

SZKÁROSI ENDRE

*Szubjektív univerzum és architektonikus verstér
Michelangelo költészetében**

A michelangelói költészet recepciótörténetének páratlanul izgalmas ellentmondásai közül sok mindenre felhívta már a figyelmet a régebbi és az újabb szakirodalom. A korabeli, méltó fogadtatást követő hosszú csend kézenfekvő, akceptálható vagy furcsa okai között ott van az eredeti, szerzői szövegkiadás elmaradása, az első, jócskán posztumusz kiadás katasztrofális szöveggondatlansága, majd a vezető olasz irodalomtörténészek, esztéták közül nem kevésnek (közülük is a legismertebb Crocénak) az elmarasztaló véleménye, mely nemcsak a kanonizálást, hanem a megfelelő kritikai értékelést is sokáig hátráltatta. Van azonban ezen okok között egy olyan, meglehetősen komplex jelenség is, amelynek szakirodalmi tudatosítása még cseppet sem befejezett folyamat: ez pedig a michelangelói költészet sajátos gondolképzési folyamatának és kompozíciós technikájának modernsége, amely e meghatározóan lírai kisformákban megnyilatkozó költészet intellektuális teherbíró-képességét látványos mértékben megnövelte, ugyanakkor az évszázadokon át kurrens itáliai költői normarenddel cseppet sem harmonizált. Az olasz költészetet szinte a 20. századig jellemző domináns fejlődésvonallal, a poszt-petrarcai és petrarkizáló lírai hagyománnyal szemben Michelangelo költészete szinte provokatívan lemond a „tradizione del canto”-ról, vagyis a versformálás érzéki, képi-zenei szépségének eszményéről – bármily dolorózus vagy tragikus tartalmakkal terhelt is a költemény. Michelangelo ezzel egyrészt az itáliai költészet dantei tradíciójához nyúl vissza – amelyet tisztelni többé-kevésbé mindig tiszteltek, ám alig követtek –, másrészt, ha lényegében öntudatlanul is, az európai költészet egyes költészeti tradícióival, illetve kortárs érzékenységgel találkozik. (Nem véletlen, hogy költészetének 19. századi újraértékelése – vagy inkább felfedezése – döntően Itálián kívül, a Foscolo-féle újratárgyalásban,¹ a Grimm-féle életrajzban,² a Frey-féle kutatásokban,³ a német nyelvű írók-költők, Rilke,⁴ Thomas Mann,⁵ illetve az első jelentős Michelangelo-

* *A versek magyar szövege – ahol másképp nem jelzem – Rónay György műfordításai.*

¹ UGO FOSCOLO: Michel Angelo, New Monthly Magazine, London, 1822; Retrospective Review, London, 1826. Együttesen: Uő.: *Opere*, X. Firenze, 1953.

² HERMAN GRIMM: *Leben Michelangelo's*. Hannover, 1860–63.

³ *Die Dichtungen des Michelangelo Buonarroti herausgegeben mit kritischen Apparaten versehen* von DR. CARL FREY, Berlin, 1897.

⁴ RAINER MARIA RILKE: *Das Stundenbuch I. Buch vom Mönchischen Leben* (1899). Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1905.

bibliográfiát közlétező kutatók⁶ kanonizáló erejű rácsodálkozásaiban történik meg.) Végeredményben a michelangelói költészetformálás lényege szerint egyfelől a *dantei kozmodimenzionális gondolkodást*, másfelől a nyelvfilozófiai és poétikai érvényű „*tecnica aspra*”-t („kemény technika” versus „*tecnica dolce*”, „lágú technika”) újítja meg.⁷

Michelangelo – korának számos doktrinér teoretikusától és költőjétől eltérően – a hagyományt is szervességében, komplexitásában fogta fel, ebből is következően pedig szuverén módon viszonyult hozzá. Hogy az irányadó petrarkizáló lírával elégedetlen volt – noha teljesen ő sem vonhatta ki magát a hatása alól⁸ –, azt jelezték már szórványos más irányú költői tájékozódásai: a politikus-polémikus alkalmi, illetve a groteszk-realisztikus (és tévesen sokszor „berneszk”-nek nevezett) költészet felé.⁹ A hagyományhoz való viszonyából és elfogulatlan költői tájékozódásából adódott, hogy irodalmi pályakezdésének néhány éve alatt saját képére tudta formálni mindazt, amit felszívott az előbbiből, és elsajátított az utóbbi során. Kikristályosodtak jellegzetes témái: az idő problémája, a szerelemnek a személyiségre gyakorolt hatása, a szépségeszmény, a vallás erkölcsi gondolat. Kialakult lírai eszközrendszere, és megformálódott poétikai felfogása és gyakorlata. Ami a külső formát illeti, többnyire a szonettnél és a madrigálnál maradt meg, a forma teljességét tekintve pedig felfedezte a *versteret*.

A régebbi szakirodalomban nem ritka jelenség, hogy Michelangelo költői technikáját szobrászi tevékenységének analógiáival közelítik meg. Mariani például így jellemzi eljárását: „...legjobb verseinek kompozíciós eljárásmódja ugyanaz, mint szobrászatáé, vagy egészében művészetéé: maga elé helyezi a tömböt mint szonettjének, canzonéjának, epitáfiumának még hermetikus 'problémáját': ennek a problémának megvannak a maga eleve megszabott szerkezeti és formai vastörvényei, s a művésznek ezek mentén kell leásnia: a 'hozzáillesztésnek' semmilyen javítási módozata nem lehetséges... a 'körülírt', bennefoglalt probléma és formai korlátai legközepeán állva kell az alkotórészek életességét, vagyis azoknak a képeknek és érzéseknek az új szerkezetét behelyeznie, amelyek ugyanazon vers keretében élnek, de nagyobb terek felé törnek és igyekeznek.”¹⁰

⁵ THOMAS MANN: Michelangelo in seinen Dichtungen. DU (Zürich), Nr. 10 / Oktober 1950. Celerina, Quos Ego Verlag, 1950.

⁶ ERNST STEINMANN – RUDOLF WITTKOWER: *Michelangelo. Bibliographie 1510–1926*. Lipcse, 1927.

⁷ GIANFRANCO CONTINI: *Un'idea di Dante*. Torino, 1976.

⁸ T. E. MUSSIO: The augustinian conflict in the lyrics of Michelangelo. = „*Italica*” LXXIV, 1997, 340–341.

⁹ A. CORSARO: Michelangelo, il comico e la malinconia. = *Studi e problemi di critica testuale*, 49, 1994. 97–119.

