

József ácsot ne mutassad)  
szomját forrás, könnyű harmat  
verje. Szegény pásztor, király:  
Gáspár, Menyhért, hű Boldizsár  
csizmanyoma, bocskor-pora  
ne árulja. Sziklák foga  
tündércsontját ne roppantsa.  
Ne tépje le töviság  
fejéről a koronát.

Elefántcsontfehér tetők, márványhasú hold-csiga,  
szórják tükrös szikrájukat batyut vivő csacsira.  
Kopog a bot, a vándorbot, pára-gyolcsos kőveken.  
Mért lármáznak kakasaid aranytornyú Betlehem?

SÁRY GIULA

## MICHELANGELO TANULMÁNYOK (2)

### A KÉZ VALÓBAN ÉZSAUÉ

A művészettörténet négy Michelangelótól alkotott pietát tart számon. A Rómait (Szent Péter temlom), a Firenzeit, a Palestrina és a Rondanini Pietát. Az első teljesen befejezett, a világhírt hozó, a közismert. A Firenzei Pietát *Ascanio Condivi*, Michelangelo életének egykorú krónikása ismerteti, de művének egy előző helyén már utal rá a következőképpen: „Az elhagyott Krisztus minden tagja elernyedt és tehetetlenül esik le, azonban teljesen különböző állásban, mint azon a szobron, amelyet Michelangelo a Pescarai Marchesának készített, valamint a Madonna della Febbrétől is különbözik.” Ezt a gondolatsort folytatva az LV. fejezetben így ír: „Ezen úrnő (Vittoria Colonna) kérésére egy meztelen Krisztust csinált (nem rajzolt, festett — megjegyzés tőlem), amidőn a kereszt-ről emelik le, mely mint elhagyott holttest szentséges anyja lábai elé esnék, ha két karjánál fogva nem tartaná két kis angyal. Ő pedig a kereszt lábánál ül, könnyes, fájdalmas arccal, mindkét kezét tárt karokkal égnek emelve, mintha azt mondaná, ami a kereszt tövére írva olvasható... A kereszt hasonló ahhoz, melyet a fehérek 1340-ben a dőghalál alkalmából vittek körül.” Ebből az idézetből az derül ki, hogy Michelangelo saját síremlékének szánt Firenzei Pietáján kívül még készített, azaz faragott egy pietát Vittoria Colonnának, de ennek nyoma veszett. A Palestrina Pietà nem jöhet szóba, mivel 1536-ban kezdődött ideális barátsága Vittoria Colonnával, és tizenhat éven át tartott annak haláláig, a kérdéses mű pedig 1553-ban készült. Tehát egy pietának mindenképpen nyoma veszett? Elpusztult, vagy talán lappang valahol?

Michelangelo pietái között van egy problematikus, a Rondanini Pietà. Kétalakos, Mária és Jézus összefonva, összesimulva áll. Talpazatán Michelangelótól idegen helyesírással és tőle idegen betűtípussal kivésve olvasható a mű címe és a készítő neve. Eddig utolsó szoborművének tartották, amellyel valami újat, a régi, heroikus stílusát meghaladót akart volna kifejezni. Van azonban a művön, az alakok jobb oldalánál egy szépen kifaragott karcsonk, amely nincs összefüggésben sem Jézussal, sem Máriával. Egy tört kar, mely lecsüng, ernyedten, mint a szárnyaszegett madár. Egy önmagában is tragédiát sejtető kar, semmi más. Sőt, két tragédiát, mert egyet a szobor fejezett ki, melyhez készült, és egy másikat, annak a szobornak tragikus sorsát, amelyből csak ez a karcsonk maradt.

De mit keres ez a kar a tőle felfogásban, kidolgozásban teljesen idegen művön? Ha ott van, akkor nem később került-e rá? Nem, bátran mondhatjuk, ennek semmi értelme nem volna, hanem feltétlenül előbb. Biztos, hogy a Rondanini Pietà márványa előzőleg másnak készült. Ebből az előző műből csak ez a kar, valamint valószínűleg Jézus két alsó lábszára maradt, mivel azok ugyancsak stílus- és aránytörést jelentenek az agyongyötört márványroncsra. Ha egy olyan

művet képzelünk most már a Rondanini Pietà fölé, melynek nagysága arányos a magányos karral és a két kidolgozott lábszárral, akkor egy hatalmas műnek kellett lennie. A felkarcsontk iránya egy széles mellkast feltételez, amely egy egész testmélységgel még előbbre is dől. A Rondanini márványa tehát egy előző, nagyobb pietà márványából maradt. Ez valamilyen okból megsemmisült, de létezéséről árulkodik az ott felejtett kar és a Krisztus-alakhoz nem illő két alszár.

