

A SZENT TÉR KÖLTŐI (RÍM), TERMÉSZETI (RÓZSA)
ÉS TERMÉSZETFÖLÖTTI (EMPYREUM) MEGKÖZELÍTÉSÉRŐL

A skolasztika általános szellemi áramlatában a művészi tevékenységek szinte valamennyi területén (építészet, festészet, költészet, stb.) a lovagság gyengülő eszménye mellé egy új szempont vagy inkább feltétel követelt magának egyre nagyobb jelentőséget. Ez a tudomány(osság) volt. Nem volt új, csak a szerepe változott meg, hiszen a *scientiát* mindig is a szentlélek hét ajándéka egyikének tartották, de – mivel elsősorban a természetismerettel volt szoros kapcsolatban, ennek emelkedésével – fontossága és tekintélye egyre növekedett. A racionális *compositio* az új versek egyik legfontosabb ismérve lett. Itáliában a *dolce stil nuovo* (Pg., XXIV, 57.) vagy *uso moderno* (Pg., XXVI, 113.) egyik nagy újítása éppen az, hogy a költői tevékenység minden egyes mozzanata ésszerű, logikai okfejtéssel világosan magyarázható. A másik – ezt megelőzően, de ezzel összefüggésben –, hogy a verseket közvetlenül Ámor sugalmazza. S mivel Ámor a világ építéste (mozgatója, *move il sole e l'altre stelle*, Par., 33.145), szükséges, hogy minden *mértékre, számra és súlyra*¹ készüljön.

Az antikvitástól örökölt metrikus sor- és strofa-szerkezetek, poétikai, retorikai szabályok mellett megjelent a középkori *proprium*, a rím. A rím elméleti kérdéseivel Dante két művében is részletesen foglalkozott. A legáltalánosabb meghatározást a *Convivio* negyedik könyvének második fejezetében adta. „Tudnivaló, hogy a rímet kétféleképpen lehet érteni, van egy tágabb és egy szűkebb jelentése; szűkebb értelemben az utolsó és az utolsóelőtti szótag összecsendülését jelenti, tágabb értelemben pedig az egész beszédet, amely a szám és idő törvényének engedelmeskedik, s a rím összhangja tagolja...” Vagyis szinte magát a vulgáris nyelvű költészetet.

A rímben lévő szótagok „helyzeti energiája”, szemantikai súlya sokkal nagyobb, mint az adott sorban lévő többi kifejezésé. Nemcsak az ott szereplő szavak jelentését képes hangsúlyozottan elmondani, de a hanghatással összefüggésben egyéb tartalmakat, utalásokat is képes közvetíteni. Különösen érvényes ez a canticákat bevezető három-négy tercina rímszerkezetére (1–3, 2–4–6, 5–7–9 sorok). Itt Dante mindig meghatározta a környezet leglényegesebb sajátosságait, a benne lévő ember alaphelyzetét (szenvedő, tisztuló, boldog), az adott harmadrészhez és az egészhez való viszonyát. A *pokol selva oscura*, a *purgatórium* túlhaladott kegyetlen tenger, a *paradicsom* fényes univerzum.

A kezdet hőse mindig Dante, aki azonban fő részenként más-más *arché*val kapcsolatban tüntetette fel önmagát, s a különböző alapelemekhez nagyon eltérő módon viszonyult. A pokol a földé, a sötét erdő valódi dinamizmus nélküli, főnévi (al)világ (az első sorban nincs ige). A jelenetek általában szűk térben játszódnak. A *Purgatorio* kezdete viszont kétféle vízről (*acque*) szól. A víz a létrejövés, illetve a keresztség által való (újja)születés szimbóluma. A főnevek fonetikai hatása a könnyedség érzetét keltik (*vele, navicella*). Mindkét cantica esetében az első kilenc sor

1 Bölcsesség, 11.21 omnia in mensura et numero et pondere disposuisti

végén rímhelyzetben három ige szerepel: három múlt idejű (*era smarrita, vi trovai, v'ho scorte*) a sötétségbe való belépéskor; három jelen idejű (*si purga, resurga, surga*) a tisztulásra felszólító rész legején.