¹⁰ „...il procedimento compositivo delle sue liriche migliori è quello della sua scultura e, insomma, dell'arte: egli pone innanzi a sé il blocco come il 'problema' ancora ermetico del sonetto, della canzone, dell'epitaffio: questo problema ha le sue ferree leggi di struttura e di forma preordinata in

Ez a magyarázat igen plasztikusan közvetíti Michelangelo költői eljárását – Mariani pontosan figyel fel a „struktúra” fontosságára és a vers zártságának, végletes formai immanenciájának jelentőségére –, egyetlen hátránya, hogy metaforikusan teszi ezt, s ez félrevezető lehet. A leghelyesebb eljárás a szövegből magából kibontani a formálásmód lényegét, s ha ez sok tekintetben hasonlóságokat mutat is Michelangelónak a képzőművészetek terén gyakorolt alkotói felfogásával-eljárásával, az nem abból adódik – és ez lényegi különbség –, hogy „szobrászként” ír verset, hogy plasztikai tapasztalatát viszi át az írói gyakorlat terére, hanem saját mentalitásából, személyiségének legbensőbb lényegéből következik, minden alkotói területre nézve meghatározóan.

A *verstér* jelentőségének felismeréséből fakad, hogy nagy fontosságot tulajdonít a kompozíciónak, a minden szintre kiterjedő szerkesztésnek, a verselemek funkcionalitásának. Ennek a felismerésnek rendeli alá eszközeit: az inverziót, a közölést, az aposztrófálást, a szintaktikai szerkezetek zaklatott tördelését, a képalkotást, a ritmus gyakori keményítését, az enjambement-ok alkalmazását. Miután komplex gondolatrendszere és versformáló készsége kialakult, költészetének egészét személyisége hatja át. A személyiségnek a korban szokatlanul meghatározó jelenléte persze ebben a költészetben a kezdetektől fogva nyilvánvaló, amiként az is, hogy Michelangelo személyisége költészetével párhuzamosan formálódott és viszont – ám ez a személyiség akkortól kezdve tudott egészében és érvényesen megnyilatkozni, amikor kialakította önnön belső koherenciáját, eljutott sajátos világlátásáig, és kialakította készségeit annak kifejezésére.

Ebből következik, hogy költői beérésének időszakában az érzelmi-szellemifizikai lét, valamint művészi létezőmódjának és identitásának problémája egyaránt foglalkoztatta. Ezért is volt eszmélkedése és művészi tevékenysége – mind eredetében, mind céljában és irányultságában – elválaszthatatlan a neoplatonizmus világlátásától. Itt nem tanácsos elkerülni azt a problémát, amelyet a régebbi Michelangelo-szakirodalom többnyire vagy hallgatással, vagy szemérmes magyarázatokkal fedett el: vagyis Michelangelo homoszexualitásának kérdését. Ennek a személyiség alakulását, napi működés módját, a világgal való érintkezését befolyásoló ténynek és adottságnak a figyelmen kívül hagyásával aligha lehet megérteni a teljes személyiséget és főleg a teljes életművet. Mint Barelli írja, ennek az aspektusnak a felderítése kivételes fontosságú hozzájárulást jelentene Michelangelo költészetének és teljes művének megismeréséhez.¹¹

cui l'artista è stimolato a scavare: nessuna correzione per 'sovrapposizione' è possibile... è nel vivo stesso del problema 'circoscritto'... nei suoi limiti formali, che bisogna inserire il complesso vitale delle membra, cioè la struttura nuova delle immagini, dei sentimenti che vivono nel limite della stessa poesia ma urgendo e anelando versi spazi maggiori” Ld. VALERIO MARIANI: *Poesia di Michelangelo*. Roma, 1941. 16.

¹¹ E. BARELLI: Premessa al testo. In: MICHELANGELO: *Rime*. Rizzoli, 1975. 13–17.

Ugyanis ez a tény is közrejátszott a neoplatonizmus iránti vonzalmában. Mint Tolnay írja: „A platonizmus befolyása alatt álló reneszánsz szellemek közül talán Michelangelo volt az egyetlen, aki a platonista eszmében *személyiségének metafizikai igazolását* is kereste és megtalálta.”¹² Vagyis – mint azt Rónay finoman szublimációnak nevezi¹³ – Michelangelo személyiségének ez az adottsága a neoplatonizmus legfőbb irányultságának, az evázióknak és az érzelmek spiritualizálásának egyedi nyomatékot és gyakorlati értelmet adott. Nemcsak gondolkodásmódját, hanem teljes lényét átjárta ez a szellemiség. E hipotézist a michelangelói életmű személyiségpszichológiai és alkotáslélektani vizsgálatai mélyíthetik el, melyek eredményei a más irányú kutatások összefüggéseiben is hasznosak lehetnek.¹⁴

Megerősíti ezt irodalomtörténeti vonatkozásban az is, hogy lírája felizzásának jelei akkor észlelhetők legjobban, amikor – az irodalom- és művészettörténet tudomása szerint – kialakul neoplatonikus alapokon álló barátsága, szerelme Tommaso de' Cavalierivel. Több feltűnően szép és a lírai szubjektivitás intenzitásának további fokozódásáról tanúskodó szonettet írt az ifjú férfihoz. Ezekben a neoplatonikus, már a dolce stil nuovóban is magas szinten kidolgozott szerelemfilozófia – mely szerint az isteni kisugárzás keltette szerelem ereje által az ember magasabb régiókba és isten közelébe kerülhet már itt a földön is – a hiteles személyes élmény jelenvalóságában hatja át a verseket.

A Michelangelo költészetét a későbbiekben jellemző fogalmi minőségek már itt is megjelennek. Így a szakirodalmi konszenzus által kanonizált, Girardi-féle alapkiadás szerint 62. számú szonettben:

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

*s mint új életre a fönix se kap,
ha el nem ég: remélem, míg halálra
égek, hogy köztük, akik holtra válva
időtlen nőnek, szebb létem fakad.*

*E tűz, melyről szólok, ó nagy szerencse!
hogy megújítson, még talált helyet
bennem, bár nevem egy már a halállal.*

¹² CHARLES DE TOLNAY: *Michelangelo – Mű és világkép*. Bp., Corvina, 1975. 251. (Kiem. tőlem, Szk. E.)

¹³ RÓNAY GYÖRGY: Utószó. In: *M.B. versei*. Bp., Magyar Helikon, 1980. 237.

¹⁴ Erre nézve is ld. GLAUCO CAMBON: *La poesia di Michelangelo. Furia della figura*. Torino, Einaudi, 1991.

