

Kishegyi Marcell

„EMBERI, NAGYON IS EMBERI”

Michelangelo szenvedéseiről és vívódásairól

Témavezető: Dr. Széplaki Irén Gerda

Eszterházy Károly Katolikus Egyetem

Eger

2024

Tartalomjegyzék

Előszó.....	3
Harc a materiával.....	5
A titáni évek.....	8
Egy megtört lélek.....	12
A szenvedés művészeti és filozófiai értelmezése.....	21
Epilógus – A farkasok órája.....	27
Felhasznált irodalom.....	29

1. Előszó

Michelangelo 1568. február 18-án az Ave Maria órájában eltávozott az árnyékvilágból, Rómában, Marcello de' Corvi házában hunyt el. Csupán pár barátja vette körbe a nagy művész halálos ágyát, köztük Cavalieri, aki több betegsége folyamán ápolta Michelangelot.¹ Akik elfogadják, hogy a halál árnyékában ülnek, folytonos alkotási lázban élnek, mivel az alkotás is a nemzés egy fajtája. A nemzés pedig az életvágy ösztönének kiélése, a lélek úgy érzi: győzedelmeskedett a halál felett.² Viszont ez a „nemzési láz” folytonos szenvedést von maga után – a szenvedés mintha egy életen át tartó vajúdás volna. Másrészt a szeretet hiányának, a megvetettség, az árvaság tudatának az elpalástolása: nem magát a személyt tisztelik, szeretik, hanem az alkotásait és azon át fogadják el személyét, érdeklődnek felőle, munkássága iránt. Ha Michelangelot mint embert kutatjuk, ezeket nem szabad szem elől téveszteni. Testi-lelki betegségei, melyek már a gyermekségében is jelen voltak, a magány, az állandó intellektuális feszültség, soha be nem teljesült szerelmi, szexuális vágyai, és a végletekig menő, büszkeséggel elegy önérzetesség. Vallási megtérése sem hozta el neki azt a nyugalmat, megváltást, amit a művészet, az emberek, egyszóval a világ nem tudtak megadni lelkének, amit már csak Istentől, a túlvilágtól remélt. Szánalommal elegy csodálatot ébreszt életének utolsó szakaszának hatalmas művészi produktumainak szemlélése bennünk, valamint annak a megtört, betegeskedő, végső idejére meg is vakult öregembernek az alakja, aki mindezeket képes volt létrehozni.

Ha most közelebb akarunk kerülni a tárgyhoz, ez esetben magához Michelangelohoz, életének és műveinek sajátos szempontú elemzésére lesz szükség. A fő szempont egy lélek, egy test, egy férfi, egy ember szenvedéseinek bemutatása – de nem lélektani vizsgálódásokon, hanem annak feltárásán keresztül, hogy miként tudta ezt reprezentálni tulajdon alkotásaiban. Ezért természetes, hogy némely – de nem összes művének – elemzése ebből a szempontból fontos helyet kap e tanulmányban. További segítséget jelentenek az írásos dokumentumok: számos levele fennmaradt a művésznek, amelyek részben elérhetőek a kutatáshoz. Rendelkezésre áll Condivi kissé naiv, de rendkívül bensőséges Michelangelo életrajza; valamint a sokkal igényesebb és műveltebb Vasari *Vité*-je (mellyel egyfelől, bizonyos tekintetben, megteremtette a művészettörténetírást és meghonosította a „művészettörténeti evolúció” eszméjét, másfelől napjainkra kezd több oldalról

¹ Vö. Ch. de Tolnay, E. Camesasca: *Michelangelo festői életműve* (Lujza Havas fordítása). Corvina, Bp. 1992. 84.

² Vö. Platón: *A lakoma* (Devecseri Gábor, Telegdi Zsigmond fordítása). Helikon, Bp., 2021.

megkérdőjelezhetővé válni); és végül, de nem utolsó sorban, az az elég jelentős mennyiségű vers (főként szonettek), amelyek ránk maradtak Michelangelotól és különösen élete második felében szinte már fájó betekintést nyújtanak a meggyötört lélekbe. Ha Michelangelo életén áttekintünk, láthatjuk, a nagy alkotó művészete meghaladta a kortárs művészetfelfogást, mely modelljének elsődlegesen a naturalisztikus természetet tekintette, viszont Michelangelo, mint második teremtő, művészetével mintegy újraszülte az érzékelhető valóságot. Így a művész Michelangelo számára (és személyében) olyan, akár egy második istenség, akinek hatalmában áll – ha tehetsége megengedi – felül is múlni modelljét, az érzékelhető univerzumot és annak teremtményeit. Ezzel olyan emésztően súlyos feladatot von magára és a művészetre, amely célját a természet *valódi* arcának feltárásában látja. Michelangelo lelkivilágában és művészetében is tetten érhető egy nem is változásnak, hanem „súlypont-áthelyeződésnek” nevezhető jelenség: az ifjú mester – mint legtöbb humanista kortársa – pogánynak tekintette magát, a római (ez esetben az antik) kultúra örökösének. Viszont idősödve, és az akkor már jó ideje kivégzett Savonarola hatására, valamint az egyre több világnézeti, vallási és tudományos válságba sodródó kora miatt, továbbá magánéleti problémái, betegségei okán is Michelangelo munkásságában változásokat figyelhetünk meg: egyre nagyobb teret kapott az építészet, valamint a költészet. Festészete, szobrászata személyesebbé vált, ezzel együtt amúgy is igen férfias, izmos figurái egyre súlyosabbak, miközben már női alakjaiból szinte teljességgel kiveszett a női princípium, színei, távlati ábrázolásai pedig egyre merészebbek. Még nagy tisztelője, Vasari is majdhogynem zavarba jött attól, hogy utolsó művészi megnyilvánulásából mennyire hiányoznak a kecses részletek. Ezeken túl Michelangelo minden alkotásából sugárzik számunkra valami olyan közvetlen, szinte a primitív és őskori művészetre visszautaló hangulat, amely miatt szobrai fétistárgyakra emlékeztetnek, festményei (különösen freskói) akár valami különös barlangfestmények hatnak ránk, épületei pedig olyan spiritualitást sugároznak, mintha mind szentélyek, templomok lennének. Michelangelo művészete a tudattalan tartományokból hoz felmérhetetlen mértékű asszociációt, alkotásain át szinte egy lemeztelenített lélek szól a befogadó lelkéhez.

Mindezek okán Michelangelo nevezhető nyugati voltunk „éjszakai oldala” hírnökének. Most ebben az éjszakában kell utazást tennünk a nagy mester életútját és munkásságát szemügyre véve, hogy talán jobban láthassuk Michelangelot, a zsenit, s az ő nagyon is emberi szenvedéseit, közelebb jutva ezáltal talán saját magunkhoz is.

Kérdés persze, hogy látható-e az ember a művek mögött. Lehetséges-e egyáltalán körülrajzolni az alkotót a megalkotott, ezáltal befejezett, róla leváló műveken keresztül? A

befogadás-alapú esztétikai teóriák ma már odáig merészkedtek, hogy a szerző halálát is meghirdették,³ s minden hatalmat a mű fölött a – hermeneutikai alapokon álló – értelmező kezébe adtak. A művészetpszichológia kínálja talán az egyetlen olyan kontextust, amelyben relevánsnak tűnhet a művész személyiségének a kutatása, megérteni akarása.⁴ Tanulmányomban én most mégsem ezt a pszichológiai perspektívát választom. Hanem egyszerűen azzal a hipotézissel élek, részben Nietzsche kései művészetfilozófiájára hagyatkozva, amely szerint a mű nem szűnik meg hordozni magában mindazt az energiát, amelyet belehelyezett az alkotója – vívódásain, szenvedésein keresztül és természetesen az alkotás mámore révén.⁵ Ez az energia, avagy erő nem csak esztétikai tapasztalatként, katarzisként, a befogadás extázisaként írható le, hanem megragadható úgy is, mint az alkotó személyiségének, karakterének, belső erejének a lenyomata, „kézjegye”. Állításom szerint Michelangelo személyisége abban a fenoménben karakterizálódott leginkább, amit szenvedésnek nevezhetünk. A szenvedés mindazonáltal nem az a sajátos érzés, amit csak ez a különös zsenialitással megáldott művész érezhetett, hanem egy általános emóció, amelyet mindannyian megélünk bizonyos pillanatokban, életünk bizonyos korszakaiban. A szenvedés olyan erőteljes érzelm, amelyben az ember esendősége különösen intenzíven tud kifejeződni. Ezt emelte formává Michelangelo – és ezt csakis úgy tudta hitelesen reprezentálni, hogy ő maga is mélyen átélte. Ő maga is szenvedő és vívódó ember, vagy egyszerűbben fogalmazva, emberi, nagyon is emberi volt. Nietzschét idézve: „ahol ti eszményi dolgokat láttok, ott én emberit, ő, csupán nagyon is emberit látok...”⁶

2. Harc a matériával

Michelangelo Capresében látta meg a napvilágot 1475. március 3-án elszegényedett nemesi család ötödik gyermekeként. Apja Lodovico di Lionardo di Buonarroto di Simoni, akinek

³ Lásd ehhez: Roland Barthes: *A szerző halála* (Babarczy Eszter fordítása). In: Uő: *A szöveg öröme*. Bp., 1996. 50-55.