A következő kérdés: kit keressünk, és mi lehetett az a mű, amelynek roncsaiból valaki a Rondanini Pietának nevezett számalmas csoportot kifaragta? Michelangelo kellett, hogy elkezdje. Hogy a Rondaninit ő csinálta volna, nem valószínű, sőt biztos, hiszen élete végén alkotott művein hiába keresnénk olyan alaktorzításokat, mint amelyeneket a Rondanini mutat. Ekkora stílusterés csak egyetlen művön nem létezik. Ide kell jutni, fejlődve, vagy hanyatlással. Egyébként is *Condívi* egy pietáról beszél, melyet Michelangelo a Pescarai Marchesának készített. Ennek rajza is megmaradt, de a leírás is egyezik: olyan pietà, amelyen a lehanyagló Krisztust felkarjánál fogva két angyal tartja, mögötte a keresztdombon ül Mária. A rajz után készülhetett a márvány, de befejezni talán már nem tudta, talán már nem is akarta. A készülő mű tehát Michelangelónál maradt, mignem valamilyen okból összetörte. Ne lehessen másé? Hogy egy pietát öreg korában összetört, azt tudjuk két életrajzírójától, az említett *Condívitől*, de említi *Giorgio Vasari*, a munkatársa is. A maradék márványt segédjének adta, aki a roncsokból szeretett volna valamit csinálni. Mindezen események összeegyeztethetők, helyesebben logikusan elhelyezhetők abban az időszakban, mely *Vittoria Colonnához* fűződő barátságának kezdete és a halála között telt el.

Ha az eddigi okfejtést nem fogadnánk el, akkor sem tagadható le, hogy a Rondanini Pietát megelőzően egy másik szobor anyaga volt az, amit ma Michelangelo Rondanini Pietájának hívunk. Ugyanis az még valószínűtlenebb, hogy Michelangelo valamelyik kortársa által elrontott szobrot szerzett volna és abból faragta volna ki a szerencsétlen, mondjuk ki nyíltan, hozzá méltatlan csoportot. Nem, ő saját márványát, saját alkotását törte össze. Erre döntő bizonyíték a kar, a két alszár. Megegyezővé válik mindez, ha beleképzeljük a Rondanini Pietát abba a vázlatba, amely ránk maradt, s *Vittoria Colonnának* készített. A két angyalt, a keresztet és a fólakokat leverte. A maradék márvány pedig farigcsáló famulusa kezén csak e megnyomorodott alakokat adta ki.

Az utolsó pietája a saját síremlékének szánt Firenzei Pietà. *Condívi* pontosítja készítésének idejét a következő szöveggel, mely ugyancsak az LV. fejezetben olvasható: „És ez az utolsó mű, melyet mind a mai napig festett és amelynek befejezésekor 75 éves volt. (A Paolini freskókról van szó.) Most pedig egy márvány művön dolgozik saját gyönyörűségére, mint aki telve van eszmékkel és kénytelen azokat világra hozni. Ez a mű négy emberfeletti nagyságú alakból álló csoport, éspedig a keresztről levett meghalt Krisztus, kit anyja karjaiban tart.” Ugyanezt a gondolatsort így folytatja: „Azt tervezi, hogy ezt a pietát egy templomnak fogja ajándékozni, és majdan az alá az oltár alá temeteti magát, amelyre a szobrot helyezték.” Tehát Michelangelo haláláig ezen munkálkodott, síremlékének szánta. Nincs ok arra, hogy felvegyünk e mellé műveinek sorába még egy pietát, amely stílusosan annyira elűt mindentől, amit csak életében alkotott. Egy roncsot, amelyen csak a kar Ézsaué. De az biztosan Ézsaué.

## ÉRZELMES ELŐJÁTÉK

A firenzei reneszánsz ünnepi időpontja az 1504-es év. Ekkor alkotott ott egyszerre a művészettörténet három legnagyobb alakja, Leonardo da Vinci, Michelangelo Bounarroti és Raffaello Santi. Meglepő, hogy mindhárman női arcképeken dolgoztak, mintha egyszerre találtak volna múzsát a bájos firenzei nők között. Michelangelo abban az évben három tondót készít, az olvasó Pitti Madonnát, a Taddeo Taddi tondót és a Doni Madonnát. Raffaello kezéből a szépséges Madonna del Granduca és a szelíd, könyvet olvasó Madonna Conestabile kerül ki. Leonardo pedig elkészíti a világ azóta is leghíresebb arcképét, a titokzatos mosolyú Mona Lisát. Vajon véletlen-e, hogy a témán kívül szépségeszme-nyük is megegyezik? És vajon miért csak Leonardo modelljét ismerjük?