*S ha természetől visszazáll a mennybe,
elemébe, én meg tűzzé leszek:
lehetséges, hogy ne vinne magával?*¹⁵

Az alkotó embernek az anyaggal folytatott küzdelmében új mozzanat a michelangelói költészet egyik alapdualizmusa, az anyag-művész polaritás. A művész és a mesterember egyaránt a tűz segítségével tud csak győzedelmeskedni az anyagon, ám egy szép gondolatátvitel nyomán – amikor is a konkrét tűz fogalmát a főnix-mitológéma spiritualizálja – a tűz már mint az emberi megtisztulás, az üdvözülés eleme-eszköze jelenik meg; mígnem az első tercinában – mintegy az első két szintnek, vagyis a konkrét és az üdvözítő tűz szintjének humanizált eredőjeként – a szerelmi tűz képében konkretizálódik. A gondolatilag művesen alakított szerkezet – utolsó egységében, a második tercinában – rövidítve-tömörítve megismétlődik, vagyis a földi és az égi szféra közötti poétikai közlekedés során a zárlat különösen erős pszichikai feszültséget kelt, amelyet a záró sor kérdő intonációjának (és jelentésének) nyugtalanító volta is megerősít.

A kovács és a kovácsműhely locus comunisként működő képének dantei előzményei kézenfekvőek, ám Girardi több meggyőző egyezést mutat ki Tebaldeo, Gasparo Visconti és Aquilano verseivel¹⁶ is – ami nagy valószínűséggel inkább az indító kép korabeli tematikai elterjedtségére vall, mintsem valamilyen közvetlen átvételre. A kompozíció finomságain túl figyelmet érdemel a képi párhuzamosság, valamint a belső rímek megjelenése: a 9. sor elején: „foco”, a 10. végén: „loco”; az utolsó sorban pedig „sie”, „fie”. De figyelemreméltó a Michelangelónál szisztematikusan megjelenő „ardendo” gerundium (és általában szó) e korai felbukkanására is.

A verstechnikai mozzanatokon túlmenően a költemény ismét a szerelmi élmény inspirálta erkölcsi nemesedés élményét idézi fel, immár azonban összekapcsolva azt a szerelem által való üdvözülés, a deificatio, a „ritorno a Dio” platonikus eszméjével. Ez a komplex szerelemgondolat – spiritualizáltabb, tehát már kevésbé érzéki változatban – a Vittoria Colonna-korszak verseinek állandó témája, illetve versélménye és motívuma lesz. Ebből a művészetfilozófiai motívumokkal átszőtt szerelmi lírai vonulattól a legkedveltebb a 89. és a 90. szonett. Mindkettőben a szerelmi élmény által való megnemesedés a fő gondolat, míg

¹⁵ „sol pur col foco il fabbro il ferro stende / al concetto suo caro e bel lavoro, / né senza foco alcuno artista l'oro / al sommo grado raffina e rende; // né l'unica fenice sé riprende / se non prim'arsa; ond'io, s'ardendo moro, / spero più chiar resurger tra coloro / che morte accresce e 'l tempo non offende. // Del foco, di ch'í' parlo, ho gran ventura / c'ancor per rinnovarmi abbi in me loco, / sendo già quasi nel numer de' morti. // O ver, s'al cielo ascende per natura, al suo elemento, e ch'io converso in foco / sie, come fie che seco non mi porti?”

¹⁶ ENZO NOÈ GIRARDI: *Studi su Michelangelo scrittore*. Firenze, 1974. 29.

azonban az előző gyors sodrású, a végén elnyugvó kompozíció, addig az utóbbi megfontoltabban, gondolatilag induló lírai darab, és a két tercinában lendül meg, s válik eufórikussá. A két vers külső formájának a szerkezete is ennek megfelelően ellentétes: a 89-ben a képi párhuzamosság a két kvartinát, a 90-ben a két tercínát jellemzi: *Szép szemeddel édes fényt láthatok, / mit vak szemeim már észre se vettek. / A te láboddal hordozom a terhet, / melytől magam, sántán, leroskadok. // Tollak nélkül, szárnyaddal szárnyalok, / a szellemeddel szállok egyre feljebb. / Hideg ködben égek, napon didergek, / pirulok, sápadok, ha akarod. – Biztosan járok mindenütt e jelben, / mint kit fegyver oltalmaz vagy ígézet, / s minden veszélyre védelmet találtam. // Se tűz, se víz nem győzhet már le engem, / világot adok a vakok szemének, / és minden méreg ellen ír a nyálam.*¹⁷ A szerelmi lendület elsöprő ereje ezeket a verseket sodróbbá, és egyúttal egyszerűbbé is teszi.

A 90. szonett képrendszerében ismét megjelenik a művészetfilozófiai motívumrend, mégpedig egy olyan hasonlatsorban, amely a szerelem által való nemesezés gondolatának egy igen szép és célratoróan egyszerű – a kimondás mozzanatával a gondolatot egzisztenciális evidenciává változtató – megfogalmazását teszi láthatóvá: *Jobban szeretem magam a szokottnál, / s mióta szívemben vagy, többet érek; / ahogy az a kő is, melyet kivések, / értékesebb a nyers sziklahalomnál. // Vagy mint a festett vagy írott lapot már / egy gyűrt, tépett ívnél többre nézed: / több vagyok én is, s fájdalmat nem érzek, / mióta szemed célkörébe vontál.*¹⁸ A 90. szonett egészét tekintve nem csupán az tűnik ki, hogy miként sűríti a sorokat hangkivetésekkel a költő (csak a 7. sorban gyors egymásutánban négy ilyen található), hanem az is, hogy – tőle egyébként szokatlan módon – miként tör (talán a hangtani sűrítés muzikális kompenzálásaképpen) rími eufóniára. A szonettben szokásos ölelkező rímek ugyanis szinte bokorrímmé válnak a két kvartina nyolc egymást követő sorában, és ezt a hatást még fokozza a két tercina „loco-seco-foco-cieco” rímpárjainak hangzásbeli közelsége is.

A két kvartina képi tartalma az anyagnak az ember közreműködésével történő megnevesedése, s bár itt még nem fogalmazódik meg tételesen, sejthető, hogy ennek is neoplatonikus gondolati háttere van: a (mester)ember, a művész kezét Isten irányítja, így az az anyagba Isten eszméjét viszi bele, s még inkább azt bontakoztatja ki belőle. Ember és természet viszonya az ideális imitáció során

¹⁷ 89. „Veggio co' be' vostr'occhi un dolce lume / che co' mie ciechi già veder non posso; / porto co' vostri piedi un pondo addosso, / che de' mie zoppi non è già costume. // Volo con le vostr'ali senza piume; / col vostro ingegno al ciel sempre son mosso; / dal vostro arbitrio son pallido e rosso, / freddo al sol, caldo alle più fredde brume.” – 90. „Sicur con tale stampa in ogni loco / vo, come quel c'ha incanti o arme seco, / c'ogni periglio gli fan venir meno. // I' vaglio contr'a l'acqua e contr'al fuoco, / col segno tuo rillumino ogni cieco, / e col mie sputo sano ogni veleno.”