⁴ Különösen érdekes ebből a szempontból Freud Leonardo-tanulmánya, amelyben a pszichoanalitikus gondolkodó lélektani vizsgálódást végez a művész személyiségére kérdezve rá. És a „titkát” úgy igyekszik megfejteni, hogy elemezni kezdi a koragyermekkort, mi több, a szexualitására vonatkozó hipotéziseket is megfogalmaz – mindezt élettörténeti eseményeken, kapcsolatokon és persze műalkotásokon keresztül teszi. Lásd: Sigmund Freud: *Leonardo da Vinci egy gyermekkori emléke* (Vikár György fordítása). In: Uő: *Esszék*. Gondolat, Bp., 1982. 253-326

⁵ Nietzsche radikális, művészetfiziognómiai állítása szerint a mű hordozza magában a mámor révén belehelyezett erőt, amelyet aztán a befogadó is átélhet – visszafelé. Lásd ehhez: Friedrich Nietzsche: *A művészet mint a hatalom akarása* (Romhányi-Török Gábor fordítása). Cartaphilus, Bp., 2002.

⁶ F. Nietzsche: *Emberi, túlságosan is emberi* (Romhányi Török Gábor fordítása). Szukits, Bp., 2000. 12.

hivatalt kell vállalnia a családja megélhetése miatt. Az elszegényedett nemesi származás tudata a későbbiekben valami büszke dacot vált ki a művészen. Ebben az időszakban az apa Caprese polgármestere fél éven át. Amikor letelik hivatali ideje Lionardonak, visszatér Firenzébe, ekkor dajkaságba adja ki a csecsemőt Settignano-ba, kőfaragók közé. Michelangelo többször utalt rá, hogy itt szívta magába dajkája tejével a szobrászat iránt érzett szenvedélyét. Hat éves Michelangelo, mikor meghal anyja, Francesca di Neri di Miniato del Sera. Ebben az évben ismerkedik meg a festő Francesco Granacival, aki Michelangelo apja ellenzését figyelembe nem véve a gyermek Michelangelót a rajzolásra biztatja. Végül, 1488-ban az apa, belenyugodva gyermeke elhatározásába, a fiút a neves művész, Ghirlandaio műhelyébe adja be három évre. Az ifjú Michelangelo viszont mesterével való számos nézeteltérése miatt hamarabb otthagyja Ghirlandaio műhelyét és Lorenzo de Medici „kertjének” folyamatos látogatója lesz, ahol főként az antik szobrászatot tanulmányozza, az 1490-es évek elejétől kezdődően. Lorenzo de Medici felfigyel az ifjú tehetségére és szinte fogadott fiaként bánt vele. Majd az évtized második felében a fiatal művész – életében először – ellátogat Rómába.

Meglátásom szerint itt ér véget Michelangelo gyermeksége.

Látható, hogy már élete első szakaszában is rengeteg küzdelem árán kellett magát a környezetével megértetnie, hogy tehetségét kiteljesíthesse, ami legelső éveiben fejlődhetett ki Michelangelóban. Viszont számos véletlen (kőfaragók közé kerül dajkaságba, Granaci tanácsai a rajzolással kapcsolatban, apja nehéz természete, családjának generációkkal korábbi elszegényedése, anyja korai halála) által több hajlam is ekkor alakulhatott ki személyiségében: koraérettsége; egyéniségének szinte teljes kifejlődése; a gyermekkori traumák általi keserűsége és megfontoltsága, mondhatni: koravénsége.

Hogy jobban megértsük Michelangelo ekkori vívódásait, vegyük szemügyre egyik korai, még Lorenzo de Medici „kertjében” faragott domborművét, a *Kentaurok csatáját*. Condivi szerint Poliziano költő javasolta Michelangelónak a konkrét témát, és elmesélte neki a történetet. Az ábrázolt csata a lapithák és a kentaurok között zajlik a pirithousi menyezgőn. Pirithous, a lapithák királya régóta rossz viszonyt ápol a szomszédos kentaurokkal. Jószándéka jeléül Pirithous meghívta a kentaurokat az esküvőjére. A kentaurok egy része megrészegetett az eseményen, és amikor a menyasszonyt bemutatták, hogy üdvözlje a vendégeket, annyira felkeltette a mámoros Eurytion kentaurt, hogy az felugrott és megpróbálta elrabolni őt. Ez nemcsak azonnali összecsapáshoz, hanem egy évig tartó háborúhoz is vezetett, mielőtt a legyőzött kentaurokat kiűzték Thesszáliából északnyugatra.



Kentaurok csatája, márvány, 90,5x50,5cm
1492, Casa Buonarroti, Firenze

A mítosz a görög szobrászat és festészet népszerű témája volt. A Pheidias-iskola görög szobrászai a lapithák és kentaurok csatáját a rend és a káosz, pontosabban a civilizált görögök és a perzsa „barbárok” közötti nagy konfliktus jelképeként érzékelték. A lapithák és a kentaurok közötti csatákat a Parthenon és az olimpai Zeusz-templom faragott frízei ábrázolták. Most azonban felejtjük el az alkotás mitológiai háttérét – bár értjük ennek fontosságát, de tudjuk azt is, ezt „tanácsolták” az ifjú Michelangelonak. Vegyük úgy, mint egy történetet, mely indokot ad az ábrázolásra. Tekintsünk úgy a műre, mint egy már fiatalságában is sokat átélt, és már ifjú korában érett, kifejlett személyiségű alkotó kirobbanó kifejezési vágyára.

Már ezen a művön tetten érhető az emberi hús és a matéria „csatája” – ez egy fontos mozzanat, amely végig kíséri az alkotói életútát. Mintha egy tó felszínét zavarták volna meg. Körbe-körbe hömpölyögnek a testek, szinte áttörik a négyzetes kő határait, ami olyan, akár egy antik, római szarkofág. A kentaurok félig ló volta alig érinti meg a művészt, elsősorban a férfi test virtuóz, lendületes pozitúrákban való ábrázolása érdekli Michelangelot. Környezeti elemek nincsenek, csak pár követ látunk, melyek a küzdelem eszközei.

Számos olyan jellegzetességet kifejleszt itt a művész, mely egész életére meghatározó vonása lesz: a férfi test „drámai” ábrázolása; az – itt amúgy elnagyolt – arcokon is érezhető folytonos szenvedés, szenvedély kifejeződése; különös kapcsolat a testek között (ahogy kompozíciós csoportokat hoznak létre); a távlati perspektíva elhanyagolása, amiket viszont különös perspektívában bemutatott testekkel helyettesít; valamint a küzdelem a materiával, amit már megemlítettünk; és a soha el nem készültség érzete. Végül ezt a korai művét sem

fejezi be. Ez az első olyan alkotása Michelangelonak, amiben teljességgel lehetősége nyílik bemutatni művészeti hitvallását; alighanem lelkének nyugtalan mélységeibe is itt láthatunk be első alkalommal.

3. A titáni évek

Michelangelo már fiatal férfiként eljut művészi ismertségének csúcsaira: az ifjú mestert a kultúrvilág minden tekintetben felfedezi magának. Ekkorra kifaragja a lenyűgöző, mostanra a Szent Péter Bazilikában elhelyezett *Pietá*-t, valamint a hatalmas *Dávid*-ot a köztársasági Firenze számára. Bizonyos értelemben ez tekinthető élete egyetlen kiegyensúlyozott időszakának – még a Szent Péter-beli *Pieta* fennkölt gyászában sem érezhető az a gyötrő szenvedés, ami Michelangelo műveinek nagy részét jellemzi. Ugyanakkor személyiségéből fakadóan számos vitába keveredik alkotótársaival, és az ekkor köztársasági Firenze vezetőivel. Szinte jelképes az, ahogyan véget ér *A cascina*i csata dugába dőlt megbízásával ez az időszak.

Ez az első nagyszabású festői vállalkozása Michelangelonak, mely azonban soha nem készült el. A Palazzo Vecchio nagytermének falán kapott volna helyett, freskó technikában megfestve – szemben vele Leonardo *Anghiari csatája* lett volna látható (a Leonardo által kikísérletezett, Vitruvius egy félreértelmezett passzusa alapján létrehozott, viaszos-olajos technikában, ami aztán a mű vesztét okozta) –, ha a történelem viszontagságai megengedik, hogy létrejöhessen e nagyszerű mű.



Másolat *A cascina*i csata kartonjáról
metszet, 1542 (?), Holkam Hall, Norfolk

A megbízást közvetlenül a Doni tondo elkészülte után kapta meg Michelangelo, ám kartonja sajnos elveszett, így csupán néhány nagyszerű tanulmány és vázlat maradt fent, meg egy Raimondi által készített metszet, melyek szerencsénkre elég színvonalasan (persze a michelangeloi magasságokat nem elérve) mutatják az el nem készült festmény témáját és kompozícióját.

Michelangelo még a csata kezdete előtti jelenetet szándékozott bemutatni, mikor is a nagy meleg miatt meztelenül fürdőző katonák megkapják a hírt, hogy a pisai seregek közelednek, ezért a fürdözést abbahagyva, a folyóból riadtan kikapaszkodva vagy egymásnak is segítséget adva a kikapaszkodáshoz, igyekeznek magukhoz venni ruháikat, fegyverzetüket. Mint ahogy a témából láthatjuk, Michelangelo az általa annyira kedvelt férfitest ábrázolásának rengeteg variációját kívánta ábrázolni a soha el nem készült művön, melyről, sajnálatos módon, a már említett néhány nagyszerű vázlat és metszet maradt csak ránk. Elképesztő hatást kelthetne pedig a rengeteg figurából szerveződő kompozíció, amelyen azt érzékelhetnénk, ahogy egy viszonylagos nyugalmi állapotból egyszerre csak kibontakozik ama nagy, fizikális és lelki erőt igénylő, addig csak sejtett küzdelem, melynek biztos hírére az alakok szinte idegesen tevékenykedni kezdenének. Ezt a meg nem valósult alkotást valamiképpen a Capella Sistina mennyezetén helyet kapó bibliai Vízözön-epizód vagy a mester idősebb korában festett, szintén a Cappella Sistina-beli feltámadás-jelenet előképének tekinthetjük.