A *Paradicsom* nyitánya csupa élő kapcsolat, csupa dinamizmus, csupa ige. Az első tercina pontosan meghatározza a mozgás valódi okát, ami Isten mindent átható szeretete. A főnevek fenséges fogalmakat fejeznek ki, Istent, a glóriát, a világmindenséget. Az igék azt a világot összetartó hatás mechanizmust (mozgat, behatol, visszatükröz) indítják el, amely egységes rendszerként működteti a teremtményeket. Az első tercinában három, a másodikban hét (!), a harmadikban ismét három (az egyik határozói igenév) ige. A nyolc rím pozíciójú szóból hat jelen idejű, egyes szám harmadik személyű igealak (*move –X, risplende—prende—disecende, ridire—X—può ire*) és csak kettő más szófajta. Az *arkhé* a levegő és a tűz, az ember szabad, célba érkezett, lelkiállapota az öröm.

Kortársai Dantét a rím igazi mesterének, „signor d'ogni rimának” (Cino da Pistoia) tartották. Ami rímbe kerül, helyzeténél fogva nagyobb jelentőséggel bír, mint a sor többi szótagjából álló szavak. Dante nem ahhoz kérte – erősödő sorrendben – a Múzsák, Apollón végül az isteni ragyogás segítségét, hogy minél *szebb* szavakkal és más költői eszközökkel tudja megjeleníteni a látottakat, hanem a dolog és a szó közötti helyes kapcsolat megtalálásához: „*Si che dal fatto il dir non sia diverso*”². Lucifer birodalmának központjába, a Cainába (a testvérgyilkos Káin nevéből) való belépéskor Dante a helynek megfelelő szavakat kereste, azok pedig szükségszerűen durvák, kegyetlenek, keservesek.

„Ha volna rímem, olyan durva, vak,
 hogy megfeleljen e gonosz veremnek,”

A rímekben szereplő *chioce/io* jelző (károgó, rekedt) kétszer fordul elő a *Commediában*, mind a kétszer rímekben: először a *Pokol* hetedik énekének elején Pluto hangját jellemezte, majd a saját ríméről mondta, hogy ilyennek kellene lennie, ha adekvát módon akarná kifejezni a mélységet. Az előbbi esetben a *noccia* (kárt okozzon) és a *roccia* (szikla), a másodikban a *rocce* rímelt rá. A legtöbb, pusztán a *Pokol*ban előforduló rím ebben a két énekben van: a hetedikben 16 (a 43 tercinából!), a harminckettedikben 10 (46-ból). A negyedik körből (fősvények és tékozlók) az ötödikbe (haragosok, Styx) való átmenet központi témája az ősteremtény (*prima creatura*) Szerencse.

A *Commediában* ritkán fordul elő, hogy három nem olasz szó rímeljen egymásra. A *Purgatórium* XXVI. énekében megszólaló Daniel Arnaut provanszál nyelvű nyolcsoros szövege két teljes rímet ad (140–147). Négy énekkel később a provanszálta latin váltotta fel. Latin nyelvű az a három szó, amelyek Beatrice megjelenését készítették elő a földi paradicsomban, a harmincadik énekben (17–21. sorok³). A rímek nyelvén az ótestamentumi *senis* (vén), az újtestamentumi *venis* (jössz) és a vergiliusi *plenis* (tele) fejezik ki az új vezető fogadásakor a középkori múltismeret egyes részeinek akusztikus, történelmi, filozófiai összhangját. A

² *Inf.* XXXII. 12: „De hogy a tény feleljen meg szavamnak”

³ *Si levar cento, ad vocem tanti senis.*

Tutti dicean: Benedictus qui venis!

