztusai arra utalnak, hogy magába zárkózottan szinte az élettől búcsúzik. A másik portrészzerű figurát a jobb felső sarokban találjuk a horizont fölé emelkedve. Ez a turbános lovas közvetlenül a kivégzést irányító római kapitány mellett áll. Leo Steinberg párhuzamba hozta ezt az arcképet Bugiardini Michelangelóról készített portréjával (Louvre). S ő az, aki szerint mindkét figurát Michelangelóval kell azonosítanunk, s bennük a művész erkölcsi portréit, morális átalakulásának ívét láthatjuk. Itt is, mint költeményeiben erkölcsi vívódásai fogalmazódnak meg. Sorsának ereszkedő vonala ível át a képen: a pogány szépség és művészet korai bálványozásától mostani saját magához, a kései magányos, befelé forduló öregkorhoz. A mártír keresztfája köti e két alakot és két időt össze: saját önmagának tagadását a jelenlegi bűnbánattal.

A *Firenzei Pietà* Nikodémusza, mely figurában már Vasari szerint is Michelangelót kell keresnünk, jobb kezével Krisztust emeli fel, bal kezével pedig Máriát támogatja. Krisztus és Mária ezáltal szinte egygyé válnak, míg a másik oldalon Magdolna, kinek figuráját Michelangelo tanítványa, Tiberio Calcagni fejezte be – jóval lazábban kapcsolódik a csoportozat. Nikodémusz gondolataiba merülve emelkedik a csoportozat fölé, s az amúgy fölfelé, az üdvösség felé törő kompozíció az ő szemszögéből vizsgálva a sír felé húzó súlyként jelentkezik. Nem más ő, mint „egy életét már lezáró férfi, akinek az élet harcai mély barázdát szántottak az arcára, aki már töprengővé, rezignálttá vált, s aki megmutatja az embereknek, miben találta meg végső támaszát: az emberiség üdvéért a kereszten hozott áldozatban.” Ezek Max Dvorák szavai.

Ugyanez a személyes spiritualizmus érződik – talán még misztikusabb megfogalmazásban – a *Rondanini Pietà*n. Második változatán – Daniela de Volterra egy Lionardo Buonarrothinak címzett levele szerint – Michelangelo hat nappal halála előtt még egész nap dolgozott. A két alak, Krisztus és Mária szeretetteljes, ben-

sőséges kapcsolata sugárzik e befejezetlen alkotásból. A mű stílusa is ehhez a spirituális tartalomhoz igazodik. Nem is művészi alkotásnak tűnik, hanem rajongó hitvallásnak, olyasminek, ami már-már kívül esik az érzéki formákkal kifejezhető, esztétikai fogalmakkal megragadható dolgok körén. Végsőkéig átszellemültnek, anyagtalannak, testetlennek hat, olyanak, mintha minden érzékelhető formáról lemondott volna alkotója az ugrásszerűen jelzett formák alkalmazásával. A fizikai szépség ábrázolását alárendelte az érzelmek érzékeltetésének. Már nincs többé plasztikus modellálás, nincsenek kimunkált, kiegyensúlyozott, mégis élénk mozdulatok. Befejezetlensége ellenére is van azonban a szoborcsoportnak jó néhány, tisztán kivehető vonása, amelyen a későbbi kidolgozás sem változtatott volna jelentősen. A két alak ég felé törése, aszketikus árnyyszerűsége szinte túllép a szobrászat végső lehetőségein. Súlytalanul lebegnek, mintha máris levetkeztek volna porhüvelyüket. A fény szétszóródik a márvány felületén, olyan, mintha a szobor önnön belsejéből kapná a megvilágítást. Átala Michelangelo öregkori mély vallásosságához, áldozatban való igaz hitéhez kerülhetünk közelebb.