A következő évben II. Gyula pápa Rómába hivatja és megbízza síremléke elkészítésével. Michelangelo elfogadja a hatalmas megbízást, amiből végül a híres Rabszolgák-sorozata készült el, melyek száma negyven lett volna, de a mester hiába dolgozott rajtuk haláláig, csupán azok készültek el, melyek napjainkban a firenzei Uffiziben és a párizsi Louvrebán láthatóak. Ezen alkotások elemzésére még visszatérünk.

Michelangelo elfogadja a megbízást a síremlékre és Carrarába utazik a márvány kiválasztása miatt. 1506-ban – ahogy maga Michelangelo is fogalmaz – kezdetét veszi „a síremlék tragédiája”.⁷ 1508-ban aztán egy másik, hatalmas feladattal bízza meg II. Gyula pápa Michelangelot: a Capella Sistina mennyezetének kifestésével.

A kápolna 1475-ben épült IV. Sixtus megbízásából. Mária mennybevételének szentelték. Így az oltárfalra eredetileg Perugino Mária mennybemenetele freskóját rendelték meg, majd ennek helyére került Michelangelo *Utolsó ítélete*, melyről a következőkben bővebben fogok írni. A kápolna belsejének első dekorálásakor nem csak Perugino dolgozott a

⁷ Ch. de Tolnay, E. Camesasca: *I. m.* 83

falak díszítésén, hanem Botticelli, Ghirlandaio, Signorelli és mások. A mennyezetet kék alapon arany csillagok díszítették (Piermatteo d'Amelia műve), ezt Michelangelo munkája elkezdése miatt kellett eltávolítani. Michelangelo munkája majdhogynem 300 figurát vonultat fel, több mint 1000 négyzetméteren. Három egymás fölé rendelt strukturális részből áll: az első a lunetták sávja, mely a falak tetején, a Boltozat alatt helyezkedik el; a középső sávot a háromszögek, az oldalfalak végén a csegelyek, valamint a próféták és szibillák alkotják; a harmadik sáv bibliai jeleneteit a mezítelen ifjak figurái kötik össze a második sávval.

Michelangelo a munkák kezdetén már rendkívül önmarcangoló hangulatban volt, melyen a családtagjaival való rossz viszony sem segített. Ennek oka főként az volt, hogy folyton pénzüsségeket követeltek tőle a rokoni kapcsolatra hivatkozva. Michelangelo nem győzte bizonyítani, hogy nincs már több pénze. Egy alkalommal apjának ezt írja:

“Egy éve már, hogy egy vasat sem kaptam a pápától. Nem is kérek tőle semmit, mert a munkám nem halad elég jól ahhoz, hogy jutalmat érdemeljek érte. Ennek oka pedig az, hogy a festés nehéz és nem az én mesterségem. Így tehát csak herdálom az időmet. Az Úr legyen velem.”⁸

Michelangelo ekkori levelezése pontosan kifejezi azt a szenvedést, amit átélt, legjobb kommentárja ez lelki állapotának, természetesen munkássága mellett. A családjában nem bízhatott, barátai nem voltak, csak ellenségei, különösen Rómában. Ezek mellett egy olyan alkotómunkára fogták, amihez sem kedve, sem energiája nem volt, ráadásul rendkívül lassan haladt, mivel segédeit a munka elején elbocsátotta. Egy másik levelében testvérének így ír:

“Igen levert vagyok, és fizikailag nagyon kimerültem. Nincsen barátom, és nem is kívánom, hogy legyen. Még arra sincs időm, hogy egyek, ha éhes vagyok. Ne tetézzétek a gondjaimat (pénzkérésekkel), mert többet már el sem tudnék viselni.”⁹

1509-ben végül száz dukátot küld fivérének, hogy bolthelyiséget tudjon belőle venni, de ezt is keserű sorok kíséretében küldi Firenzébe. 1511-ben, még bőven a Boltozattal kapcsolatos munkálatok közben, hírül kapja, hogy azt a szobrot, melyet II. Gyula pápa rendelt magáról Bolognában, a város vezetése leromboltatta. Nincs adatunk róla, hogy ez milyen mértékben

⁸ Ch. de Tolnay, E. Camesasca: *I. m.* 84.

⁹ Ch. de Tolnay, E. Camesasca: *I. m.* 84.

érintette meg Michelangelót, de feltételezhetjük, hogy a művei maradandóságával kapcsolatos aggályain ettől az eseménytől fogva kezdett el elmélkedni.

A folytonos munka, testi betegségeinek és lelki zavarainak kiteljesedése is erre az időszakra tehető. Küzdelem a munkával, amellyel megbízzák, II. Gyula pápa hol szigorú, de megértő, hol egyenesen ellenséges hozzáállása a művészhez, folytonos siettetése, amellyel a Boltozat befejezését sürgeti. Egyik legjellemzőbb szakasza a munkálatoknak az, mikor még a festés kezdetén a Vízözön jelenetének megalkotásához lát – nincs ekkor még semmi mélyebb tudása, tapasztalata, már ami a freskófestést illeti.



A Capella Sistina boltozata, freskó, 13x36 m, 1508-1512, Capella Sistina, Vatikán, Róma

A festés kezdetén penész ütött ki a felületen, amit nehezen tudtak megállítani. Firenzéből számos segédet hívtak Michelangelo mellé, ezért a festményen számos stílust fedezhetünk fel, nem egy kéztől, ecsettől származik. A napi penzumok teljesen logikátlanul rajzolódnak ki a mű elemzésekor, ami az egész Boltozaton itt figyelhető meg egyedül. Ennyi gyötrődés ellenére ez a jelenet sem sikerült alacsonyabb színvonalon, mint a Boltozat többi része.

Sokat mond a mesterről, hogy a munkálatok legelején az egyik legösszetettebb, legtöbb figurát szerepeltető kompozíció kidolgozását valósítja meg. A drámai jelenet az emberi viselkedés rengeteg formáját mutatja be: a félelmet, az önzést, a szolidaritást. Michelangelo ecsetjétől – a stíluskritika alapján – a sátor alatt menedéket keresők csoportja, a felboruló csónakban lévők és a Noé bárkájára kétségbeesetten felkapaszkodni akarók figurái származnak. Egyben ez az egyik olyan epizód a boltozaton, amely nagyon jól dokumentálhatja Michelangelo zaklatott lelkiállapotát, kimerültségét, azt a fajta vívódást és szenvedést, amely a nagy alkotónak a sírig elkíséri. Ezeknek az ábrázolt személyeknek minden lélegzete lázadás, minden tette merénylet – az isteni büntetés viszonylatában. Ezek mellett jellegzetes élességgel mutatja be az emberi esendőséget a Bűnbeesés, Noé áldozata és Noé részegsége. Nyilvánvalóan el kell fogadnunk azt a tényt, hogy a szentély zárófal ma már

más helyen van, mint a művész korában, de ettől még feltűnő, a mai befogadó értelmezését döntően befolyásoló mozzanat, hogy a Kápolna szentélye felől a bejárat felé haladva először az Isten tettei, a mindenség és az ember megteremtésének jelenetei láthatóak, majd a Bűnbeesést (és egyben a kiűzetést) követő jelenetek – ez a sorrend az emberi nem fokozatos romlását reprezentálja. Végül (1512-őszén) leplezték le az egész boltozatot, hatalmas súlyt véve le Michelangelo vállairól.

A következő évtizedek a legzaklatottabb időszakát jelentik Michelangelo életének: folytonos jogi huzavonák a már meghalt II. Gyula síremléke kapcsán; rettegés a Mediciek visszatérésétől Firenzébe (tudta ugyanis, hogy szemére vethetik a köztársasági Firenzének tett szolgálatait). Alighanem megnyugvást jelentenek számára ekkor azok az időszakaszok, amiket a carrarai bányákban tölthet a Rabszolgák szobraihoz használandó márvány kiválasztásával. Számos hatalmas építkezési vállalkozást elvállal, például a firenzei San Lorenzo templom homlokzatának befejezését, melyet még Brunelleschi kezdett el, és ami a Mediciek családi temploma. Számos terv és nagyon sok idő megy el a San Lorenzo homlokzatával, amikor váratlanul – máig ismeretlen okokból – a medici pápa visszavonja a megbízást. Végül a Sagrestia Nuova belső tereit kell létrehoznia, amely a Mediciek temetkező kápolnája, a szintén Brunelleschi által épített Sagrestia Vecchia párdarabja. Michelangelo itt alkotja meg a híres Medici-síremlékeket. Ezen szobrai kötik össze legjobban élete első felének szobrászművészetét a második felével. Ám ezek a művek is befejezetlenek maradnak a Mediciek bukása miatt, mind a szobrok, mind az épület.