¹⁸ 90. „I' mi son caro assai più ch'í non soglio; / poi ch'í t'ebbi nel cor più di me vaglio, / come pietra c'aggiuntovi l'intaglio / è di più pregio che 'l suo primo scoglio. // O some scritta o pinta carta o foglio / più si riguarda d'ogni straccio o taglio, / tal di me fo, da po' ch'í fu' berzaglio / segnato del tuo viso, e non mi doglio.”

megváltozik a korábbiakhoz képest: egyenrangúvá válik, sőt, az ember már-már föléje nő a természetnek, amennyiben Isten azt az ő keze által tökéletesíti.

A michelangelói költészetben e gondolatkomplexum legpregnansabb darabja kétségkívül a legendás 151. szonett. E vers, illetve a költői életmű utóéletének egyik érdekessége – s ennek esetleges intencionalitása kideríthetetlen ma már –, hogy a „Non ha l’ottimo artista alcun concetto” kezdetű vers sorszáma szerint a Girardi-féle rendben éppen a szám szerint 302 költemény közepére esik. Ennek szimbolikus szándékosságát mégis erősíti az a tény, hogy a 151. ikerdarabja a 152. madrigál, s így a két vers az egész – rekonstruált – kötet szimmetriatengelyét képezi. Akárhogy is van, véletlen vagy megfontolás folytán, ez a vers valóban Michelangelo lírai életművének a középpontja: poétikájának, művészet- és létfelfogásának tartalmi és formai-szerkezeti szempontból egyaránt legtökéletesebb tárgyiasulása.

*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.*

*A rossz, mi üldöz, s a jó, mit szeretnék,
így rejlik, könnyed, nemes, égi nő,
benned; de vágyammal ellenkező
lett a művem, s ez dúlja életem szét.*

*Így nem szépséged, nem a szerelem,
nem keménység, harag, végzet hatalma,
szerencse vagy balsors tehet felőle,*

*hogy, ha szívedben halál s kegyelem
együtt lakik, lobogva bár, de balga
elmém csak halált hozott ki belőle.¹⁹*

A költemény természetes mondathatárai pontosan illeszkednek a strófaszerkezethez. Az első kvartinában a főnevek határozott tárgyi, illetve fogalmi karaktere tűnik szembe: egyfelől a „conchetto” és az „ingegno” mint elvont fogalmak,

¹⁹ 151. „Non ha l’ottimo artista alcun concetto / c’ un marmo solo in sé non circonscriva / col suo superchio, e solo a quello arriva / la man che ubbidisce all’ intelletto. // Il mal ch’io fuggo, e ’l ben ch’io mi prometto, / in te, donna leggiadra, altera e diva, / tal si nasconde; e perch’io più non viva, / contraria ho l’arte al disiato effetto. // Amor dunque non ha, né tua beltate / o durezza o fortuna o gran disdegno / del mio mal colpa, o mio destino o sorte; // se dentro del tuo cor morte e pietate / porti in un tempo, e che ’l mio basso ingegno / non sappia, ardendo, trarne altro che morte.”

másfelől a „marmo” mint anyagnév, illetve a „mano” és az „artista” mint konkrét, testi és társadalmi létezéssel bíró személyre utaló szavak. Ez az alapvető kettősség a szerzőnek az intellektus és az anyag küzdelmét a művészi alkotás sarokpontjának tekintő felfogásából ered; a két pólus között a *kéz* és az *ars*, a mesterség-művészet a kivitelezés másodlagos szerepét tölti be. Michelangelónak egy ismeretlen papi személyhez szóló leveléből híressé vált egy mondat: „Io rispondo che si dipinge col ciervoello e non con le mani.” („Azt felelem, hogy az eszünkkel festünk, és nem a kezünkkel.”)²⁰

A versszak két kulcsszava, a *concetto* és az *intelletto* pontosan jelzi a neoplatonikus eszmekörnek és az ideális imitáció elvének jelenlétét, amiként a versmondat állítása is a neoplatonista művészetfelfogás határozott és sajátos teoretikus megfogalmazása: az anyag magában rejt az isteni szépség sugárzó formáit, de csak az képes ezt meglátni, aki intellektusával, szellemével-lelkével ki tudja bontani az isteni-ideális formákat az evilági jelenségek halmazából. Aki pedig a tehetségnek és a kegyelemnek (*grazia*)²¹ ebben az állapotában van, annak kezével követnie kell csak a szellem lépéseit.

A Michelangelo költészetére is kiterjedő szakirodalom eddig – irodalmi szempontból – kétségtelenül művészetfelfogásával foglalkozott a legtöbbet. Summers hatalmas monográfiát szentel ennek a kérdésnek, és nem sokkal rövidebb Clements e tárgyú könyve sem.²² Ugyanakkor pusztán a „*concetto*” fogalmának, jelentésváltozatainak, poétikai attribúcióinak is polcokra terjedő szakirodalma van, amelynek egyik konszenzuális megállapítása, hogy –etimológiai eredetére is tekintettel – a fogalom tartalmilag az „*intelletto*” fogalomkörét is átfedi valamilyest: a felfogóképeség működése, aktuációja az igei formát (*concupire*, *concepire*), annak lezárulása a *participium*ot artikulálja. Ezen a ponton érdemes idézni Vasari megfogalmazását a *disegno* és a *concetto* különbségéről: a *disegno* „altro non sia che una apparente espressione e dichiarazione del *concetto* che si ha nell'animo, e di quello che altri si è nella mente immaginato e fabbricato nell'Idea” („csupán látható kifejezése és bejelentése a conceptusnak, mely a lélekben fakad, és annak, amit valaki az elméjében elképzelt, és az Eszmében kialakított”).²³ Vagyis a *disegno* már látható megnyilatkozása a *concetto*-nak, melynek létközege a *lélek*, a *szellem*, az Eszme kifejezésére való *lelki irányultság*. Clements megfogalmazásában a *concetto* mozzanata annyi, mint „*concepire l'idea attraverso la visione esterna*” („a külső látáson keresztül felfogni az eszmét”), vagyis az Eszmének a

²⁰ GAETANO MILANESI: *Le lettere di M. B.* Firenze, 1875.

²¹ Az isteni kegyelem fogalma Vittoria Colonnával való ismeretsége, vagyis az olasz reformáció eszmeköréhez való, saját személyes fejlődésének logikájából is következő közeledése nyomán mind nagyobb szerepet játszik művészet- és életszemléletében.