E műcsoport nagy hatását mutatja az, hogy a 18. században felbukkant egy szoborcsoport, melyről írásos források nincsenek, de Michelangelóval hozzák kapcsolatba mint a *Firenzei Pietà* négyalakos kompozíciójának háromalakos változatát. John-Pope Henessy alaposan elemezte, s a művet többféle szempontból vizsgálta. Arra a megállapításra jutott, hogy a *Palesztrina-Pieta* néven a Firenzei Akadémián őrzött szoborcsoport reliefszerűsége, felületi megmunkálása, anatómiai torzsága, munkamódszerének eltérései miatt nem lehet Michelangelo műve. Bernini iskolájába vagy Niccolò Menghini művei közé sorolta inkább. E mű kapcsán felvethető esetleg a hamisítás gondolata is, hiszen hiányzott a Michelangelo-életműből egy teljesen kész, öregkori *Pietà*. Hiányzott, hiszen a saját sírjára szánt *Firenzei Pietàt* – nem tudni, pontosan miért – Michelangelo maga csonkította meg, s a *Rondanini Pietà* első változatát utolsó napjaiban átfaragta, s nem készült el vele soha sem. Tehát íme, itt áll egy teljesen befejezett mű.

Ám ez hiába befejezett, a másik kettő: a széttört, megcsonkított s a torzóként megmaradt utolsó befejezetlen műve mégis hitelesebb tanúja az öreg Michelangelo vívódásainak, küzdelmeinek, kései művészetének. Az a vallásos üdvözültség, amelyhez bennük Michelangelo elzárkózott magányában, a világtól és az egyháztól távol elérkezett – keresve az üdvösség felé vezető utat – megindító mélységéig vezeti el a késői szemlélőt. Ezek a művek a hosszas lelkiismeret-vizsgálattól és a hosszas kereséstől nyerik el megindító erejüket. Krisztus külső, materiális képének helyébe belső imának nevezhető szellemi kép lépett, amelyet – mint az olasz reformátorok mondták volna – közvetlenül a Szentlélek inspirált.

Pajtók Ágnes

Utak és irányok a reneszánsz irodalomban

A kert

Manapság egy bekerített földdarabra asszociálunk, ha a *kert* szót meghalljuk. Ám volt idő, mikor ennél többet jelentett. Az alteritásban még „a kozmosz kicsinyített mása, világmodell, a földi Paradicsom” volt. „Élet és halál harmonikus egységét szimbolizálta, mivel nyomon követhető benne a vegetáció pusztulása és újjáélédeése.”¹ E szemlélet alapja a létezők nagy láncolatába, a mindent átható teleológiába vetett hit volt: a reneszánszban még minden több volt, mint ami, állandóan a felszín alatti lényeg megismerésére törekedtek. A szimbólumok beható vizsgálata tehát kulcsot adhat az egyes alkotások és ezek egymáshoz fűződő viszonyának megértéséhez. Hiszen ahogy Frye *A kritika anatómiája* című esszéjében megfogalmazta, az egyes művek nem önmagukban és önmagukért létező izolált univerzumok, hanem hálózatba rendeződött, egymással kapcsolatban álló, egymással kommunikáló, egymásra ható csomópontok.²

A kertmotívum sokféle megjelenése a különböző szövegekben rendszerező elv bevezetésére kényszerít bennünket. Mivel most az archetípusokkal foglalkozunk, a tematikus csoportosítás tűnik leginkább nyomravezetőnek.

A kert célja lehet maga a termés, melyért meg kell dolgozni. Ebben az értelmében jelenik meg a *Szép magyar komédia* egy epizódjában: „...valami káposztácskáért mentem vala az kertben, hogy vacsorára megfőzzem”.³ Ehhez hasonlóan Tinódi *Sokféle részögösről* írott beszámolójában a kert mint a szőlőtermesztő hely jelenik meg. Eredetét Noéig vezeti vissza: „Igen hamar kihozatá, Noé hogy hallá, / Kis kertében béhozatá, elplántáltatá, Oroszlánvért és majomvért hamar hozata, // És disznóvért is kecskevért ő kerestete, / Szőlő tövét mindezőkkel megötözteté, / Ő az vizét megszereté, soká terjeszté. // Nagy vígan vesszőjét Noé elülteteté, / Kapásokkal művelteté, hordót töltete, / Egy kedvében az jó borban Noé köppente.”⁴