„Manibus, oh, date lilia plenis!

diszharmonikusból a harmonikusba való átmenetet kifejezi a szófajok (főnév, ige, határozó) változatossága és ugyanakkor szoros alaki hasonlósága is. A közös betűk, *enis*, közül az *n* a közép betűje. Vele kezdődik a fele útjára érkezett emberiség költeménye (*Nel mezzo...*). A kabalában 50-es számértékű *noun* a közép betűje, s megtalálható az egész mű középső szótagjában is (*noi*, Pg., XVII. 70). Az *i* az egy, Isten (Ádám állításában Isten eredeti neve). A XIII. episztola szerint ezzel a betűvel kezdődik a szent költemény: *Incipit Comoedia*.

A földi paradicsomban úgy állt Dante Beatrice előtt, mint majd az istenlátást megelőző pillanatban Mária előtt. Beatricétől a szenvedések által elért büntelenség elismerését, Máriától az istenlátás legnagyobb kegyét várta. Előbbiben az angyalok, mint az antik drámák kórusa, szólaltak meg a túlvilági utas érdekében, pártfogolva az őszinte bűnbánatban megtisztult ember ügyét. A későbbiben már maga Beatrice és az üdvözültek kulcsolják imára kezüket Dantéért. A nyilvánvaló szimmetria a keresztény monoteizmus, az erősödő isteni jelenlét intenzív szimmetriája, ahol a két látszólag azonos összetevő tengelyében a megváltás ténye áll. A „kereszt tengely” tükrözteti a két oldalt. Az utolsó énekben az angyalok helyett Mária teológusa, Szent Bernát fohászodik az *interceditricé*hez.

Bernát imája a rímek „beteljesülése” is. Az első négyet szokták szent rímeknek is nevezni. Ezekben Isten és világ, létezés és szeretet nagy témái kaptak elhelyezést. A *laudatio* részben Dante felhasználta az *Ave Maria* (Üdvözlégy Mária) több kifejezését.

„Vergine Madre, figlia del tuo figlio,
umile e alta più che creatura,
termine fisso d'eterno consiglio,
tu se' colei che l'umana natura
nobilitasti sì, che 'l suo fattore
non disdegnò di farsi sua fattura.
Nel ventre tuo si raccese l'amore,
per lo cui caldo ne l'eterna pace
così è germinato questo fiore.
Qui se' a noi meridiana face
di caritate, e giusto, intra ' mortali,
se' di speranza fontana vivace.”⁴

A rímeket itt minden esetben „kanonikus” *parole piané*k, azaz az utolsó előtti szótagon hangsúlyozott szavak adják. A szokásos két szótag helyett többségükben három szótagra terjednek ki (P9⁺, P10⁺, P11⁻), a középső, mint a templom szimbolikában a Fiút jelentő főhajó, hangsúlyos. A záró konzonanciákat illetően négy rész különíthető el: a páratlan sorok és sorszámú rímek kivétel nélkül hímneműek, 1: (tuo) figlio-consiglio, 3: fattore-amore-fiore); a párosok nőneműek, 2: creatura-natura-fattura, 4: pace- face-(fontana)vivace.

⁴ Par. XXXIII. 1–12. A részt olaszul idézzük, Babits nem fordított figyelmet a szent rímekre. Nyersfordításban: Szűz Anya, **fiad**nak lánya / a **teremt**ménynél alázatosabb és magasabb, / az örök **tanács** biztos vége, / te vagy az, aki az emberi **természet**et / annyira megemesítetted, hogy **teremt**ője / nem tartotta méltatlannak, hogy a **teremt**ménye legyen. / Méhedben újra felgyulladt a **szeret**et, / amelynek a melege miatt az örök **béké**ben / így kicsirázott ez a **virág**. / Itt számunkra a szeretet déli **fákly**ája vagy / és lent a **halandó**k között / a remény **élő** forrása. Az idézet hatodik sora értelmezhető úgy is, hogy a teremtő benne legyen a teremtményében. A *Commedi*ában háromszor leírt **örök tanács** kifejezés a Szentleket jelenti. A virág a mennyei róza.