Ez a gyötrelmes időszak az, amikor Michelangelo elkezd a költészet és a benső élete felé fordulni. Sokat elmélkedik a szerelmen, a kapcsolatokon, barátságokon. Olyan, mintha magába menekülne a zaklatott társadalmi élete elől. Művészete innentől kezd igazán bensőségessé válni. Jól jellemzi a külvilág elől való elzárkózását az alábbi eset: „1530. Firenze ostrom alatt áll, Michelangelo ennek ellenére megfest egy Lédát...”¹⁰

4. Egy megtört lélek

Az idős mester élete utolsó harminc évében, mikor véglegesen letelepedik Rómában és jó kereszténnyé igyekszik válni, megtagadja addigi törekvéseit: műveiben immár a tiszta ideákat – amelyek számára az isteni ideákkal egyenlőek – kutatja és közvetíti. Ezzel együtt sem

¹⁰ Ch. de Tolnay, E. Camesasca: *I. m.* 84.

mond le ugyanakkor arról a törekvéséről, hogy egy, a miénknél magasztosabb valóságról adjon munkássága által hírt. Erre rendkívül lenyűgöző példa a grandiózus *Utolsó ítélet*.



Utolsó ítélet, freskó, 1370x1220 cm, 1537-1541.

Capella Sistina, Vatikán, Róma

Michelangelo a források szerint már 1534 márciusában dolgozott azokon a kartonokon, amelyek a Sixtus-kápolna oltárfalára szánt mű megalkotásához kellettek. Ekkora már az is bizonyos volt, hogy nem *Krisztus feltámadását* ábrázoló freskót kell megalkotnia vagy erre, vagy a bejárati falra (ahogyan azt egy évvel korábban tudta), hanem az *Utolsó ítélet* témáját kell feldolgoznia. Mivel 1534 szeptemberében VII. Kelemen pápa meghalt, s félő volt, hogy a megbízás semmissé lesz. Azonban III. Pál pápai trónra lépése után megerősítette az *Utolsó ítéletre* vonatkozó megbízást: 1535 áprilisának 16-án elkezdik építeni az állványzatot. 1537 januárjában a festés már minden bizonnyal folyamatban van, 1541. október 31-én pedig megtörténik a kész mű átadása.

Ennek a kozmosznak az ismerős, de mégis idegennek ható matériájából formák emelkednek elő úgy, akár szigetek, zátonyok. Valahol felhőkké lesznek, majd egyre súlyosabbakká, „húsosabbakká”, testszerűbbekké válnak és grandiózus hús–vér alakokká materializálódnak a szemünk láttára. Fent, középen, akár egy kozmikus tényező, Krisztus, az ítélő, a pantokrátor áll a végtelennek tetsző háttér előtt; ez a háttér engedelmeskedik annak a misztikus, nem a mi létsíkunkra jellemző gravitációnak, ami belőle árad. Egymásra torlódnak mindazon testek, amelyek nem tudnak nem engedelmeskedni Krisztusnak. Csoportokká,

tömegekké lesznek az addig a talányos mindenség kékjében egyedül úszó alakok, és mint a Nap körül megannyi felhő, gomolyagként sodródna Krisztus akarata szerint, legyenek akár lábainál, felette, mellette – nem lehet e delejes, mágikus energia hatásától a figuráknak menekülni.

A kékségből, a felénk vetülő mozgáshoz egy másik tényező kapcsolódik, mely a felületen körkörös, forgó mozgást hoz létre, olyat, akár a forgószelel vagy a víz gyűrűzése. Ebből két koncentrikus kör jön létre, amelyek szintén a Megváltó mozdulatának függvényei. E körök emelkedő és süllyedő mozgást teremtenek, amelyek viszont nem mondanak ellen a kép univerzális centrumának: a tekintetet folyton vissza-visszairányítják az Ítéltre. Ő, mint a ciklonok nyugodt középpontja, aranyos derengésből, akár egy ókeresztény vagy keleti mozaikon, mandorlaként fénylő mezőből lép elő. A kozmikus energia ott sűrűsödik, ahol Michelangelo csoportokba rendezi szereplőit, ezeket ellentétpontozva hozza létre a „nyugalmi területeket”, a végtelen kékséget, mely, mint Óceán tűnik fel. Ez a két kontrasztos alkotóelem teremti meg a mű lendületét.

Ahogy már említettük, a mű középpontjában az ítélező Krisztus áll. Mellette szent borzongással eltelt szülőanyja, Szűz Mária fohászkodik. Őket próféták, szentek, pátriárkák veszik körbe – megalkotva az első kört. A következő körben a hitvallók, a szüzek és a boldogok kaptak helyet. Szent Lőrinc és Szent Bertalan vértanúk kiemelt helyet foglalnak el a Világbíró lábainál, mivel a kápolnát az ő tiszteletükre is szentelték Mária mennybevétele mellett. A két felső lunettában egy-egy angyalcsoport látható – a passió eszközeivel megjelenítve. Krisztusnak jobbra, a mennylakók csoportja alatt az üdvözültek emelkednek fel, míg Krisztus balján, szintén a mennyei szféra alatt a kárhozottak zuhannak alá. A halottakat harsonázó angyalok szólítják ítéletre középen. Legalul, még mindig Krisztustól számítva, jobb oldalon a holtak támadnak örökkévalóságra; balra: Kháron, aki az antik mitológiából és Dante *Isteni színjátékából* is jól ismert alvilági révész, akár egy csordát hajtja a szintén a görögségtől és Dantétól ismert Minosz király lábai elé a kárhozottakat, ki farkának csavarásával jelzi, a pokol hányadik köre lesz ezentúl a lakása a nyomorult, újra testtel felruházott lelkeknek. Középen, alul rettenetes, démonokkal hemzsegő sziklaüreg, ami vagy a Pokol tornáca, vagy a Purgatórium bejárata.

Ahogy elkészült a falfestmény nyilvánvalóvá lett, hogy Michelangelo minden kötöttségtől meg kívánt szabadulni mind művészi, mind szellemi, mind az alkotás fizikai vonatkozásaiban, túl akarta szárnyalni (és bizonyos tekintetben sikerült is neki) az oldalfalak finoman cizellált jeleneteit, valamint a saját műveit, melyek a kápolna boltozatát díszítik. Megsemmisítette Perugino Mária mennybemenetele freskóját, valamint saját két lunettáját,

hogy a nagy mű helyet kaphasson. Lemondott a keretéről, és a fal teljes felületét kitöltő munkát hozott létre, melybe az oldalfalak párkányai is belefutnak. Ez a munka lett tehát az *Utolsó ítélet*, az emberiség történelmének végső aktusa. Viszont Michelangelo nem csak a biztos megsemmisülésbe tartó emberiség és az egyén végső elenyészését, avagy átlényegülését ragadja meg a freskón, hanem mindent átfogó vízióját adja az egészként értelmezhető világlátásnak. Ez egy heliocentrikus világkép, amelyben tökéletesen érvényesülnek a tömegvonzások törvényei; mindennek közepében a Világbíró, akár a Nap, így nem csak a véletlen az oka annak, hogy Krisztus szakálltalan ábrázolása egybeolvad az antikvitas napistenének, Apollónnak a személyével: örök fiatalságában és fenséges szépségében. Ez a különös párhuzam egy tudományos kapcsolódást sejtet a kortárs tudóssal, Kopernikusszal, akinek világképét előre vetíti; Michelangelo Nap-Krisztusa a makrokozmosz körül kering.

Mindezek mellett, hogy jobban megérthessük az *Utolsó ítéletet*, szemügyre kell vennünk az ekkor már idősödő mester magánéletét és lelki világát, vágyait, félelmeit. Élete végső szakaszában vallási „megtérésének”, a lelki üdve feletti aggodalomnak az árnya vetül rá. Michelangelo rettegett a haláltól és a „második haláltól” – azaz az örök kárhozattól –, de mindig serkentette reménye a mennyei dicsőségre, az üdvözülésre. Ez a remény az Ars Moriendi: a „meghalás művészete”, a nemes és szép halálé, amikor a halott lelkét angyal viszi a Mennyei birodalmába, míg alant a Sátán kétségbeesett kiáltása hallatszik, ahogy dühöng az elvesztett prédája felett.

Ez volt az a gyötrődéssel teljes lelki fejlődés, ami közel harminc éven át lekötötte a művészt. Lorenzo de' Medici, valamint a köréhez tartozó humanisták is hasonló utat jártak be: pogánynak vallották magukat, majd megtértek és „jó hívőként” hagyták itt földi létüket. Két tényezőt kell szemügyre vennünk ezen a téren Michelangelo vonatkozásában: a tridentin zsinat határozatai által áthatott légkört, mely a korszak jellemző spirituális hátterét adja; és egy másik, különös, személyes motívumot: az igen művelt, nemes hölgy, a Vittoria Colonna iránt érzett barátságot.

E barátság az egész korszak szellemi, vallási fejlődésére kihatott, hiszen ez két nagy lélek barátsága volt, mellyel nem csak a maguk sorsát, hanem a korszak művészetének sorsát is észrevehetően alakították. Ez az asszony, a Michelangelo által szeretett nő a szerelem olyan magas, spirituális tartományaiba lett felmagasztalva, mint Petrarca Laurája vagy Dante Beatricéje. Viszont Laurának és Beatricének (ha valóban élő személyek voltak is) előbb meg kellett halniuk, hogy költőik (Petrarca és Dante) szemében arra a szellemi, érzelmi rangra emelkedjenek, ahol az isteni értelem és bölcsesség közvetítőivé váltak. Ezzel szemben –

Michelangelo művészete és költeményei által – Vittoria Colonna még életében részesülhetett e kiváltságokban. Vittoria Colonna volt az, aki, Michelangelo érzései szerint, durva és tökéletlen lényét az asszonyi erények mintegy tökéletessé nemesítették. Neki köszönhetette, hogy újjászületett – „rinato” –, s hogy művészete csúcsaira eljutott. Ő volt Michelangelo számára a közvetítő lelke és az Isten között; egyúttal ő volt az isteni kegyelmek szétosztója. Így ír egy helyen a mester ezzel az asszonnyal kapcsolatban: „Volto angelico e sereno”. Azaz arcát derűsnek és angyalinak látta; szépsége Michelangelo számára az a fajta isteni magasztosság volt, ami leginkább a Szűzanya szépségének földi megnyilvánulásának tűnt.