E csúfolódó hangnemű írás megmosolyogtató-szánalmas képet fest a borisszákról. Másféle kert nem is tartozhat hozzájuk, mint a két kézzel művelendő szőlőskert. A kert, a lakóhelyet övező kis magántermészet így válhat a társadalmi rang

¹ *Szimbólumtár*. Szerk.: Pál József, Újvári Edit. Budapest, 1997. „Kert” címszó.

² FRYE: *A kritika anatómiája*. 1998. 64–65.

³ *Balassi Bálint összes versei, Szép magyar comoediája és levelezése*. Szerk.: Eckhardt, Budapest, 1968. 195.

⁴ *Régi magyar irodalmi szöveggyűjtemény*. Szerk.: Szabó, 2000. 45.

jelzőjévé, státuszsimbólummá. Shakespeare *Téli regéjében* is ilyen jelentésben szerepel:

PERDITA: A szegfű meg a tarkaviola,
Mi a természet korcsa – úgy beszélük.
Nincs is parasztkertünkben ily virág,
Bujtást se tettem el.⁵

Itt egyértelműen direkt a kapcsolat a jelölő (kert) és a jelölt (anyagi helyzet) között. E jelentéscsoport kissé elvontabb formája mikor a kert és annak állapota egy egész ország metaforájává válik. Shakespeare láttató erejű képekkel teleszótt drámáiban sok helyütt rábukkanhatunk az ilyen alkalmazásra. Különösen szép a *II. Richárd* kerthasonlata, melyben a konkrét, denotatív jelentés szinte észrevétlenül, fokozatosan csúszik át az elvont jelentés síkjára. A III. felvonás 4. jelenetében Izabella királynő York hercegének házában tartózkodik. Ugyan még nem tudja, hogy férjét, II. Richárdot Boligbroke elfogta, mégis kínzó balsejtelem gyötri. Udvarhölgyével a kertbe megy, abban bízva, hogy a nyugalmas hely enyhíti kételyeit. Séta közben megpillantják a kertészt és annak segédjét, akik elől elbújnak, s így véletlenül kihallgatják párbeszédüket. A férfiak, miközben munkájukat végzik, kötöznek és metszenek, a kertészet terminusaival már nemcsak York kertjét, hanem magát az országot is jellemzik:

„SZOLGA: Mit erőlködünk e karók között
Törvényt tenni, mértéket tartani,
Példát adni, egész országra szólót,
Míg tenger-falu kertünket, a szép hant
Gyom veri fel, legszebb szirmai hullanak,
Gyümölcsfái oltatlanul, sövénye
Kuszán, a rügy senyved s a gyógyfű közt
Hernyók nyüzsögnek?

KERTÉSZ: Csöndbe légy: aki
Átvészelte e viharos tavaszt,
Most lombhullását is megérte már,
A gatz, mi széles lombja közt lapult
S úgy senyvesztette, hogy táplálni látszott,
Bolingbroke már kitepte gyökerestül,
Értem Wiltshire grófját, Greent és Bushyt.

SZOLGA: Csak nem haltak meg?

⁵ Ha másképp nem jelölöm, a Shakespeare-idézetek az 1961-es *Shakespeare összes művei* kiadásból vannak.

KERTÉSZ: De bizony, s a tékoz
 Királyt is elfogta Bolingbroke. Kár, be kár,
 Hogy nem nevelte s nyeste úgy e hont,
 Mint mi e kertet! Mi, ha úgy adódik,
 Megmetsszük itt a fák kérgét, nehogy
 A vérben, nedvben túlcserdült erő
 Gőgjében szétroncsolja önmagát.
 Tett volna ő is így hiveivel,
 Most élne mind s meghozná néki dús
 Gyümölcsseit. A meddő ágakat
 Lemetsszük mi, hogy megéljen a termő:
 Tett volna így, meglenne koronája,
 Mit eldobott magától léhasága.”