Az ima eleje földi értelem számára felfoghatatlan, mégis teremtő dualizmusok felso-rolása: szűz és anya, fiának lánya, alacsony és magas, rögzített és változó. A „megoldás” a rímekben van, amelyek a hármasság világába vezetnek át. Az első, a harmadik és az ötödik sorok a Szentháromság tagjait sorolják fel: Fiú, Szentlélek, Atya sorrendben, olyan nevükkel, amelyekben a közöttük lévő szoros kapcsolatot az elnevezésükre használt hangalakok is mutatják. A poétikai szabályoknak megfelelően az első rím csak két sorra terjed ki, de három szótag csendül benne össze. Az Atya átkerült a második részbe mint a világot mozgató *szereket* és a *virág* (Krisztus-paradicsomi rózsa) „hívószava”.

A *creatura-natura-fattura* fonetikai szempontból három szótagot (*atura*) ismételt háromszor szűkítő értelemben. Az ötödik és a hatodik sor végén (egymással nem rímhelyzetben) két nagyon fontos, tartalmában is szorosan összekapcsolódó kifejezés hangzik el: *suo fattore–sua fattura*. Vagyis, mondhatjuk, a mű itt nagymértékben „rímelt” készítőjére.

A szent rímek a versben olyan szerepet töltenek be, mint amilyent a középkori templom homlokzatokon, szobrokon és festményeken a *mandorla*. A szent téren belül még szentebb hely, ahová csak a legmagasztosabb eszme kerülhet; az ide való „belépéshez” különös felkészülés és kegyelem szükséges. A két egyenlő háromszöget összekapcsoló rombusz az ég és a föld, a külső és belső világ egyesülésének a helye. Formája a művészek számára nemcsak a fej (glória), hanem az egész alak arányos elhelyezését lehetővé tette.

A mandorlában Krisztus, Mária vagy más szent kaphatott helyet. Különösen mennybemenetel/vétel vagy a mennyben való lét ábrázolására (utolsó ítélet) volt alkalmas geometriai alakzat. (Eredetileg ilyen volt a feltámadott Krisztus mögött lévő felhő formája.) Dante román vagy gótikus templomok homlokzatán, domborműveken, freskókon nagyon sokat láthatott közülük. Az arles-i Saint-Trophime homlokzatán (12. század) például koronás, jobbja három ujjával felfelé mutató *Christ en Gloire* körülhatárolt tere mellett az evangélikusok zoomorf alakjai láthatók. Idézhetünk Giotto-példákat is: a padovai Scrovegni *Utolsó Ítéletén* Krisztus, az assisi San Francesco felsőtemploma egyik freskóján az égő szekéren Ferenc látható mandorlában.

A különleges tartalom rímszerkezetbe való elhelyezése új elhatárolásokat, kiemeléseket tett lehetővé. A „szentek szentjébe” tulajdonnév is kerülhetett, persze nem akárkié. Cristo, az univerzális megváltó neve sorvégi helyen kizárólag a paradicsomban szerepelhet. Nem lehet meglepődni azon, hogy tizenkétszer, azaz négy rímhármast alkotva. Az emberiségnek egyetlen megváltója van, egyediségét ez az ismétlődés még inkább kidomborítja. Ha nem is ennyire szigorú, de hasonlóképpen következetes Dante személyes „megváltója” nevének a rímeltetése.