²² DAVID SUMMERS: *Michelangelo and the language of art.* Princeton, 1981; R. J. CLEMENTS: *Michelangelo. I. Le idee sull'arte.* Milano, Il Saggiatore, 1964.

²³ Idézi CLEMENTS: *i. m.*, 54.

külső, testi látás útján való felfogása-megragadása és mentális leképzése, azaz: „base e fine del procedimento artistico” – a művészi alkotás alapja és célja.²⁴

Az *intellectus* Michelangelo – s vele a neoplatonizmus – felfogásában az ember azon része, mely az istenivel a legszorosabb kapcsolatban áll, s a legmagasabb létfokozatot jelenti „mikrokozmoszában” – a „natura corporale”-n és az „anima rationale”-n felül áll.²⁵ Az *intellecto* ebben az összefüggésben rendkívül komplex fogalom, s az emberi felfogásnak azt a szféráját, szintjét jelöli, amely a lelki mozzanatot is magában foglalja. Clements utal arra, milyen hatással volt a plótinuszi *νοησις* a reneszánsz neoplatonizmusának szóhasználatára: ez a szó a szépség megkülönböztetésére való képességet jelölte, s ezt a jelentést az *intellectus* is őrzi; „la facoltà di discernere la bellezza e l’armonia infusa da Dio in alcuni individui privilegiati” („a néhány kivételes egyénben Isten által árasztott szépség és harmónia felfogására való képesség”).²⁶ Az *intellectus* tehát nem pusztán az emberi racionalitáshoz, az értelemhez kapcsolódó fogalom, hanem magát a felfogóképességet, az észlelést, az *érzékenység* mozzanatát is magában foglalja.

A 151. szonett első versszakának gondolata nem itt jelenik meg először Michelangelo költészetében: már a 84. szonett is ezzel indul, csakhogy ott még nem kerekedik hozzá átgondolt művészetelméleti koncepció: *Ahogy a tollban és a tintában / benne a fentebb, az alacsony s a közepes stílus, / a márványtömbben pedig ott a gazdag s a hitvány kép, / aszerint, miként tehetségünk belőle kivenni kész...*²⁷ Ennek a kvartinának külön érdekessége, hogy a márvány mellett, sőt, annak előtte ott szerepel a toll és a tinta is, mint alternatív anyagi médium, melyből a szellem által vezetett kéz kibonthatja az eszmét, s melyben a szellem vezetését nélkülöző csak a hitványat, az alacsonyat, a középszerűt találhatja. A 151. szonett egy későbbi párja pedig a 236., ahol is a szellem és a kéz együttes képessége, erénye, értéke („doppio valor”) sietős mozdulatokkal is életet adhat a kőnek („con breve e vil modello / dà vita a’ sassi...”), ha az isteni szellem vezeteti („e non è forza d’arte”).²⁸ A második kvartina anyagi médiuma itt a durva papír és az ecset lesz („in più rustiche carte”, „l pennello”).

Michelangelo vers-gondolata mégsem pusztán a neoplatonista művészetfelfogás fogalmilag pontos felmondása, hanem olyan intellektuális lírai sűrítmény, amelyben szintén a modern poétikának – pontosabban a modern poétika egyik legfontosabb áramlatának – a határozott előképe jelenik meg. Ebben a kvartinában ugyanis egy, az ideális imitáció elvéből kibontott *anyagelvű poétika* bontako-

²⁴ Uo.

²⁵ TOLNAY: *i. m.*, 264.

²⁶ CLEMENTS: *i. m.*

²⁷ 84. „Si come nella penna e nell’inchostro / è l’alto e ’l basso e ’l mediocre stile, / e ne’ marmi l’immagin ricca e vile, / secondo che ’l sa trar l’ingegno nostro...” (Ford. Szk. E.)

²⁸ GRAZIA DOLORES FOLLIERO-METZ: Una testimonianza diretta dell’estetica michelangiolesca: le rime d’arte. = *Romanische Forschungen*, CVIII, 1996, 465.

zik ki, amit közvetve az tesz lehetővé, hogy a neoplatonista filozófia kivonja az embert a partikuláris világi gyakorlat gyámsága alól, és közvetlenül Isten, a legfőbb létező, a transzcendált emberi teljesség Eszméjének irányítása alá helyezi. Ezzel nyílik meg a lehetősége annak, hogy a művész, aki ezt a nagyszerű sugallatot felfogni képes, nem egy üresedő konvenciórendszer prizmáján keresztül tekint a valóságra és az anyagra, hanem közvetlenül, saját szubjektumának erőterében nézhet szembe a valósággal és művészetének anyagával.

Érdekes összevetés kínálkozik itt az alkotó személyiség intuíciójának mint művészet-konstituáló erőnek a leonardói és michelangelói felfogása között. Mariani, miközben a szonettet mint Michelangelo művészi teorémáját interpretálja,²⁹ idézi Leonardo híres példázatát a falhoz vágott festékes spongyáról. Eszerint a falon kirajzolódó festékfolt szín- és alakkombinációiba, mai fogalmaink szerint non-figuratív ábrájába különféle alakzatokat láthat bele a festő, s ennek alapján többféle invenciót is meríthet belőle szándéka, hajlama, indíttatása szerint, miként a harangszóbból is azt érti ki az ember, amit hallani akar belőle. Ebből kiderül, hogy Leonardo az invenciót mint a személyiség által determinált művészetalkotó tényezőt lényegében egy racionális-intuitív antropocentrizmus talaján állva fogja fel, Michelangelo ezzel szemben a művészi intuíciót egy rejtettebben s az embertől függetlenebb erők által meghatározott képességet tekinti, egyfajta spirituális kozmocentrizmus szemléleti összefüggésében.

Több összetevője is lehet annak, miért éppen Michelangelóban fogalmazódik meg s ölt testet – talán először – ez az anyagelvű poétikát és a modern művészet autonómiáját előlegező művészetfilozófiai koncepció. A sok determináns közül az egyik legfontosabb minden bizonnyal az, hogy Michelangelo nem a képzett literátorok társadalmi rétegéből lép elő, hanem a mesterembség, vagyis a kézművességhez mindenkor közelebb álló vizuális művészet közegeiben eszmélkedik s bontakoztatja ki tehetségét. (Noha a későbbiekben maga is egy arisztokratizálódó művészetfelfogást hirdet, amennyiben mindig is büszkén hangoztatta, hogy ő sohasem tartott fenn „bottega”-t, műhelyt, hanem önálló, alkotóművészi tevékenységéből élt.) Ezért nem, vagy csupán felületileg kötötték egy belterjes irodalmi kultúra konvenciói, s így saját megszenvedett, konkrét művészi tapasztalatai alapján jutott vissza e konvenciók eredendő lényegéhez: a komplex világlátás és szemléleti rendszerezés dantei igényéhez, a lírai szubjektivitás formálásának petrarcai igényéhez, és – bár nem rendelkezett igazi humanista műveltséggel –, a művészet spiritualizált teljességigényéhez. Így a hagyományokhoz mereven és formálisan ragaszkodókkal szemben éppen ő, az újító tudta igazán képviselni és megőrizni a hagyományok lényegét. Mivel sajátos – és a művészi kreativitás szempontjából szerencsés – köztes közegben tevékenykedett, vagyis korának mesterember művészeihez képest viszonylagos irodalmi műveltséggel

²⁹ MARIANI: *i. m.*, 76–77.