Ízabella e szavak hallatán nem tudja tovább türtőztetni magát, s előbújik rejte-
 kéből:

„IZABELLA: Te, ki Ádámként túrod itt e kertet,
 Hogy mersz ilyen rossz hírt durva szádra venni?”

Ádámot, a dolgozó közember „prototípusát” kertészként ábrázolni nem példa nélkül való Shakespeare-nél. A *VI. Henrik* 2. rész, IV. felvonásának 2. színében találkozunk hasonlóval: „STAFFORD: Apád ebadta rongya, kőműves volt. CADE: Ádám pedig kertész.”, illetve a *Hamlet* V. felvonásának 1. jelenetében, a sírásók párbeszéde során: „ELSŐ SÍRÁSÓ: Micsoda! pogány vagy? Hát nem érted az Írást? Hiszen az Írás mondja: »Ádám pedig ásott.«” Ádám mint a dolgozó jó kertész el-
 lentétben áll itt Richárd királlyal, a rossz, hanyag kertésszel, aki nem gondozta,
 ápolta, „gyomlálta ki” országát. Richárd mint rossz kertész és Anglia mint pusztu-
 lásra ítélt kert már a II. felvonás 1. jelenetében, Gaunt beszédében megjelent („E
 föld boldog birtok, Anglia, / Királyok termő méhe s ringatója, / [...] / Most dobra
 verve – nem halál e szó? – / Mint kopár szántó vagy meddő majorság;”) E vissza-
 térő motívumok, a meddővé váló kert, Richárd „lombhullása”, már a végkifejletet,
 a király „fejének hullását” előlegezik.

A jó kertész munkájához hozzátartozik a gyomlálás: ha ezt a néha kellemetlen
 munkát elmulasztja, elveszti uralmát birtoka fölött, a gaz mindent beborít. A *VI.
 Henrik* 2. részében (III. /1.) Margit királynő élesen látja ezt, s Suffolknak ilyen ta-
 nácsot ad: „És Humphrey nem kis ember Angliában, / Az első fok tetőled lefelé / S
 ha te esel, hág mint következő. / [...] / Tavasz van most, a gyom gyökere nem mély,
 Sziveljed meg és elborítja kerted / S megfojtja, gondozatlan a növényt.”

A kert, a körülkerített természet fogalma tehát felidézi a gyom, a gaz fogalmát is. Az *V. Henrik*ben Franciaországról fest ilyen elemeket tartalmazó képet Burgund Hercege:

„egyenletes sövénye
Mint bozonttal vadul benőtt fogoly,
Rendetlen ágat vet; ugarjait
Vadócfű, komló, sűrű füstike
Veri s minnek irtani kéne e
Vadságot, rozsdál közben az eke.”

A reményt a bohém ifjúból lett bölcs uralkodó, V. Henrik táplálja, akinek értékeit a francia ellenség tábornagya még a győzelem előtt elismeri (II. /4.): „S belátod eddigi léháskodása / Csak a római Brutus külseje, / Mely fontolást bolond köpeny alá rejt; / Mint kertész is trágyát takar gyökérre, / Mely elsőül fakad s legkényesebb lesz.” A test és a kert analógiájának tömör definícióját Jágó fogalmazza meg: „A testünk a mi kertünk; az akaratumk a kertész benne.” (I. /3.).

Az archetípusok, motívumok sajátossága, hogy nem törődnek az országhatárokkal, s reneszánsz műveltségnek és „globalizmusnak” köszönhetően a 16. században még a nyelvi korlátokat is áthágták. Eddig leginkább angol nyelvű szövegekben értelmeztük a kert jelentéseit, nézzünk most egy nagyon érdekes magyar alkotást!