A *Beatrice* szó is, pontosan az áldott hölgy számának megfelelően, kilencszer tűnik fel rímekben. Ha a hármas rendszerekben való vertikális elhelyezkedését tesszük vizsgálat tárgyává, akkor a következő eredményre jutunk: négyszer az első, ötször a második sorban található, sohasem a záróban. Nem rímelt önmagára, ámbar van egy szójáték, amely nagyon közel áll ehhez. Dante a Merkúr egében megilletődöttségében csak *Be e per ice* módon tudta kiejteni a nevét. Nagyon szigorúan szabályozott azoknak a szavaknak a köre, amelyek vele egy térbe kerülhetnek. Összesen hét ilyen szó van. Egyszer szerepel a *conducitrice* (vezető) szó, s Matheldára, bizonyos mértékig Beatrice elődjére utal. A *pendice* (lejtő, itt a Purgatórium hegye) és a *vice* (*vicenda*,

esemény) a körülményeket írta le. Mindkét *radice* (gyökér) fa metafora része: először a bűnbeesés Krisztus után újjáéledő fájához tartozik, másodsor az igazság gyökeréig ható megismeréshez.

Két szónak igen fontos és hangsúlyos szerepe van Beatrice igazi, de rejtett lényegének megfelelő módon való kifejezésében, ez a *dice* és a *felice*. Az előbbi hatszor, az utóbbi ötször rímel a nevére. Az első Beatrice-rím nagyon előkelő helyen van: itt adta Vergilius a hölgy legpontosabb meghatározását, amely szerint, mint korábban idéztük, „világosság lesz a valóság és az elme között” (mint a Szentlélek). A hat *mondja* a következő: *ti dice* (Vergilius beszél: Beatrice Danténak); *mi dice* (Vergilius Danténak Beatricéről, Pg., XXIII, 130.), *dice* (Beatrice Danténak, Pg., XXX, 71.); *vi dice* (Beatrice beszél: Dante az égi szellemeknek, Par., XIV, 10.); *mi ridice* (Beatrice szavait Dante fantáziája nem tudja visszamondani, Par., XXIV, 24.); végül *si dice* (Beatricéről, általános alany, Par., XXX, 16.). Bár a szerkezetek nagy változatosságot mutatnak, valójában minden *dice* mögött Beatrice rejtőzik. Vagy ő beszél, vagy róla van szó.

A *felice* a *beato/a* szinonimája, amelyből Beatrice neve ered. A *felice* szó a rímben mindig egyes számban van. Beatrice boldog a purgatórium hegyének tetején (Vergilius szavai, Pg., VI, 38.); a hegy tetején az ember boldog (Beatrice szavai, Pg., XXX, 75.); Beatrice mosolya olyan szép, hogy még a tűzben égőt is boldoggá tenné (Par., VII, 18); a hit (Beatrice) tüze boldog (Par., XXIV, 20.); a boldog világ (Par., XXV, 139.). A két szó Beatrice két legfontosabb, feladatával összefüggő tulajdonságát jelenti: a reveláló és boldoggá tevő képessége.

1. A paradicsom rózsza

A *rózsza* számos tulajdonsága közül itt az a formája, amely a kerékre emlékeztet. Ez pedig kapcsolódik a forgó mozgás képéhez. A középkor számára nem annyira az egyenes, mint inkább a kör volt a tökéletes geometriai alakzat, így árad szét fokról-fokra az isteni szeretet a kilenc égkör koncentrikus forgásában. (Ettől függ a teremtett világ, a történelem és az ember sorsa.) Jelentheti a teljes holdfölötti kozmoszt. A kozmosz azonban még nem *paradicsom*. Ez utóbbiba való bekerülés a halál után az egyén erkölcsi döntésének a függvénye. Maradva a hasonlatnál, amilyen mértékben valaki sajátjába átvette az „égekörök mozgását”, olyan mértékben válhat az örök boldogság részesévé. A rendkívül sokrétű, invenciózus apátnő, Hildegard von Bingen *Liber Divinorum operum* (1165) című művének a luccai Biblioteca stataleban őrzött 13. századi másolatában található illusztrációja az embert a világmindenség szférái között ábrázolta. Az alak mögött lévő földgolyó átmérője térdétől köldökéig tart; fejével, kitért karjaival, kezével és lábaival a három-öt-egy csoportosítású égköröket érinti. Az univerzumot az ember fogja egybe, úgy felelnek meg egymásnak, mint kép és tükörkép. (A makro- és a mikrokozmosz ilyen egybeolvasztásának teológiai alapját Krisztus szavai adták meg: „Mert az Isten országa közöttetek [*intra vos*] van”, Luk 17,20.)