és látóképességgel rendelkezett, a művelt irodalomhoz képest viszont – sokáig képzőművészeti tevékenysége folytán – átfogó és a művészetek lényegéhez hitelesen közel vivő konkrét tapasztalatokat tudhatott magáénak, s ezekkel a szubjektív-intuitív úton felfogott igazságokkal telíteni tudta a kor kiüresedő szellemi és művészi konvencióit.

Egy másik figyelemreméltó újdonsága a vers expozíciójának – amely a michelangelói költészetet meghatározó, drámai szubjektív intenzitás egy karakteres alternatíváját is jelzi, s szintén a modern, elsősorban gondolati líra irányába mutat –, hogy a költő határozottan és tudatosan a fogalmi, illetve a tárgyi szférára polarizálja az egzisztenciális-szubjektív létszférát. Ez szervesen illeszkedik a neoplatonizmusból kibontakozó michelangelói világlátás alapvető dualisztikus jellegéhez, amennyiben a művész *egész* világlátását az anyag és a szellem két pólusára sarkítja. Miközben fogalom- és tárgyszerűsége törekszik, a személyiség pszichés dimenzióját is e két sarokpont felé feszíti szét. Egyrészt anyagszerűvé tárgyiasítja, vagy anyagszerű mozzanatokba fogalmazza, másrészt a fogalmiság irányába szublimálja a lelki folyamatokat. Ez a koncepció generálja a michelangelói líra modernségét és gondolati intenzitását, vagyis hogy a személyiségről gyakran nem annak közvetlenül adott dimenziójában beszél, hanem abban a láthatatlan, de érzékelhető térben, amit a hallgatás, illetve az anyagszerű és a szellemi-fogalmi pólus közti feszültség hoz létre.

A második kvartina az elsőnek pontos tükörképe gondolati és formai értelemben egyaránt: ez az első versszak elvi-fogalmi szintű igazságát a személyesség síkján képezi le. Ám ez olyan személyesség, amely továbbra is szigorúan tárgyszerűen, illetve elvonatkoztatottan fogalmazódik meg. Az első kvartina fogalmainak (közelebről a *conchetto*-nak) az *il mal* és az *'l ben*, tárgyának, azaz a *marmo*-nak a *donna*, az *artista*-nak pedig az *arte* felel meg. Szigorúan zárt vonatkoztatásrendszert találunk hát, amelyben a párhuzamosságokon túli új poétikai információt az *effetto* képzetének megjelenése hozza magával: az anyag-eszme polaritás elvi tisztázása, illetve a személyes helyzetnek ezen analógiára történő megfogalmazása után megjelenik az *eredmény*, a *hatás* képzete; vagyis e fogalom kapcsán derül ki, hogy az anyag-eszme feszültségnek mozgásiránya is van.

A második versszak grammatikai tagolása is pontos tükörképe az elsőnek: szakasztott olyan hosszúságú két mondatból áll, mint amaz, bár ezek közül az elsőnek a belső tagozódása már zaklatottabb – ezt a ritmusmódosulást poétikailag a személyesség megjelenésének többlete teszi indokolttá. Anyag és szellem filozófiai dualitása *erkölcsi értelemben is* tovább kettőződik: a jó és a rossz egyaránt jelen van az anyagban, tehát a másik emberben is. Közvetve kiviláglik ember és világ különállása is – ez szintén rokon a neoplatonizmus transzcendáló felfogásával –, amennyiben a világban (tehát a másik emberben is) adott, tőle független rossztól menekülne az ember, az abban meglevő, de – adottságában – tőle független jóra pedig törekedne. A művészetteória szférájából az erkölcsibe lépve, a

vers gondolat- és érzetkomplexumába az emberi kapcsolatok, a szerelem humán dimenziója is bekerül: a rossz és a jó egyként ott rejtezik ebben a térben.

Az a tény, hogy ez a felfogás a természetben, legyen az természetes vagy emberi természet, együttesen tételezi a jót és a rosszat, mutatja, és egyben implikálja is a világkép változását, a művészet- és létfelfogás bizonyos emancipálódását. Ha a természet maga nem abszolútum, hanem erkölcsi és esztétikai értelemben egyaránt relatív értékű létező, akkor ez azt jelenti, hogy ez a felfogás a természetnek való alárendeltség alól is kivonja az embert, s vele egyenrangúvá teszi. Ezért az egyedül Isten etikai autoritása alá helyezett, divinizált emberi szellem, miként Isten, jogosult kijavítani a természetet (természetesen csakis az isteni eszme sugallata alapján). Ez a fordulat poétikai vonatkozásban a természetutánzás normarendszerét a művészet autonomizálódása irányába tágító (illetve lebontó) ideális imitáció elvi alapján következik be.

Mint a második kvartina második mondatából kiderül, az első versszakban megfogalmazott poétikai elv az emberi létezés erkölcsi-érzelmi szintjén ezúttal nem realizálható: a *kéz*, a mesterség-művészet most képtelen az *eszmét* követni, a kívánt eredményt, a *jót* elérni, s kiformálni: s ez – az idő dimenziójának bekapcsolódásával – kérdésessé teszi a jövőt is („perch’io più non viva”).

Az első két versszak feszes kompozíciója és jelentéstelítettsége után a harmadik szakasz ritmikailag megiramodik, a súlyos tagoltságot könnyedebb lendület váltja fel, és gondolatilag is oldottabb lesz, kevesebb fogalmi súlyt visz a hátán a versnek ez a része. Zenei értelemben is finom arányérzékre valló megoldás: a súlyos expozíció és kifejtés után, de a még súlyosabb lezárás előtt a költő oldja a feszültséget, hogy aztán annál hatásosabban hozhassa azt vissza. Jelzi ezt az eljárást az a tény, hogy a sokoldalúan megformált mondatok és a fontos állítmányok után ez a tercina szinte csupa főnév (alany), stilisztikai képe a felsoroláshalmaz, amit ritmikailag és logikailag az inverziók, a zaklatott mondatvezetés tesz hangulatilag mégis az eredeti aurához közelállóvá. Az utolsó tercina fogalmi és logikája, illetve grammatikai-stilisztikai tagoltsága szerint is az első két versszakhoz kapcsolódik vissza: ismét két mondatot tartalmaz, melyek közül az utolsón egy közbevetéssel fontos poétikai transzformációt végez a költő. *Morte* és *pietate* képzelet világosan utal vissza a *mal* és a *ben* képzetére, vagyis a *concettóra*, az *ingegno* pedig ezúttal az *intelletto* személyhez kötöttebb változata; a *cor* a *donnái*, aki nem más, mint a megszemélyesedett *marmo*, vagyis a „humán” anyag. A michelangelói kompozíció kivételes zártságát mutatja ez a rendkívül következetes vonala a metonímiának: ahogyan a *szobor-alak* képzetéből valaki emberalak, *nő* lesz, majd abból az érzelmek és a spirituális értékek testi fészke: *szív*.