Az *Effectus Amoris* című széphistóriának csupán töredékei maradtak ránk, s így sajnos a mű teljes élvezete lehetetlen. A história alapjául egy későgörög történetíró, Chares Mytilenaeus meséje szolgált, melyet a „Cegei Névtelenként” emlegetett szerző diák – elmondása szerint – Athenaios közvetítésével ismer, aki a *Bölcsek vacsorája* című művében idézi a történetet.

Az alábbi pikáns rész számunkra különösen érdekes, ugyanis a kertmotívum egy nem egyedülálló, ám mégis különleges alkalmazását példázza. A már Jágó által megfogalmazott test = kert elméletről van szó:

„Odatis kertében két fejér alma,
Kerte felett esmét két piros alma,
Drágalátos vala Venus illatja,
Ezeket őrzötte, meg is tartotta.

Mostan Zariadresnek ajánlotta,
Sőt őmagával is szabaddá hadta,
Mert véle eljöttét ezért nem szánta,
Szép voltaért Zariadrest kívánta.

Zariadres ám az két fejér almát,
Fogdosni kezdé néki, mint sajátját,
Csókolni és harapni az pirosát,
Ilyen jókkal tölté el az étszakát.”⁶

A strófák megfejtése nem igényel hosszadalmas magyarázatot, a kívánt nő testére mint kertre való utalás a képes beszéd populáris fajtájához tartozik, benne van a kollektív tudatban, s maga a szituáció, – a nászéjszaka – is anticipálja a folytatást, a szerelem beteljesülését.

Az *Árgirus históriája* a magyar reneszánsz talán egyik legkiemelkedőbb reprezentatív alkotása, mely jelen kutatási szempontunkból sem elhanyagolható, hisz a szöveget át- meg átszövik a kertreprezentációk.

A história első jelenete a kertben játszódik: Alecton király fái közt egy ismeretlen almafát fedez fel. De ahelyett, hogy prózára fordítanám le a szöveget, nézzük inkább Gergei sorait.

„Régi rakott kerte az királynak vala,
Mely szép termő fákkal ékesítve vala,
Drága szép folyóvíz kertében foly vala,
Mellyel szép kőkerete ékesítve vala.

Történék azonban, kertében hogy járna,
Egy szép virágos fát ott az kertben láta,
Melyet ő ezelőtt még nem látott volna,
Honnan hozták oda, ő azt kérdi vala.
Virága mint ezüst, olyan színű vala,
A közepi pedig szép gyöngyszemmel rakva,
Melynek a termését alig várja vala.
Háromszor egy napon megvirágzik vala.”⁷

Ez az álomszerű kép szinte a Paradicsom bünbeesés előtti állapotát idézi. A szépség azonban implikálja a töredezettséget, a romlást. Hiszen valami csak valami ellenében, valamihez képest, valami viszonyában lehet tökéletes. S itt is a gyümölcsök eltűnése, az őrzők impotens munkaképtelensége jelzik a rossz fel-

⁶ <http://magyar-irodalom.elte.hu/effectus/masodik/1nagyfr.htm>

⁷ *Régi magyar költők tára, 6. századbeli magyar költők művei* (továbbiakban RMKT). Kilencedik kötet. Szerk.: Varjas Béla, Budapest, 1990. 371–372.

bukkanásának lehetőségét. A valós élet szabályai a művön belül felfüggesztődnek, s helyüket átveszik az áloméi. Ahogy Frye is utal rá: „a *dianoia* az archetípus szintjén nem más, mint egy álom, a vágy és a valóság konfliktusának megjelenése.”⁸ Ám ahhoz, hogy valaki egyáltalán beléphessen a mítosz világába, kiválasztottnak kell lenni. Ugyan Alecton mindegyik fia szerencsét próbál, ám csak a legkisebb, Árgirus jár szerencsével.

Érdekes észrevenni, hogy ebben a szituációban nem egy konkrét manifesztálódott rossz ellen kell küzdeni, hanem a megfoghatatlan, lágy szellőként érkező álom ellen.