Úgy érzi a mester, tulajdon ereje nem elegendő ahhoz, hogy a hozzá vezető meredélyen tovább tudjon kapaszkodni, ezért a „hölgyhöz” fordul segítségért. Vittoria Colonna az idősödő Michelangelonak azt az őszinte, intellektuális, meleg szeretetet és megértést biztosította, amit Cavallieritől csak olyan keveset, hűvösen és kimérten kapott meg; és talán azt a szeretet is, amit az ifjan elhunyt Braccitól remélt a síron túlról.¹¹ Valószínűnek tetszik a feltételezés, mely szerint Vittoria Colonna arca látható az Utolsó ítéleten Szűz Mária figurája alatt: ahogy Szent Lőrinc rostélyán át tekint a Megváltóra. Az sem mellékes, hogy Michelangelo az asszony összeköttetései által szerezhethetett tudomást olyan jelentős, spirituális áramlatokról, mint amilyen az Oratorium Divini Amoris volt.

Ezt a kongregációt-vagyis a már említett Oratorium Divini Amoris-a katolikus hit megújításának szándékával Michelangelohoz és Vittoria Colonnához hasonlóan mély, vallásos meggyőződésű hívek alapították. Ez egyben tekinthető egy bizonyos „itáliai reformációnak”. E reformáció tagjai nagy szerepet játszottak a katolikus megújulás időszakában az olasz félszigeten. Juan de Valdes által, Nápolyon keresztül terjedtek el tanai Itáliában, ezeket a tanokat a valószínűleg a Valdes köréhez tartozó Vittoria Colonna is magáévá tette, mivel költészetében nyomot hagytak a spanyol egyházi gondolkodó eszméi. De nem tisztázott, hogy személyesen találkoztak-e volna, mivel 1534-ben Vittoria Colonna Ischia szigetére utazott, pont abban az időszakban, amikor Valdes Nápolyba érkezett. Ennek ellenére Ochino révén, aki Colonna spirituális vezetője volt, ismerkedhetett meg egyáltalán Valdes szellemiségével (Ochino 1534 és 1541 között tartott fenn kapcsolatokat a művelt „marchesával”).

1538-ban, a római San Silvestro al Monte Cavallo domonkos rendi kolostorban Michelangelo minden vasárnap találkozott Vittoria Colonna. Ezeken a találkozásokon a legnagyobb bizonyossággal sok vallási kérdést megvitathattak, amiket a portugál

¹¹ Cecchino Bracci (Firenze, 1528 – Róma, 1544) Michelangelo tanítványa volt. Tizenöt évesen halt meg, és a Santa Maria in Aracoeli-ben van eltemetve, egy Michelangelo által tervezett sírban.

festőművész, Francisco da Hollanda írásaiban, a *Dialógusokban* örökít meg.¹² Ezekből a dokumentum értékű feljegyzésekből tudjuk, hogy Pál apostol leveleit tanulmányozták, mivel a hit általi üdvözülés lehetőségén elmélkedtek. Bizonyos értelemben az *Utolsó ítélet* némely részlete is a hit általi megigazulás doktrínáját igazolja, melyeket Michelangelo a költeményei alapján ismerhetett, de mindig erős, katolikus hitéből származó fenntartásokkal kezelte őket.

Láthatjuk tehát, hogy a művész utolsó harminc esztendejében milyen nagy változások következtek be: hogyan jutott el társadalmilag élete csúcsaira; milyen behatások érték művészetét és lelkét; valamint, hogy alkotóként – nemes vívódásai közepette – miképpen tudott a kultúránkat mélyen meghatározó, alapvető emberi félelmeknek, vágyaknak örök érvényű formát adni.

Michelangelo életének utolsó harminc éve a halál várásával és a mulandó földi dicsőségen, valamint a „második halálon”, azaz a kárhozon való elmélkedéssel telt. Családtagjai – akik sokat nehezítettek körülményein, de valahogy mégis ragaszkodott hozzájuk – sorban hunynak el. Ahogy idősödik Michelangelo, úgy gyengül szervezete, és napjai folyamatos betegeskedésben telnek. Csak Vittoria Colonna, Cavalieri és Giorgio Vasari, meg néhány szolgálója ragaszkodó, de hűvös és távoli szeretete ad számára némi vigaszt. Szobái pizska, a betegségek és a halál árnyékában telő élet mellé a saját alkotásainak maradandó voltán való elmélkedés társul. Meglepő módon, Michelangelo optimistán tekint ennyi nyomor közt is életműve fennmaradására, ahogy egyik, ezen időszakban írt szonettjéből kitetszik:

„Az ok meghódol itt okozatának,
s a természet fölött győz a művészet.
Tudom, mert szobraim adják az érvet,
hogy a műnek halál és idő nem árthat.”
(Ford. Rónay György)¹³

A mélyen hívő Vittoria Colonna azonban csitítja a művész lelkesedését egy 1545-ös vagy 1546-os levélben, eképpen: „Nagyra becsült Michelangelo úr. A dicsőség, melyet Önnek művészete kölcsönöz, oly nagy, hogy talán még sohasem gondolta volna Ön, hogy az idő

¹² Francisco da Hollanda: *Dialogos em Roma*. Lisszabon, 1538.

¹³ *Michelangelo Buonarroti versei* (Rónay György fordítása). Magyar Helkion, Bp. 1959. 180.

múlásával vagy más okból elhalványulhat [...], hogy a földi dicsőség, bármi soká is tartson, másodjára is meg fog halni.”¹⁴

Michelangelonak szinte rögeszméjévé vált a „második halálon” való, rettegéssel teljes elmélkedés, amit mi sem bizonyít jobban, mint az a szonett, amit levélként Giorgio Vasarinak írt 1554-ben:

„Életem immár lassan elér,
törékeny bárkán, tenger viharán át,
a közös révbe, ahol számadását
adja jó és rossz tettéről, ki betér.

Most látom, a szenvedélyes szeszély,
mely bálványommá a művész álmát
tette, valójában milyen sivárság,
s milyen kín a vágy annak, aki él.

Szerelmi álmok, hiúk, üresek!
mi lesz most, hogy két halál is közelget?
Egy biztos, egy fenyegetőn mered rám.

Már nem nyugtat meg véső és ecset,
egyét kívánok: az égi szerelmet,
mely karját tárja felénk a keresztfán.
(Ford. Rónay György)¹⁵

Michelangeló számára az az új vallási eszmény ad erőt a további élethez és munkához, amelyet a szonett záró soraiban fejez ki; ez hatja át azt az alkotói korszakot, amelyben a mester utolsó freskóit festi meg a Capella Paolinában. Az egyik freskó Szent Pál megtérését, a másik Szent Péter keresztrefeszítését ábrázolja. Az alkotásokat III. Pál pápa rendelte meg Michelangelótól az újonnan épült kápolnába, melyet a pápa 1540-ben szentelt

¹⁴ F. Zöllner: *Michelangelo* (Cseh Szilvia, Ruttkay Helga szerkesztette, Mélyi József, Hessky Orsolya fordította). Taschen–Vince, Bp, 2008. 235.

¹⁵ *Michelangelo Buonarroti versei* (Rónay György fordítása). Id. kiad. 226.

fel. III. Pál a megfestendő eseményekkel reflektálni kívánt mind saját személyére, mind titulusára az által, hogy ő Pontifex Maximus, azaz az első pápának, Szent Péternek hivatali utódja; valamint kifejezni nagy tiszteletét Szent Pál iránt.



Szent Pál megtérése, freskó, 625x661cm,
Capella Paolina, Vatikán, Róma

Ekkoriban az ifjabb Antonio da Sangallo által emelt épület volt – közvetlenül a Capella Sistina és a Sala Regia szomszédságában – az a hely, ahol a vatikáni Oltáriszentséget őrizték, valamint III. Pál idejében még itt ülésezett a bíborosokból álló konklávé, mely őt is a pápai tisztségre választotta. Ebben az olvasatban a pápa számára a *Szent Pál megtérése* című freskó a felszentelésére utal, a *Szent Péter keresztfeszítése* pedig a hit legnagyobb szélsőségeikig elmenő megvallását jelenti a mártírumban. Ez lehetett az a tematika, amely III. Pál (és tanácsadói számára) meghatározó volt, melynek nyomán a freskók témáját a művésznek megadta. Viszont Michelangelo számára ezek a jelenetek mást közvetítettek, sokkal több gondolatot, személyesebb érzést sugalltak. Ugyanakkor mára az is közismertté vált, hogy az adott tér szentsége és ceremóniális fontossága nem gátolta meg a mestert abban, hogy epés jellemét ne engedhesse szabadjára. Fennmaradt egy, a munkálatok kezdetén, 1542 októberében íródott levél, melyet egy ismeretlen egyházi személynek küldött Michelangelo; ez áll benne: „De visszatérve a festészethez: Pál pápától semmit sem tudok megtagadni. Rosszkedvűen fogok festeni és sikerületlen dolgokat fogok alkotni.”¹⁶

¹⁶ F. Zöllner: *I. m.* 536.