A rózszaablak alatt, a keresztény templom-szimbolizmus ajánlása szerint a középső kapu fölött, az utolsó ítéletet kellett ábrázolni (számos ilyen példát ismerünk). Krisztustól balra a kárhozottak a pokolba zuhannak, jobbra az üdvözültek felfelé emelkednek. Ez utóbbiak mozgási iránya kör alakú, küllős rózszaablak felé mutat. Ezeknek a tereknek a létrehozásakor az alkotók egyaránt figyeltek a geometriai- és a fényszimbolizmusra. Általában tizenkét, ritkábban

huszonnégy vagy nyolcosztásúak, a számok jelentésének megfelelően, de közös bennük az univerzalizmus, végtelenség, halhatatlanság eszméje. Középen, a körforgás mozdulatlan tengelyében, a „kerék agyában” a megújított létezés, az Ige testet öltésének valamelyik képe kapott helyet, pl. a keresztt, Krisztus. A legyőzhetetlen napnak tekintett ítélkező Krisztusról szóló alkonny himnusz tömören összefoglalta a ragyogás, az üdvösség és az évkör szoros összefüggését. „Krisztus, az Atya világossága és ragyogása, a világ üdvössége, aki bejárja az esztendő köreit”. A forgó kerék mozdulatlan közepébe helyezett szimbólum *jelentette* nemcsak a Fiú, hanem Szűz Mária, *Regina coeli* is lehetett, akit a hagyomány *rózsának* nevezett, fehérnek, ha szüzességére akart utalni, pirosnak, ha szeretetére. Ez a rózsza tövis nélküli (*speciosa*, fényes és pompás).

Alanus ab Insulis rózsáról szóló, részben már idézett versét (*omnis mundi creatura...*) így folytatta: *Nostrum statum pingit rosa, / Nostrum status decens glosa, / Nostrae vitae lectio.* (Helyzetünket festi a rózsza, mint helyzetünket leíró szép nyelv, életünknek olvasmánya.) Dante mintha ezt a tézist fejtené ki részletesen a *rosa celeste* megjelenítésekor, benne helyet foglal az igazak teljes köre: abban a szektorban, abban a sorban és azon a széken, amely az adott lélek kiérdemelt helye. (Csak a kárhozottak szorultak ki végérvényesen belőle.)

Dante a *Commediában* összesen tizenegyszer írta le a *rosa/e* szót, kétszer a *Purgatóriumban*, kilencszer a *Paradicsomban*. Az első három említéskor többes számban, majd nyolcszor egyes számban szerepel. Kilencszer az *endecasillabo*-sorok belsejében található, kétszer a végén (mindkettő a *Paradicsomban*). Vele három szó került rímhelyetbe: a XII. 19-ben az *örökké élő rózsákra* a Noé-szövetség Isten általi megkötése (*pose* „elhelyezett”) és a két virágkoszorú, a békeséget jelentő külső és belső megfelelése (*rispose* „válaszolt”) rímél; a XXXI.1-ben a *candida rosára* pedig a menyasszony (*sposa*) szó.

A többes számú *rose* a kezdettől számított hatvanharmadik ének száznegyvennyolcadik sorában tűnik fel először. A földi paradicsomban az újtestamentumi könyvek menetet formáló hét megszemélyesített alakja (Lukács, Pál, Péter, János stb.) fején lángvörös rózsakoronát visel, amely a mártíromság kifejezése. A második és a harmadik említés tematikailag ugyanannak az *akcidenciának* a hangsúlyozásával és kétfelé bontásával szintén előkészíti a *substantia*, az igazi jelentés bemutatását. A forma mellett a rózsza másik fontos járulékos tulajdonsága a színe („kevésbé a rózsához, mint inkább az ibolya színéhez hasonlít”, Pg., XXXII, 58.).