A vers zárt motívumrendszere nemcsak a szerkezet és a forma aszkétikus ökonómiájára mutat, hanem arra a rendkívüli következetességre is, ahogyan Michelangelo gondolatvilága felépül, s ahogyan a régóta használt s próbálgatott, funkció-lehetőségeikben felmért motívumok fokról-fokra komplexebb és tisztább jelentéssel telítődnek. A *concetto*, az *intelletto* s a művészetek anyag-médiáinak

állandóan visszatérő, konstans elemei a költő szó- és fogalomkészletének. A „*donna leggiadra*”, vagy „*altera*”, vagy „*divina*” („*diva*”), vagy „*alta*”, másutt „*iniqua e bella*”, stb. szintén visszatérő konvenciói nyelvezetének. *Halál és könyörület* egyidejű kettőssége már a 22. versben („*Che fie di me?*”) megjelenik, s a mostanihoz közeli poétikai jelentés-kontrasztban tűnik fel a 112. madrigálban.³⁰ Az „*il mio basso ingegno*” („*l mie basso ingegno*” alakváltozatban) rövidesen visszatér a 159. szonettben, az „*ardere-ardendo*” pedig a legkülönbözőbb alakváltozatokban és a legkülönbözőbb helyeken kerül elő a versek sokaságában („*pilláid alá futok égve*”, illetve „*kik velem égve, ne égnének hasonlóképp*”).³¹

A 151. szonett utolsó sorában szereplő „*ardendo*” a legtömörebb és legfunkcionálisabb példája talán annak, miként telítődik komplex, rendkívül sűrített jelentéssel egy untalanszor próbált Michelangelo-motívum. Itt olyan poétikai információt hordoz, melynek jelentése az egész verséptéményre visszahat. Nem véletlenül tette hát a költő oly hangsúlyossá azzal, hogy egyrészt a vers utolsó sorába helyezte, másrészt azzal, hogy ott is – a ráeső prozódiai hangsúlyt fokozva – egy összetett igei állítmányi szerkezet két eleme közé „közölte”. Olyan okhatározói funkciója van itt ennek a közbevetésnek, amely nem csupán grammatikailag, hanem a vers egészének gondolatmenetére nézve is okhatározó: itt csúcsonyul ki a vers gondolati struktúrája.

Ha ugyanis a szemben álló *anyag* és *szellem* közlekedése a *kéz*, az *ars* mozzanatában elakad, s kiderül, hogy ennek oka a *szellem* gyarlósága, amennyiben a *baj* („*mal*”) az, hogy ez a *szellem* ezúttal csak egy irányba, a *rossz* felé képes elmozdulni (s csak a *halált* megtalálni), képtelen viszont a *vágyott eredményt*, a *jót* elérni abban az *anyagban*, a *nőben*, akiben mindkét princípium jelen van – akkor ennek végoka a neoplatonikus expozíciónak megfelelően szintén neoplatonikus magyarázatban található meg. Vagyis abban, hogy az *égés*, a *szenvedély* képtelenné teszi az embert a kontemplációra, képtelenné teszi arra, hogy abba az emelkedett, *át-szellemült*, tiszta állapotba kerülhessen, amelyben az isteni szépséggel, az Ideával való lelki-szellemi egyesülés létrejöhet. A szépség elérésének, felfedezésének, meglátásának, a *visione interna*, vagyis a *belső látás* működésének akadálya tehát az érzéki szenvedély, ez húzza a *rosszhoz*, a *malhoz* az embert, ha az képtelen megszabadulni tőle.

A szonett szerkezeti íve magában sűríti a michelangelói líra fejlődésének ívét is. Ahogyan a vers strófikus szerkezetének egyes tudatszintjein, úgy halad át a költő egész költészetében a művészetfilozófiai szinttől az etikai-lelki szinten át a

³⁰ 112. „*Amore e crudeltà m’han posto il campo: / l’un s’arma di pietà, l’altro di morte; / questa n’acide, e l’altra tien in vita...*”

³¹ Többek között a 34. szonett utolsó sora: „*ricorro ardendo sott’alle tuo ciglia*”, valamint a 113. madrigál kilencedik sora: „*che meco ardendo, non ardin del pari?*”

halálproblematikán és halálfilozófián, valamint a spirituális szerelemtől az isteni szeretetig ívelő úton keresztül a létfilozófiai líra magaslatára.³²

Mindez persze nem volna lehetséges egy szintetizmusában, pontos belső kiépítettségében alapvetően új versformálás-mód megeléje-kialakítása nélkül. Ennek az új formálásmódnak legnagyobb újdonsága és ereje a vers *kompozíciós és gondolati terének felfedezése*. A Michelangelo előtti itáliai költészet formálásmódja általában alapvetően lineáris irányú volt még esetleges belső cizelláltságában, finom hangulatalakító eszközrendszerében is, lazább szerkezetiségét a tonális irányultság és az *érzékeltetés* formai gazdagságára való törekvés determinálta. Michelangelo kiemelkedő poétikai újítása, hogy ezt a lírai örökséget egyesíteni tudta a *dantei térlátással és univerzalitás-igénnyel*.³³ Alighanem elválaszthatatlan velejárója ennek a fejlődésnek és leleménynek, hogy Michelangelo kemény, száraz, fogalmi költői nyelve³⁴ („zeneietlen, fájdalomteli, a fojtott lélegzet erejével s a dalom vigasza nélkül megélt költészet”), a dantei „*tecnica aspra*”³⁵ nyelvi-stilisztikai hagyományához kapcsolódik vissza, amely nem sok folytatóra lelt az itáliai költészetnek a stilnovismo és a petrarcai hagyomány uralta költészeti főáramában. Michelangelo érdeme az itáliai irodalomban, hogy a lírai kisformák terén is kialakította azt a tagolt belső teret, amelyet a dantei mű a – nemkevés líraiságot involváló – epikában. Más szóval – és ezt a 151. szonett minden bizonynyal igazolja – Michelangelónak múlhatatlan költői érdemei vannak a komplex lírai kisformák kialakításában és autonomizálásában, általános és főleg intellektuális teherbírásuk megnövelésében. Tolnay a Medici-kápolna művészi struktúráját elemezve arról beszél,³⁶ hogy Michelangelo az építészetben és a neoplatonikus eszmeiségű művészetben meggyökerezett elemeket új architektonikus struktúrába illesztette; pontosan így van ez költészetében is: a hagyományból és a korviszonyokat érzékenyen értelmező intuíciójának invencióiból új, *architektonikus versteret* teremtett.