Michelangelo valószínűleg 1542 őszén kezdett neki a munkának, de súlyos betegsége miatt 1544 nyarán kénytelen volt azt megszakítani. Ennek ellenére 1545 közepére a *Szent Pál megtérése* elkészült; és feltehetően a *Szent Péter keresztrefeszítése* számára is a fal alapozása, amikor azonban tűzvész támadt a kápolnában. 1546 elején Michelangelo újabb betegségbe esett, ezért a munkát megint csak szüneteltetni kellett. Ezen okokból a freskók a megbízó III. Pál Pápa halálakor még nem voltak készen. Lehetséges, hogy csak 1550 márciusában lett teljesen kész a két alkotás. Már a 20. század első felében feltűnt a kutatóknak,¹⁷ hogy a vallási témák inkább ürügyként szolgáltak Michelangelonak, melyeken keresztül érzékeltetni tudta azokat az embert és a mindenséget irányító, titokzatos erőket, amelyek rejtve vannak előlünk.



Szent Péter keresztrefeszítése, freskó, 625x662cm,
1545-50, Capella Paolina, Vatikán, Róma

Későbbi szakértők¹⁸ inkább azt a véleményt képviselik, hogy a képeken szereplő epizódok mögött Michelangelo saját életeseményeit, életrajzi vonatkozásait kell kutatni, valamint sajátos hitszimbólumokat. Ebből a szempontból nézve Michelangelo megtéréseinek és az idősödő mester benső gondolatainak, érzéseinek, valamint világlátásának művészi dokumentumai a Capella Paolina freskói, melyek az emberi lét két fontos eseményét, valamely identitás felvállalását és az ebből következő okozatokat mutatják. Számos kutató vélte úgy¹⁹ még az elmúlt évtizedekben is, hogy az 1545-ös tűzvész olyannyira tönkretette a freskók michelangelói értékeit, hogy amit mostanra látunk, az csupán a nem olyan magas

¹⁷ Marianni: Gli affreschi di Michelangelo nella Capella Paolina, Róma, 1932.

¹⁸ De Campos: Affreschi di Michelangelo nella Capella Paolina, Miláno, 1951.

¹⁹ E. Carli: Tutta la pittura di Michelangelo, Miláno, 1951.

színvonalú restaurálások eredménye. De már a 20. század első felében rá kellett jönniük a szakértőknek, hogy csak a tridenti zsinat határozatai miatt elvégzett beavatkozás, a meztelen angyalok némelyikére festett drapéria származik más kéztől, valamint – főként a tájképi háttér-részletein – némi tempera-átfestés. Mára a kritika világosan látja, hogy a Capella Paolina Michelangelótól származó freskói nem a hanyatlás és a művészi szint süllyedésének tanúbizonyságai, hanem annak a megkezdett útnak az egyenes folytatása, ami első, teljes kibontakozását az *Utolsó ítélet*ben érte el.

Ezekben az alkotásokban tovább fejlődnek a Capella Sistina festészeti törekvései, valamint olyan, pályája elején festett alkotásoknak a motívumai, mint például a *Doni tondó* volt. Megvalósításában annyira újszerű technikák jelennek meg (ezen technikák leginkább a *Szent Péter keresztfeszítésén* érhetők tetten), mint a kompozíciós tömböket alkotó figurák csoportjainak megbontása, több irányponthoz tartozó perspektívák alkalmazása. Mindeközben a tájképi háttérrel való kapcsolatot is megszakítja a figurákkal, valamely figurákat pedig úgy helyez el a freskó terében, hogy a néző és az ábrázolt jelenet mezsgyéjén álljanak, mintegy összekötő szerepet ruházva rájuk. Így a néző a főjelenet szintjével egy magasságba kerül, ugyanakkor ki is lesz rekesztve a képek teréből. Ezen a módon tételezhetjük magunkat úgy is, mint a cselekmény részesei, és úgy is, mint külső szemlélők. Ez az újítás jól tetten érhető a sirató asszonyokon – a *Szent Péter keresztfeszítésén*; valamint az előtérben vonuló katonákon – a *Szent Pál megtérésén*. A néző szellemi energiáit erősen igénybe veszi itt a festő, sokkal erőteljesebben, mint a *Doni tondó* esetében. Ebben a fajta intellektuális frissességben rejlik ezeknek a műalkotásoknak a korszakújító volta.

Másik sokatmondó jellegzetessége a Capella Paolina freskóinak az az erős ellentmondás, ahogy a markáns plaszticitású, a firenzei quattrocento mestereket idéző rajz a paszteles, finom színekbe oldódik, mely tónusokban a szereplők majdhogynem expresszionisztikus felfogásban vannak bemutatva, nemes monumentalitásukban. Michelangelo így jut el egy újszerű, mélyen átértékelve és ezzel együtt jobban megszenvedett művészeti felfogásig, mely túllép a klasszikus szigoron, ezáltal téve a freskókat egy nyugtalan lelki, változásokban bővelkedő kor, valamint saját gyötrelmei szószólóivá.

5. A szenvedés művészeti és filozófiai értelmezése

Michelangelo utolsó alkotása a *Rondanini pieta*. A művész halálakor befejezetlen szobor Máriát ábrázolja, amint fia meggyötört tetemét tartja karjai között. A szobrot maga az alkotó

csonkította meg, aki eddigre teljességgel elvesztette a látását. A pusztítás nyomai főként Jézus lábain láthatóak, valamint testétől elvált, csonka karján. Arca is számos kalapáccsapást viselt el. Jézus élettelen teste mintha kicsúszna a Szűzanya karjai közül, engedve a gravitáció kényszerének. Ezt hangsúlyozza a félíves kompozíció, amely leginkább oldalnézetből látható. Ha összevetjük a *Rondanini pietát* Michelangelo legközismertebb pietájával, amely a Szent Péter Bazilikában található, már az első pillanatban markáns különbségeket lehet észrevenni: A korábbi szoborcsoport a fájdalmat egy rendkívüli harmóniával átítatott, az érett reneszánszra jellemző emelkedettséggel mutatja be. A *Rondanini Pieta* egyfajta expresszív alkotómunka eredménye; a plasztikában szinte performatívvá vált, érzékelhetővé lett téve az alkotómunka folyamata: szinte látjuk a márvány felületén a vésővel, kalapáccsal ejtett gesztusokat. A – csonkítás miatt is – vézna alakok, ahogy egymáshoz simulnak álló helyzetben, szöges ellentétei a Szent Péter Bazilika beli *Pieta* gyönyörűen kidolgozott alakjaihoz képest. A *Rondanini Pieta* cseppkő szerű figurái már nem azt a harmóniát testesítik meg, mint amit a korai, a szinte még fiú-korban alkotott figurák; utóbbi mű egy rendkívül drasztikus vallomás a mulandóságról és az emberi sors végső állapotáról. Vegyük azonban tekintetbe, hogy a *Rondanini pieta* esetében sem beszélhetünk pusztán a testi szenvedés megjelenítéséről, hiszen, ha jobban megnézzük, Jézus teste talán nem is a föld felé esik, hanem az ég felé emelkedik.



Rondanini Pieta, márvány, 226 cm, 1567-68, Miláno, Castello Sforzesco

Vajon a szenvedés csak a földre tudja sújtani áldozatát? Vagy egyúttal fel is emeli? Kézenfekvő a kérdés, különösen, ha egy képzőművész munkásságát tanulmányozzuk: a szenvedés egy művészt gyakorta késztet alkotásra – bármennyire is banálisnak tűnik ez a megállapítás mostanára. A képzőművészet történetét és alkotóit szemlélve sok esetben tapasztalhatjuk, hogy a szenvedés élménye ihletet ad a művészi termékenységhez, mai

fogalommal talán úgy fejeznénk ki: az alkotás terápiaként hat a művész lelkére. Persze nem lehet eléggé hangsúlyozni: attól, hogy valaki szenved, nem lesz feltétlenül nagy alkotó.

A szenvedés filozófiai megközelítései sokféle irányból elemzik a jelenséget; mindegyik hozzájárul a megértéshez. Elsőként a pátosz-fogalom etimológiájához érdemes fordulni, és ahhoz a jelentéshez, amely Arisztotelész *Poétika* című művében kerül elő. Arisztotelész két fogalmat is használ a katarzis-elméletében: a pathos-t és az empathos-t. A pathos jelenti a szenvedélyt, a lendületet, indulatot, de jelenti a szenvedést, szánalmat is. Hogy ezeket az érzéseket magunkénak tudhassuk, átérezhessük, a felismerés mozzanatában kell részesülni. Arisztotelész erről így ír: „A felismerés, mint neve is jelzi, a tudatlanságból a tudásba való átváltozás, amely a boldogságra, vagy szerencsére rendelt emberek öröme vagy fájdalmára következik be. Legszebb a felismerés, ha ugyanakkor fordulat is történik, mint az »Oidipusz«-ban.”²⁰ A felismerés ez esetben az empathos, amely a részvétet jelenti, azt a képességet, amely révén a néző együtt érez a tragikus hőssel, mintegy átéli ő is vele együtt a szenvedést. A pátosz és az empátia révén pedig megtörténik az, amit felemelkedésnek nevezhetünk, avagy megtisztulásnak – legalábbis a műalkotások felkínálják ennek lehetőségét.