A következő két említés Dante tudatának és *virtusának* felkészülését mutatta be. A rózsza *akcidenciájának* leírása után a kép a *habitus* kiformalását kíséri. A tizenharmadik ének százharminctödik sorában (innét mindig egyes számban) a rossz és a jó ellentétpárában jelent meg. Aquinói Tamás történelmi példák idézésével arra figyelmezteti Dantét, hogy ne ítéljen kellő tájékozottság hiányában, mert ami tüskés csipkebokornak (*pruno*) tűnik, azon is kivirulhat a rózsza. Ezt a gondolatot folytatta Dante a *Paradicsom* huszonkettedik énekben, felelevenítve egy jóval korábbi képet. A *fioretti notturninek* a hasonlatban betöltött szerepét a *Paradicsom* hetedik és nyolcadik körének határán a *rózsza* foglalta el. Vergilius helyett a szeretetről (itt *affetto*, nem *amore*) beszélő, de nem látható Benedek hangja erősítette Dantét:

„bizalmamat kitarta, mint virágot;
mint nap a rózsát, amikor kipattan
s ereje mind több, kelyhe egyre tágabb.”

Később, a nyolcadikban, az állócsillagok egében Beatrice arra szólította fel hívét, hogy ne őt nézze, hanem tekintetét a gyönyörök kertje felé fordítsa, amelyet a minden fényen áttetsző szubsztancia (*lucente sustanza*), Krisztus világít meg. A tekintetét a személyestől az egyetemesre emelő költő itt (*Par.*, XXIII, 73.) adta meg a rózsa mint lényeg pontos és igen egyszerű meghatározását: itt van a rózsa, amelyben az isteni ige testté lett (*Quivi è la rosa in che il verbo divino / carne si fece*). A rózsában öltött emberi alakot az Isten. (Itt vannak még a *liliomok*, az apostolok és szentek, akik illatukkal az utat mutatták.) A litániákban is szereplő *Rosa mystica* Mária, akinek a méhéből kicsirázik az örök és végtelen birodalom *formája*.

Az intellektuális-morális és a vizuális-érzelmi felkészülés után pillanthatta meg Dante az égkörök feletti Empyreumban a mennyei rózsát, amely egy hatalmas amfiteátrumhoz hasonló. Itt helyezkednek el azok, akik helyesen használták isteni adományukat, a szabad akarattal (*libero arbitrio*) összefüggő választási képességüket, és lejjebb azok, akik gyermekkori haláluk miatt nem tudtak *választani*. A fehér (hit színe) rózsa sárga (arany) közepén Mária látható, mellette függőlegesen és vízszintesen megfelelő rendben a szentek és az üdvözültek sora. A látomást eleinte Beatrice, majd (XXXI. 58. sortól) Mária teológusa, Bernát magyarázza a költőnek. A mennyei rózsa leírása három énekre, valamivel több, mint száz tercinára terjed ki. Bennük ötször (2–1–2) hangzik fel a virág neve: a harmincadik ének száztizenhetedik sorában a rózsa hatalmas méretét állapította meg, a következőben Mária középponti helyét jelölte ki benne (*nel giallo de la rosa sempiterna*, XXX. 124.), majd kétszer a rózsában lévő emberek tűnnek fel, először a csoport a maga teljes egészében (*milizia santa*, XXXI. 1), később részletezve („levélről levélre”, XXXII. 15), végül utalás történik a rózsa két gyökerére (Ádám és Péter, XXXII. 120).