Michelangelo életműve az emberi arányokat meghaladni kívánó alkotót példázza, vonzódását a fenségeshez. Kortársai a művészetét még magasabbra he-

lyezték, mert jelzőjeként a terribilitát, a félelmetest használták. Van valami lenyűgöző alakjain, valami e világon túli. Az alkotó évek hosszú során át születnek robusztus izomzatú, végtelenbe tekintő figurák, szinte töretlen sorban. Mégis van egyetlen rövid időszak életében, amikor a véső és az ecset az emberi, nagyon is emberi érzelmek felé fordul. Egy megmagyarázatlan, érzelmesebb hangú év, az említett 1504-es. Ekkor gyors egymásutánban megszületik a három Madonna-kép, kettő márvány és egy festmény, amelyek életképszerűségükkel, közvetlenségükkel feltűnő ellentétet mutatnak mind a megelőző, de még inkább az elkövetkező alkotásokkal. Egy ennyire egységes életműben feltűnő ez a kontraszt és óhatatlanul kérdésessé válik, mi készítette a művészt a három azonos témájú mű elkészítésére? Mondhatnánk, a véletlen, a megrendelés, talán a rivalizálás Raffaellal és Leonardóval? Minden okot előráncigálhatunk, de a motiváció, úgy érezzük, valahol máshol rejtőzik. Michelangelót hajlamosak vagyunk nagy magányosnak, csak az alkotásért élő művésznek elképzelni. Alakját már az életében megindult elregényesítés, majd az évszázadok íróinak fantáziája olyan magasra emelte, hogy mi már szinte minden gyengédséget és emberibb megnyilatkozást megtagadunk tőle. Hétköznapijait, ünnepeit a művekkel folytatott küzdelemmel töltjük ki. Pedig bizonyára volt fiatal, hevülő szívé, szépre tárt lelkű ifjú, akit sétáin, társaságban, ünnepeken megfogott a bájos arc, a hajlékony termet látványa. Ugyan miért nem találták meg eddig műveiben a mélyen emberi érzés, a szerelem megnyilvánulását? Nézzük meg említett műveit úgy, hogy látásunkat ne torzítsa el semmilyen általánosító előítélet, mintha nem tudnánk szakértőinek könyvtárnyi véleményéről. Akkor talán rátalálunk.

Tegyük fel a kérdést így: Mi készíthet egy fiatal művészt arra, hogy egy év alatt három Madonnát alkosson, ezek közül az első kettőn bájta, a földi szépséget ábrázolja, majd a harmadikon, a festett Madonnán újra meginduljon a rövid időre elhagyott eszmény, az emberfeletti felé? A válasz, azt hiszem, egyértelmű. Az ellágyulás, a vonzódás egy szép személy iránt, amely érzelem megszüntével újra régi elképzeléseiben talál vigaszt. Ez így talán költőien hangzik, de Michelangelo maga adja meg a támogatást, hogy elképzelésünket a realitás, a valószínűség rangjára emeljük.

Első művei közé tartozik a Lépcsős Madonna elnevezésű alacsony relief, amelyet a Casa Buonarrotiban őriznek. Ez rózsaszín márványból készült, 56x39 cm nagyságú, tehát aránylag kis méretű mű. Szenttelen arcú, távolba tekintő Madonnája majdhogynem személytelen. A korai művek közé tartozik, 1491-ben készült. Ezután faragta a világhírt hozó kétalakos Pietát, melyet egy külföldre szakadt honfitársunk herostratosi módon megrongált. A vizsgált időszakig még több műve is született, de figyelmünket most már csak a három tondóra fordítsuk. Ezek közül az első az 1504-ben készült Pitti Madonna. Meglepő frissességű, közvetlen hatású mű ez a 81 cm átmérőjű márvány relief. A Madonna viruló szépségű fiatal nő, a kor divatja szerint megkötött diadémós fejkendővel. A gyermek az ölében levő nyitott könyvre könyököl, másik oldalán a szintén gyermek János látható. A Madonna kitekint a képből, bájos arcán a földi dolgok iránti érdeklődés tükröződik. Az egész meghiit közvetlenséget, életképszerűséget sugároz.

Ugyanezen évben készült a Taddeo Taddei Madonna, vagy másképpen Londoni-tondo. Jóval nagyobb, mint az előző, központi alakja a Mária ölében fekvő gyermek Jézus, aki visszatekint a vele játszó Jánosra. Reprodukciókon kevésbé látható, de eredetiben feltűnő a kettő közötti érzelmi különbség. Ennek Madonnája elfordul a külvilágtól, csak a játszó gyermekre figyel. Életképszerűsége, de még inkább közvetlensége már csökkent.