„Az almák megértek, s már fénylenek vala,
Csak egyedül ifjú kertben fekszik vala,
Az önnön testében ugyan retteg vala,
Álomhozó széltől mert igen fél vala.”⁹

Ebben az álomszerű világban, úgy látszik, a valódi álom, pontosabban a mély alvás már nem megengedett. Hiszen aki enged a nyugalmat, de egyben öntudatlanságot is hozó erőnek, az nem ura saját magának, nem képes döntéseket hozni, elszalasztja a lehetőségeket. Vándorlása során Árgirus is az álom csapdájába esik. A gonosz gazdasszony, aki saját lányát akarja a királyfira ráerőltetni, azzal hiúsítja meg Árgirus találkozását a tündérrel, hogy álmot küld a hercegre. A helyszín újra egy kert, mely az első találkozás kertjéhez képest még pompázatosabb, szinte émelvítően gazdag:

„Zöldellő borostyán kertet környül fogta,
Ciprus és puszpánggal a kert teljes vala,
Pirosló narancsfák a kertben plántálva,
Liliomvirágok bővelkednek vala.

Kertnek közepében sok szép fák valának,
Szagos balzsamumfák szépen illatoznak,
Szép kiterjedt, sűrű, magas, nagy cédrusfák
Napnak fénye ellen árnyékot tartanak.”¹⁰

Ám Árgirus elalszik, s nem látja, nem hallja kedvesét, aki hiába ébresztgeti az élettelen királyfit. A nem látás, a lehetőségek ki nem használása ellentmond az értelmes és értékes emberi életről alkotott felfogásnak: ki kell szabadulni az álom,

⁸ FRYE: *A kritika anatómiája*. Budapest, 1998. 97.

⁹ RMKT/9, 375–376.

¹⁰ Uo., 388.

a tudattalanság ködéből, és tevékeny, cselekvő, észlelő módon kell élni. Vagyis Heideggerrel szólva, a létfeledtségéből a jelenvalólétbe kell behelyezkedni.

Az imént olvasott részt összehasonlítva, a mű kezdő versszakjaival érdekes hasonlóságra lehetünk figyelmesek. Mindkét esetben próbatételről van szó, melynek célja az ébren maradás, a virrasztás. Árgirus az első esetben számít a kihívásra, melyet sikerrel leküzd, második esetben viszont váratlanul éri az álom. Az álom forrása is igen hasonló az említett részekben: mind a két esetben szellő hozza a feledést. Először a tündér érkezésének velejárója a fuvallat, mely a feladathoz méltatlan próbálkozókat egyből ledönti lábukról, míg a kiválasztott Árgirus megbirkózik vele. Másodjára Árgirus sem képes ellenállni a megfoghatatlan erőnek. Ám eredete ekkor a rossz: a gonosz gazdasszony ráveszi az ostoba szolgát, hogy a tömlőbe rejtett álmot engedje titokban gazdájára, hogy az így elmulassza a tündérleánnyal való találkozást. („Mikor el-bémentek uraddal az kertben / Ez az kis tömlőcske légyen te kezdedben, / Mihelyt annak szelét uradra eresztetd, / Nehéz álom miatt ottan elnyomatik.”¹¹) Tehát igen leegyszerűsítve, az első szél meghozta a kedvest, a második pedig elvette.

Hasonló erőpróbát kell kiállnia a Gyönyörűség Lugasában Sir Guyonnak, a mértéktartás lovagjának Edmund Spenser *The Faerie Queene (A Tündérr királynő)* című művében. A Gyönyörűség Lugasa ugyan mesterséges, de olyan csinnal van megalkotva, mely akaratlanul is lenyűgözi a szemlélőjét:

„And them amongst, some were of burnisht gold,
So made by art, to beautifie the rest,
That the weake bowes, with so rich load opprest,
Did bow adowne, as over-burdened.” (II. XII. 55.)