A 151. szonett komplex művészi sugallata konkrétabb, egyszerűbb, gondolati – tehát nem poétikai – értelemben didaktikus formában a vele iker 152. madrigálban fogalmazódik meg: *Miként ott lappang, s feltámad a kőben / a kalapács alatt / egy-egy élő alak, / s úgy nő, ahogy fogy a kő többlete: / éppen így rejti, hölgyem, / aggodással tele / lelkiünk szép műveit a test merő / fölöslegének nyers és durva kérge. / Csak te*

³² Erre nézve ld. TOLNAY: *i. m.*, 250, és SZKÁROSI ENDRE: „*La mano che ubbidisce all'intelletto*”. Milano, Testo, 1988, 82–83.

³³ Ezt nevezi Tolnay Michelangelónál „a mélység univerzalizmusának”. TOLNAY: *i. m.*, 302.

³⁴ „Una poesia senza musica e piena d'affanno, vissuta con la potenza dell'anelito e senza la consolazione del canto...”. RAFFAELE SPONGANO: *Chiarimenti sulla poesia di Michelangelo*. Il Verri, n. 17. 1964.

³⁵ GIANFRANCO CONTINI: *Un'idea di Dante*. Torino, Einaudi, 1976.

³⁶ TOLNAY: *i. m.*, 267.

*tudsz fölemelni / gyarlóságom fölébe, / mert bennem nincs rá akarat s erő.*³⁷ Az előzőekben elemzett fővershez képest a legfontosabb az a gondolati mozzanat, amelynek révén a költő évtizedek tapasztalata nyomán kialakult és mélységében kifinomult, határozott művészetfilozófiai koncepcióját a spirituális emberi érintkezés, illetve az etika szintjén bontakoztatja tovább. Ennek az a Michelangelo korai verseiben is bőséggel fellelhető gondolat az előzménye, mely szerint a szerelem az embert önmaga fölé emeli. Ez a korábban inkább érzelmi-erkölcsi mozzanat azonban az életmű alakulása során a valláserkölcsei gondolat terébe nyílik tovább: a test és a lélek, az istenhez vezető hit és vágy, valamint a földhöz és a vétkekhez kötő érzékek közötti konfliktus képében.

A szemléletté fejlődő valláserkölcsei szempont dinamizálódása és líraformáló erővé válása párhuzamos egy nyelvi-poétikai folyamattal is, amely például már a 144. madrigálban is észlelhető: *Magam előzve mennék / nagy tervekkkel előre, / az elfogyó időbe / vetve reményemet. Ó balga eszme! / Jövőtlenül, jelenjét / vesztegeti csupán a szívem egyre; / s egy szép arctól szeretne / égve gyógyulni, már halódva, vénen, / hogy még az élet apadtán is éljen.*³⁸ A halál-gondolat ismételt megjelenésén túl poétikai szempontból figyelmet kelthet, ahogyan a költő az egyes szavak használatánál eltér a konvencióktól (például a jelen és a jövő fogalmát illetően), és létfilozófiai értelemben használja őket. Ez az intellektuális líra modern funkcióját előlegezi: a lírai tartalmat a szubjektum belső világa konstituálja, és ennek rendelődik alá az eszközrendszer, a normák és az alakíthatóság konvenciói. Nem áll messze ez a megfigyelés Girardi Michelangelo poétikájára vonatkozó észrevételétől, mely szerint a költő a nyelvi anyagot is megszabadítja a naturális-konvencionális teherterételtől, és tudatosan elzárkózik a versépítés mindenfajta könnyed mozzanata elől, lemondván a színezésről és az idillikus-hedonisztikus öncsalásról³⁹ („a könnyed hatások határozott elutasítása”), lényegében az egész *nyelvi-poétikai anyagkomplexumot spiritualizálja*.

Élet és halál viszonylagosságának gondolata egyébként is Michelangelo lét-szemléletének egyik legfontosabb tényezője. Ez a relativizált szemlélet ugyanis mind a középkori üdvtörténeti felfogáshoz, mind a klasszikus reneszánsz gondolkodás természetközpontú felfogásához képest egy új, másként humán léptékű etikai szemléletet anticipál. Nevezetesen azt a gondolatot, hogy a halál és az élet

³⁷ 152 – „Sì come per levar, donna, si pone / in pietra alpestra e dura, / una viva figura / che là più cresce u' più la pietra scema; / tal alcun'opre buone, / per l'alma che pur trema, / cela il superchio della propria carne / co' l'inculta sua cruda e dura scorza. / Tu pur dalle mie streme / parti puo' sol levarne / ch'in me non è di me voler né forza.”

³⁸ 144 – „Passo inanzi a me stesso / con alto e buon concetto, / e 'l tempo gli prometto / c'aver non deggio. O pensier vano e stolto! / Ché con la morte appresso / perdo 'l presente, e l'avvenir m'è tolto; / e d'un leggiadro volto / ardo e spero sanar, che morto viva / negli anni ove la vita non arriva.”

³⁹ Mint Umberto Bosco fogalmaz: „deciso ripudio dei facili effetti”. U. BOSCO: Michelangelo. In: *Dizionario Storico della Letteratura Italiana*. Torino, UTET, 1973. 433.

igazi mibenlétét konkrét szubjektív tartalmuk határozza meg. Igaz, hogy Michelangelónál ez a gondolat mindinkább affelé tendál, hogy az igaz életet az örök üdvösséggel, a halált pedig vagy a nyűgös földi léttel, vagy a kárhoyattal azonosítsa, vagyis ebben az értelemben visszatérjen a gótikus keresztény létszemlélethez; ám a való mint halál, s a való halál mint igaz élet a konkrét világi viszonyok filozófiai bírálátát is magában foglalja. S a fentebb érintett relativizálás elvben lehetőséget ad arra is, hogy élet és halál igazi tartalmát és értékét egy belső, immanens emberi értékrend határozza meg, melynek bölcseleti szintű költői megfogalmazásával Michelangelo immár egy *heroikus etika* szintjére lép.