A szenvedés jelenségét egészen másként közelítik meg későbbi filozófiai elméletek. Felidézhetjük például Descartes gondolatait, aki a szenvedést, a bánatot inkább a tüneteinek tanulmányozza, és a sírásra, a könnyekre mechanikus magyarázatot ad; az ő szemében az emberi szervezet és lélek egésze olyan, akár egy gép.²¹ Schopenhauer számára is praktikus lelki tünet a szenvedés, amelyben a benső fájdalmunk kinyilvánítását látja, pl. az ordítás által.²² A szenvedés Nietzsche számára olyan tényező, amely a létezésből adódik, de a veszéllyel és a szabadság tudatával együtt élő emberben szinte erénnyé válik – erre szolgáltat példát a költőtáncos története az *Így szólott Zarathustrában*; de előkerül ez ugyanezen mű egy másik, a *Hegyen álló fa*-epizódjában is.²³ Ezekben a filozófiai elméletekben is láthatjuk azt, hogy a szenvedés nem csak fájdalmat jelent, és nem csak a földre húzó erőt. Közérthetően foglalja össze mindezt Eleonore Stump a szenvedésről szóló könyvében, de valamit hozzá is ad a diskurzushoz. A jelenséget ő a szív vágyaiból, pontosabban a szív vágyainak nem-teljesüléséből vezeti le.²⁴ Egy beszélgetésben így fogalmaz: „Nem járunk el helyesen, ha

²⁰ Arisztotelész: *Poétika* (Sarkady János fordítása). Kossuth, Bp. 1992.21.

²¹ Lásd: René Descartes: *A lélek szenvedélyei* (Dékány András). Ictus Bp., 1994. 76, 91, 113-115.

²² Lásd: Arthur Schopenhauer: *A világ mint akarát és képzet* (Tandori Dezső, Tandori Ágnes). Európa, Bp., 1991. 306.

²³ Mindkettőt lásd: Friedrich Nietzsche: *Így szólott Zarathustra* (Kurdi Imre). Helikon Bp., 2016. 19-20, 50-53.

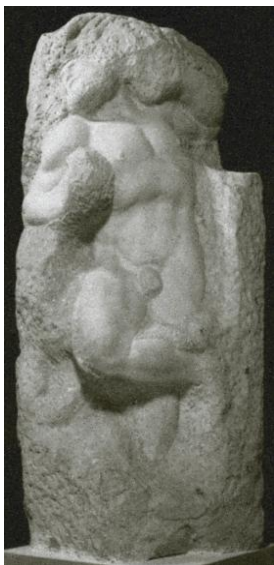
²⁴ Eleonore Stump: *Wandering in Darkness: Narrative and The Problem of Suffering*. Oxford University Press, New York, 2010.

a szenvedést kizárólag a fájdalommal hozzuk összefüggésbe. A fájdalom sem nem szükségszerű, sem nem elégséges kritériuma a szenvedésnek. [...] Szervedésről tehát akkor beszélhetünk, ha elveszítünk valami olyat, ami előmozdítja a boldogulásunkat, vagy elveszítünk valami olyat, amit nagyon-nagyon szeretnénk, vagy mindkettő egyszerre. Úgy vélem, így érdemes megközelítenünk a szenvedés kérdését. Nem érthetjük be azzal, hogy a szenvedés megneemesíti a lelket, a szenvedés erényessé tesz minket, vagy hasonló hatásai vannak, hanem mindig figyelembe kell vennünk az emberi szív vágyainak szubjektív mozzanatát.”²⁵ A szenvedés tehát egy rendkívül nehezen meghatározható jelenség, mivel erősen objektív tényezők befolyásolják. A szenvedő személy szinte objektummá válik a szenvedés által, *szenvedő szerkezetbe kerül létezése* a nem tőle függő benső vagy külső tényezők nyomán.

Ehhez rendkívül jó plasztikai, vizuális megnyilvánulásként szolgálnak Michelangelo Rabszolga-szobrai. A II. Gyula pápa síremléke számára szánt negyven Rabszolga talán díszítő funkció, esetleg az emberi testben raboskodó lélek szimbólumaiként foghatók fel, de ugyanolyan rejtély övezi jelentésüket, mint a Capella Sistina Boltozatának Mezítelen ifjait. Az első kettőt, a Haldokló rabszolgát és a Lázadó rabszolgát Michelangelo 1513-ban faragta ki – és még ez a kettő a legjobban kidolgozott. A következő négy figurán 1519 és 1536 között dolgozott – ezek már egyre kevésbé bontakoznak elő a márványból. Elmélkedésre méltó dolog, hogy vajon miért is küzdenek ezek a későbbi, kidolgozatlanabb figurák. Vajon a kö fogságából kívánnak-e szabadulni vagy pont ellenkezőleg: a matéria passzivitásába szeretnének visszamerülni, mint egy ősmasszába, formát kapott létezésük elől? Talán a halálvágy, az elmúlás vágyása és nem is a lét akarása a céljuk, amelyet csak a test magukra öltésével lennének képesek elérni?

A Rabszolga-szobrok nemcsak a fizikai rabságot, hanem a lélek belső harcát is kifejezik. A szobrok arcán és testtartásán megjelenik a szenvedés, a küzdelem és a szabadság iránti vágy. Michelangelo nagysága abban rejlik, hogy a márványban a fájdalmat és az erőt egyaránt meg tudja jeleníteni, így érezhetjük a szobrok belső vívódásait, melyek ambivalens érzéseket keltenek a nézőben.

²⁵ Analytic Theology and the Richness of Classical Theism: *An Interview with Eleonore Stump*. In: chrome-extension://efaidnbmnnnnibpcajpgclefindmkaj/https://dadun.unav.edu/server/api/core/bitstreams/ad420fb1-4c9a-4d4c-aa53-c13d4f93ed93/content. A magyar nyelvű idézet a Vigilia folyóirat egyik FB-bejegyzéséből származik. Lásd: <https://www.facebook.com/photo?fbid=899145962221578&set=a.468641655272013>



Álmából ébredő rabszolga, márvány, 1519-36 k., Accademia, Firenze

Talán ezek a figurák jelképezik legjobban a művész lelkének kettősségét: Michelangelo, aki a folytonos munka és teremtés megszállottja volt, erőteljesen vágyott a nyugalomra, a nem-cselekvésre, mégpedig valami titokzatos halálvággyal, amely viszont éppen, hogy a lét megtartásáért való erőket ébresztette fel benne, az életösztönt, ami számára egyet jelentett a síríg való dolgozással. Talán számára a küzdelem, a folytonos szenvedés jelentette a lét értelmét?

Michelangelo Rabszolga-szobrai távolról sem csak rideg, dekoratív művek, hanem mély filozófiai és érzelmi tartalommal bíró alkotások, amelyek az emberi állapot komplexitását és a szabadságra, teljességre való törekvést ábrázolják. A teljesség sajátos testi formában következik be, a matériába szinte visszazárkózva, szinte az emberi kultúrán kívüli, természeti, abszolút létezésbe húzva, mely túlmutat a mi létsíkunkon. Ezek a szobrok értelmezhetők Michelangelónak, egyáltalán, „a nagyon is emberi ember” útjának szimbólumaiként is. De persze nem csak a művészt reprezentáló művek ezek, hiszen – ahogy az előszóban már utaltunk rá – leválva az alkotóról „külön életet kezdenek élni”.

A szenvedés meghatározása azért ütközik rengeteg problémába, mivel a szenvedés sokszor valaminek a többletéből, vagy egyenesen a hiányából fakad, másrészt a szenvedés alanyának hozzáállása is rendkívül meghatározza a szenvedés érzetének létrejöttét, amivel azt fogadja. Ez így egy folyamatot mutat: *elszenvedést* – ahogyan ezt a nyelvben ki is fejezzük. Azaz a szenvedés valamely más ok(ok) eredménye, nem „szülheti meg” magát. A szenvedés valamilyen kiváltó élményből ered. E tekintetben figyelembe kell venni a szenvedésben részesülő, tudattal rendelkező létező feltételezett érzékenységét, felfogó képességét is, amivel

a számára negatív változás élményét befogadja. A szenvedés – és ez esetben ezt most csak az emberre vonatkoztatjuk, habár tudjuk, reakcióik alapján, hogy mind az állat, mind a növényvilág képes lehet valamely olyan „érzelemre”, mely a szenvedés élményének megélésére utal – nem belülről származik, minden esetben kell egy külső trauma, amely kiváltja a szenvedő testi vagy lelki állapotot, az elszenvedett élmény, esemény eredményét. Így a személytől is függhet, hogy milyen módon fogja fel, éli meg a traumát, hogyan viseli létrejött szenvedését. Ebből kifolyólag a szenvedő állapotnak a létrejötte akár meg is hiúsulhat.²⁶ Erről olvashatunk Heller Ágnesnél, aki szerint a szenvedés a fájdalommal szemben mindig külső behatás által szakad a személyre, amit csak elviselni, „megtanulni” tudunk. A szenvedés az ő értelmezésében olyan fájdalom, amin nem tudunk segíteni. A haláltudattal hozza kapcsolatba, illetve a halálhoz hasonlítja, mivel az mindig kívülről szakad az egyénre, nem ő választja. A szenvedést csak *elszenvedni* lehet. Heller ezáltal a szenvedésben lévő egyéneket olyan személyekként (vagy csoportokként) tételezi, akik szenvedéséről mindig mások döntenek, így nem követelhető meg tőlük, hogy individuummá váljanak, mivel passzív állapotuk ezt nem engedi meg számukra.²⁷

Susan Sontag valami hasonlóról ír *A szenvedés képei* című munkájában,²⁸ amikor szintén megkülönbözteti a szenvedés elleni tiltakozást annak tudomásulvételétől. Susan Sontag ezen műve főként a háború borzalmainak bemutatásával, annak ábrázolásával foglalkozik, valamint a szemlélő személyével. A diskurzusba ő a szenvedés szemlélőjének perspektíváját emeli be azáltal, hogy a szenvedés látványossággá tételével és annak hatásaival foglalkozik. De nem csak a háború borzalmainak fotókon keresztüli reprezentációját és annak történetét mutatja be; könyvében kitér a szenvedés művészettörténeti megjelenésére, ikonográfiájának elemzésére is. Állítása szerint a klasszikus művészet a valamilyen erkölcsi nagyságért, emberen túli eszményért való szenvedést ábrázolja; baleseteket, a véletlenből adódó tragédiákat vagy a szüléshez, betegségekhez kapcsolható szenvedést csak elvétve vagy egyáltalán nem jelenítette meg.