Ahogy a szőlőinda meghajlik az arany szőlőfürtök súlya alatt, úgy torzítják el a művészet túlzásai is a természetet. S aki beteszi lábát a Gyönyörűség Lugasába, annak természete, emberi mivolta torzul el. A leírás nagyrészt az erotikus örömek érzékeltetéséből áll, mely édességével, szenzualitásával szinte csömört kelt. A vonzó mértéktelenség ilyen fokú hangsúlyozására azért van szükség, hogy a fejezet fő erényét, az önmérsékletet megtestesítő Sir Guyon erőfeszítései kellő tiszteletet érdemljenek ki. Hiszen a lovag hősieesen leküzd magában a vonzalmat, ellenáll a csábításnak. Ám ez a visszautasítás valahogy mégsem tűnik őszintének, szívből jövőnek. Jóval több van benne, mint hűvös, megfontolt tagadás. Guyont feldühíti a szépség. A románcban sok helyen előfordul, hogy a főszereplő legyőz egy-egy kísértést, ám ezt mindig magabiztosan, a döntés helyességének teljes tudatában

¹¹ Uo., 387.

teszi. Itt azonban másról van szó. A lugas áradó leírásába szinte belefeledkezik a beszélő, aki nem lehet más, mint Guyon, hiszen az ő szemén keresztül látjuk a kertet. A leírás elején nem is találkozunk értékítélettel, csupán expresszív képekkel, melyek az olvasó szemei elé idézik nemcsak a lugas pontos képét, hanem – a szökökútban fürdő két, szinte teljesen meztelen „hölggy” blazonszerű leírásával – a hely füledt erotikus hangulatát is. Az elragadtatott leírás mintha akkor döccenne meg, mikor a szemlélő tekintete ráakad a kert úrnőjének, a szépséges Arcasiának ölében szendergő ifjúra. Elmélázhatunk azon, hogy vajon a féltékenység vagy esetleg az öntudatlanságtól való félelem hangolta a „boszorkány” ellen a lovat. De az is lehet, hogy e kettő egymásbajátszása, komplexitása okozta a frusztrációt. Valaki más van a kívánt és megvetett nő ölében, ahol talán Guyon is szívesen pihenne, ám tudatában van annak is, hogy számára ez a legsúlyosabb bűn lenne, s identitásának elvesztésével járna.

Nem kerülheti el e ponton a figyelmünket a hasonlóság az Árgirussal: mindkét esetben egy varázserővel rendelkező nő (bájos-boszorkány vagy tündér... szinte ugyanaz) tart ölében egy mély álomban lévő ifjút. A szerelem-kép egy archetípusának manifesztálódását ragadhatjuk itt meg: a szerelemben való teljes – önként vállalt – feloldódás a személyiség elvesztésével, s a nőnek való kiszolgáltatottsággal jár.

A *Tündérkirálynő* III. könyvének VI. éneke a cselekmény alakulása szempontjából viszonylag lényegtelen közbeékelte epizód, de ennek ellenére sok érdekességet tartalmaz.

Bepheobe történetével ismerkedünk itt meg. A leánynak már fogantatása is igen különös volt: édesanyját Chrysogoneét a Nap sugarai termékenyítették meg, mikor egy tó partján aludt. Aggodalma miatt, hogy állapotja szégyent hozhat rá, a vadonba szökött. Az erdőben Venus és Diana Cupido keresése közben találják meg Chrysogoneét, aki – úgy, ahogy megfogant – álmában egy leány ikerpárnak ad életet. Az istennők megosztoznak a csecsemőkön, Diana Belpheobének kereszteli az egyiket, és magával viszi, hogy tiszta és szűzies életre nevelje, Venus Amorettának nevezi el a másikat, és Adonisz kertjébe küldi. Itt az élet minden formája megtalálható. A lelkek a Káosz gödrében testet öltenek, és egy kapun keresztül a Földre távoznak. Ha idejük lejárt ezen a világon, egy másik ajtón visszatérnek, levetik testüket, és egy bizonyos idő után reinkarnálódnak. A kert egyetlen ellensége az Idő. Mint említettem, a szűzsé számára nem túl fontos epizód ez, ám az olvasó számára mégsem unalmas. Például itt fedezhető fel legeggyértelműbben Spenser forrásainak diverzitása. Homérosztól Chaucerig szinte mindenből merít: a Rózsaregényből, a görög–római mítoszkincsből, és a bibliai Éden allúziói is erősek. Ám Adonisz kertje mégsem a keresztény teológián alapszik. Sokkal markánsabb benne a platonista, neoplatonista hagyomány, melynek központi kérdése a forma