A festett Doni Madonnán újra uralomra jut a terribilitá. A hatalmas, izmos kezű Mária maga mögé emeli a súlyos gyermeket, az érte nyúló robusztus Józsefnek. A háttérben meztelen ifjak csoportjai és Keresztelő Szent János feje látható.

De miért időztem el a három tondo érzelmi elszegényedésének és az ezzel párosan újra megjelenő fenségesnek bemutatásánál? Azért, mert egy magyarázatra szoruló lelki jelenség olvasható ki a három műből. A legföldibb Pitti Madonnától az emberfeletti Doni Madonnáig egy lélek kitarulásának, majd újra bezáródásának képi megjelenésével van dolgunk. Hogy itt ilyesmi történt, azt bizonyítja maga Michelangelo is. Véleményem szerint érzelmi szálak kellett, hogy fűzzék a Pitti Madonna modelljéhez, legalábbis egy levele közvetve ezt erősíti meg. A

művész 1506-ban Rómába megy, ott a pápa udvarában dolgozik. Mindene Firenzében maradt, személyes holmija, vázlatai, elkészült művei. Hogy ezeket biztosítsa az elkallódástól, atyjának 1506. január 31-én levelet ír. Ebben kéri, hogy ingóságait vegye magához, ládájával együtt. De levelében még egy furcsa kívánságát is kifejezi. Idézem a levél inkriminált helyét: „Arra kérem Kegyelmedet, emlékeztesse erre, és törődjenek egy kissé ezzel a két dologgal: Először is azzal, hogy a ládát biztos és védett helyen őrizzék, másodsor a márványból való Maddonnával azt szeretném, ha magához venné a házba és nem engedné meg, hogy egyetlen ember is lássa.”

Eddig ez utóbbi megjegyzést úgy értelmezték, hogy a Lépcsős Madonnára vonatkozik. De az kicsi, beleférne a ládába, nem kellene külön említeni; a többi ingósággal együtt a ládában volna a helye. De rejtegetni sem kellene, hiszen már tizennégy éve készen áll, bárki láthatta, kíváncsi szemek elől értelmetlen eldugni. Rejtegetni csak a kedves képét szokás. Egyébként is Michelangelo rendkívül szemérmes volt. A másik tondo, a Taddei Madonna már akkora, olyan súlyos, hogy csak úgy magához venni nehéz lenne. A kompozíciójánál pedig mint Tolnay Károly megjegyzi, a művész nem Mária alakjából indult ki, a kerületet alakokkal kitölteni volt a fő problémája, Mária alakja ezért másodlagos szerepet kapott, ellentétben a Pitti Madonnával, ahol Máriából indult ki, ő volt a lényeges, a központi figura. Maradt tehát a Pitti Madonna. Ez nehézség nélkül elvihető bárhová. Annyira portrészerű, hogy bárki ráismerhet modelljére, a tekintetet pedig szinte vonzza. A legközvetlenebb hangulatú, szeretettel mintázott, a leginkább megfélel egy érzelmes lélek kifejezésének.

Az ellágyulás nem tartott sokáig. Michelangelo 1506-ban Rómában van, és a következő évek művein az idillikus hangulatnak már nyoma sincs. Szétfoszlott egy álom, a fellángolás kihuny. A múza vonásait őrzi a művész lelke, majd a fehér márvány. Az utókor pedig csak azt látja, hogy a herolkus művek sorában szerényen megjelenik egy Madonna, arca portrészerű, környezete firenzei életkép is lehetne. Ellene vethetné bárki, hogy a tények ilyen csoportosítása nem egyezik meg az eddig kialakult véleményekkel. Ez így is van, ha csak egy-egy szálát követjük végig az életrajz fonadékát alkotó eseményeknek, alkotásoknak. Másképpen néz azonban ki a részek halmaza, ha egy mélyebb, pszichológiai vezérfonalra fűzzük fel őket. És talán egyszer tárgyibb bizonyítéka is előkerül a vizsgált 1504-es év érzelmi hullámzásainak.

## TŰZ TAMÁS VERSEI

### Könyvek fölött

*Immár tudom, mit nem láttam előre,  
mert nem sejtettem, mi jó s mi rossz,  
csak derengett, mint Behemótok bőre  
s én mélyre hulltam, félőrült filosz,*

*mig méricskéltem mondatok kontrasztját,  
Leviatán alatt görnyedt az ész,  
a zajló századok egymásnak adták,  
mit mondott Agoston, Origenész.*

*Nincs mit tanulnom többé. Felvizezték  
a toszkán mesterek tájképeit  
primér színek, kék-vörös-sárga festék —  
mindazt amit da Vinci végbevitt.*

*Szellemi fölfedezés, őszintén szólva,  
búvárhajók, les yeux de la foi,  
egy-egy hidroncs ha kibukkan alóla,  
de a titok, a lényeg, az soha.*