A szenvedés jelenségének egy mindenre kiterjedő, súlyos meghatározását adja Romain

Rolland, aki a legjobban foglalja össze mindazt, amit Michelangelo művészete kapcsán be szerettem volna mutatni: „A szenvedés végtelen, minden alakot magára ölt. Oka hol a dolgok

²⁶ Vö. Szennvedés-szócikk. In: Walter Brugger: *Filozófiai lexikon* (Balázs István, Bangha Katalin, Bánki Dezső, et al.). Szent István Társulat, Bp., 2005. 387-388.

²⁷ Heller Ágnes: *Az ösztönök, Az érzelmek elmélete*. Gondolat, Bp., 1978.

²⁸ Lásd: Susan Sontag: *A szenvedés képei*. (Komáromy Rudolf) Európa, Bp. 2004.

vak zsarnoksága: a nyomor, a betegségek, a sors igazságtalanságai, az emberek gonoszsága, hol magában a szenvedő lényében gyökerezik. Ebben az esetben nem kevésbé szánsalomra méltó és nem kevésbé végzetes, mert az ember nem választhatta meg lényét, és sem élni nem kívánt, sem annak lenni, ami.”²⁹ Ez az idézet utal arra, hogy a szenvedés, legyen fizikailag, azaz testileg kifejeződő vagy csak a lélekben megnyilvánuló érzés, minden esetben belső vívódással társul. Ez a vívódás kísérté végig életében Michelangelot is, s tette magasztos művészetét mégis emberivé, nagyon is emberivé.

6. Epilógus – A farkasok órája

Ingmar Bergman *A farkasok órája* című műve³⁰ ugyan nem Michelangeloról szól, mégis érdekes lehet számunkra, ha meg akarjuk érteni azt a lélekállapotot, amelyet egy, a saját vízióival és ideáival vívódó, alkotó ember átél. Ez az 1968-as film ugyanis ezt láttatja – egy kitalált művész alakján keresztül.

A farkasok órájában a rendező sajátos módon járja körbe a pszichológiai feszültség és a lelki szenvedés kérdését, miközben feltárja az emberi lélek legmélyebb rétegeit. A film címében szereplő „farkasok órája” egy metaforikus kifejezés, amely az éjszaka egy pontját, a sötétség idején bekövetkező pszichológiai válság pillanatait jeleníti meg, amikor a valóság és a képzelet, a tudat és az álom határai elmosódnak. Ez az a pillanat, amikor a félelem és a kétségbeesés eléri a csúcspontját Borg számára.

Lássuk előbb a történetet! *A farkasok órája* pszichológiai dráma, amelyben egy házaspár egy lakatlan szigetre költözik, ahol a férj egyre mélyebben szenved saját belső démonjaitól. A film főhőse, Johan Borg festő és felesége, Alma saját, zárt, elidegenedett világukban jelennek meg, amely a karakterek lelki válságainak és kapcsolati nehézségeinek is szimbolikus terévé válik. A sziget egyszer talán menedékké válhatna, itt most a szenvedés, a kétségbeesés és az érzelmi elidegenedés helyszíne. A filmidő alatt a férj végig szenved pszichés betegségétől, lelki életének válságától; a feleséget szintén sújtja a férje állapotából eredő kétségbeesés, ezért egyre inkább elveszíti a kapcsolatot a valósággal. A cselekmény és a film narratívája erősen összemosódik a szorongással, a pszichológiai nyomással és a belső démonokkal vívott harccal. A férfi és nő közötti kapcsolat fokozatosan egyre inkább a destruktív szenvedés terévé válik, ahol a szeretet és a gyűlölet határvonalai elmosódnak.

²⁹ Romain Rolland: *Michelangelo élete* (Éber László). Palatinus, Bp. 2015. 5

³⁰ Ingmar Bergman: *Farkasok órája* – filmdráma. 1968.

A metaforaként értelmezhető „farkasok órája” (vargtimmen) az éjjeli órák és az alvás előtti zűrzavart jelenti, amikor a lélek sötét mélységei felszínre kerülnek. Ez az a pillanat, amikor a tudattalan a legintenzívebb módon „működik”: a félelem, a szenvedés, az emberi lélek legsötétebb érzései a legnagyobb mértékben előtérbe helyeződnek. Ebben az állapotban az emberi létezés kérdései élesebbé válnak, a félelem és az elidegenedés érzése eluralkodik. A sötétség, amely metaforikusan a tudattalant és a lelkiismeretünket is jelképezi, nem csupán külső, hanem belső sötétséget is jelöl. Borg, a főhős számára a művészete közvetítővé, médiummá lép elő, de az már nem az esztétikai szép és igaz kifejezőeszköze, hanem azon keresztül próbálja bemutatni saját benső, démonoktól hemzsegő világát – éppenséggel Almának, aki itt a külvilág, a valóság megtestesítője. Borg a szenvedés passzív alanya, elszenvedő – végképp bele van vetve a öje saját beteg lelke által teremtett szenvedő állapotba. Végül el is vész saját lelkének sötét mélységeiben, saját belső (ir)realitásában.

Ez a film sok tekintetben egy olyan alkotás, amely mélyenszántóan mutatja be egy ember, egy művész szenvedését és azt a nézetet is, ami meghatározza tanulmányomat: a műveken át felsejlő emberi lélek problémáit, egy szenvedő ember lelkének, sorsának bemutatását az általa létrehozott alkotásokon keresztül. Ám míg a filmben a művészet „csupán” a lelki szenvedéseket bemutató médium, eszköz arra, hogy betekintést nyerhessünk Borg, a művész gyötrelmeibe, ekként nem szolgálja az esztétikai szépség és a művészi igazság létrejöttét, feltárlását, addig ez korántsem mondható el Michelangelóról. S bár Michelangelo is tekinthető a nyugati lélek sötét, éjszakai oldala hírnökének, felmutatójának, mégis ott van minden egyes művében a katarzis: nemcsak a lefelé húzó erő, hanem a felemelkedés, a felmagasztalás ereje is. Ezért Michelangelo műveit nem csupán a szenvedés és a vívódás témái felől lehet tanulmányozni, hanem mindazon sok jelentésmező, perspektíva felől, amelyet zsenialitásuk révén azok magukban hordoznak. És művészete sem csak a szerzői életút, illetve a művészetpszichológiai és -filozófiai perspektíva felől közelíthető meg, hanem sok irányból. Művei autonóm, önmagukban nyugvó alkotások, amelyek a befogadókra immár több évszázada mély és meghatározó hatást tesznek.

7) Felhasznált irodalom

1. Charles de Tolnay, Ettore Camesasca: *Michelangelo festői életműve* (Lujza Havas fordítása). Corvina, Bp. 1992.
2. Charles de Tolnay: *Mű és világkép*. Corvina, Bp., 1981.
3. Friedrich Nietzsche: *Emberi, nagyon is emberi* (Romhányi Török Gábor fordítása). Szukits, Bp., 2000.
4. Friedrich Nietzsche: *A hatalom akarása* (Romhányi-Török Gábor fordítása). Cartaphilus, Bp., 2002.
5. Arthur Schopenhauer: *A világ mint akarat és képzet* (Tandori Dezső, Tandori Ágnes fordítása), Európa, Bp. 1991.
6. Friedrich Nietzsche: *Így szólott Zarathustra* (Kurdi Imre fordítása). Helikon, Bp., 2016.
7. Antal-Kicsák-Széplaky (szerk.): *Performatív fordulatok*. Líceum, Eger, 2015.
8. Frank Zöllner: *Michelangelo* (Cseh Szilvia, Ruttkay Helga szerkesztette, Mélyi József, Hessky Orsolya fordította). Taschen–Vince, Bp., 2008.
9. *Michelangelo Buonarroti versei* (Rónay György fordítása). Magyar Helikon, Bp. 1959.
10. Roland Barthes: *A szerző halála* (Babarczy Eszter fordítása). Bp., 1996.
11. René Descartes: *A lélek szenvedélyei* (Dékány András). Ictus, Bp., 1994.
12. Sigmund Freud: *Esszék* (Vikár György fordítása). Gondolat, Bp., 1982.
13. Romain Rolland: *Michelangelo élete* (Éber László fordítása). Palatinus, Bp. 2015.
14. Susan Sontag: *A szenvedés képei* (Komáromy Rudolf fordítása). Európa, Bp., 2004.
15. Heller Ágnes: *Az ösztönök, Az érzelmek elmélete*. Gondolat, Bp., 1978.
16. Platón: *A lakoma, Szókratész védőbeszéde* (Devecseri Gábor, Telegdi Zsigmond fordítása). Helikon, Bp., 2021.
17. Arisztotelész: *Poétika* (Sarkady János fordítása). Kossuth, Bp. 1992.
18. Giorgio Vasari: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete* (Zsámboki Zoltán fordítása). Magyar Helikon, Bp., 1973.
19. Ascanio Condivi: *Michelangelo élete* (Zichy Rafaelné fordítása). Magyar Irodalmi Társaság, Bp., 1928.
20. Eleonore Stumo: *Wandering in Darkness: Narrative and The Problem of Suffering*. Oxford University Press, New York, 2010.