és az anyag viszonya, a lélek újjászületése új testben és az élet ciklikus körforgása. A reinkarnáció természetesen ellenkezett a korabeli keresztény teológiával, de Adonisz kertje nem is annyira e keresztényellenes meggyőződés szószólója, mind inkább l'art pour l'art alkotás, az önmagáért való szép monumentuma. Adonisz kertjének különlegessége a modorosságtól és szerepektől mentes egészséges szexualitás. Hiszen itt „each paramour his leman (= lover) knowes, / Each bird his mate, ne any does envie / Their goodly meriment, and gay felicite (III. VI. 41.)” A kert lakói erényesek, de itt nyoma sincs a steril önmegtartóztatásnak: mindenki megtalálja párját, és él vele boldogságban, mely egyáltalán nem elítélendő, hiszen ez forgatja tovább az élet kerekét, és nem ébreszt féltékenységet vagy bűnös vágyat. Érdemes *A Tündérr királynő* két kertepizódját összevetni, hisz látszólagos hasonlóságuk mögött egy lényeges eltérésre is fel kell figyelünk. Mindkét hely rendkívül szép, rendkívül vonzó, mindkettőt a szerelem élteti, ám míg az egyik megvetendő, addig a másikról csupa jót olvashatunk. Mi lehet ennek az oka? A válasz a természet és a művészet viszonyában és arányában keresendő. A Gyönyörűség Lugasa hiába pompás, nem valóságos, benne minden művi: „A place pickt out by choice of best alive, / That natures worke by art can imitate: (II. XII. 42.)” Adonisz kertje ezzel szemben a természet teljességének a megjelenítője, mentes mindentől, ami ál: „In that same Gardin all the goodly flowres, / Wherewith dame Nature doth her beautifie, / And decks the girlonds of her paramoures, / Are fetcht:” (III. VI. 30.), s a természetes tökéletességet hangsúlyozza: Ne needs there Gardiner to set, or sow, / To plant or prune: for of their owne accord / All things, as they created were, doe grow” (III. VI. 34.). Spenser nem propagandaműnek szánta alkotását, s *A Tündérr királynő* nem is az. Ám a hithű protestáns alkotó nem tagadta meg önmagát, s belecsempészte románcába a képekről, bálványokról, művészetről alkotott nézeteit.

Láthattuk tehát, hogy a reneszánsz kedveli a kerteket, a szövegek bőven szolgáltatnak példát ennek bizonyítására. A vizsgált szövegbázis ugyan nem teljes, hiszen nem az egész reneszánsz kori európai hagyományt, csupán angol és magyar szövegeket vettük alapul, vagyis a 16. századi ismert és belakott világ két ellentétes pontjáról szemezgettünk, melyek közt direkt kapcsolat ritkán jött létre.¹² Ám mindennek ellenére a kert irodalmi jelentésrétegei igen hasonlóak: lehet a szerelmesek találkozóhelye, a jókedv, a móka felszabadítója, létezhet makrokozmoszként mint az ország és mikrokozmoszként mint az emberi test megjelenítője.

¹² A reneszánsz és koraújkori angol–magyar hatásokról lásd: GÖMÖRI GYÖRGY: *Angol–magyar kapcsolatok a 16–17. században*. Budapest, 1989.