A félkör alakú arénát a székek sora osztja fel függőlegesen négy részre: a zsidó nők választóvonalára fentről lefelé: Mária, Éva, Ráhel (mellette Beatrice), Sára, tőlük balra, ahol minden hely foglalt, azok vannak, akik az eljövendő Krisztusban hittek, jobbra, ahol még van üres hely, azok, akik a már elérkezett Krisztus felé fordították tekintetüket. A férfiaké tetején Keresztelő János, majd Ferenc, Benedek, Ágoston következik egészen addig a helyig, ahol Bernát és Dante álltak, a férfi választóvonalától balra a Krisztus előtt, jobbra a Krisztus után születettek. Az egész teret fele magasságában egy vízszintes vonal szeli ketté, az alsó részben helyezkednek el azok, akik meghaltak, mielőtt „választási szabadságra megérték volna”. Ők nem saját, hanem mások érdemei miatt kerülhettek ide. Az isteni kegyelemben az emberek különféle módon és mértékben részesültek. (Nem „demokratikus” elvek, hanem Istenhez való viszony alapján.) Az ide kerüléshez Ábrahámig elegendő volt a gyermek szüleinek hite, Ábrahám és Krisztus között a körülméletés ténye. A kegyelem korában viszont csak a „tökéletes keresztség” révén kerülhettek ide a korán elhunyt gyermekek, a többiek a pokol tornácán maradtak.

A fényben Dante megpillantotta a szeretet által egybekötve azt, ami a világban szét van szórva. A mennyei rózsa biológiai sokszerűségéből ismétlődő tökéletes geometriai forma: háromszínű és egyenlő területű (*contenenza*) kör lett. Az alakzatban az egyik (Fiú) a másikat (Atya) úgy tükrözte, mint szivárvány a szivárványt, s a kettőjükből származó (*flioque*) harmadik (Szentlélek) tűznek tűnt, amelyet a másik kettő lehel

(XXXIII. 115–120)⁵. Még ennél is közelebb Isten látásához, közelebb az egységhez, a fény színében a mi arcunk (*nostra effigie*) tűnt fel, de azt, miként egyesül kép a körrel, már képtelen volt elmondani.

2. Empyreum mozgásban

A középkor felfogása szerint világot mozgató Isten maga mozdulatlan. A teremtett dolgok a létük lényegéhez tartozó változást a *glóriájának*, vagyis a Teremtőből kiáramló szeretetnek, energiának köszönhetik. Isten „kimozdítása” nyugalmi állapotából az első lépések egyike volt a *realista-transzcendens* rendszer fellazulása irányába, amely a reneszánsz felé vezetett.

A megváltozott szemlélet legnagyobb jelentőségű művészi ábrázolása kétségtelenül Michelangelo Cappella Sistina freskóinak többféle módon is emberi alakot öltő Teremtője. Michelangelo erőteljes duzzadó Istene és Dante metaforáiban és „transzcendentális geometrizmusában” feltűnő imágója tökéletesen ellentétesnek látszanak. Meglepőnek, hogy egy teológusok, költők és művészek számára olyan fontos kérdésben, mint Isten ábrázolása, ennyire különböző felfogású alkotók között hogyan lehet mégis olyan szoros szellemi kapcsolat, mint amilyen Dante és Michelangelo között volt?

A kérdésről eléggé sokat tudunk. A barát Benedetto Varchi azt mondta a szobrászról, hogy „fejből tudja” a *Commediát*, ami ha túlzásnak is tűnik, jelzi az erőteljes érdeklődést. Cristoforo Landino először 1481-ben megjelent, s még e században 16 újabb kiadást megért kommentárja éppen a firenzei öntudatot igyekezett erősíteni. Michelangelo a kommentárokkal ellátott *Commedia*-kiadás széles margóján tollal illusztrálta mindazt, amit a költemény tartalmazott. Csodálatos testtartásban megjelenített különleges meztelen figurák voltak. Az illusztrációkat tartalmazó kötet azonban később Livorno és Civitavecchia között valahol a tengerbe veszett. Beszélgetései során állandó téma volt a száműzött firenzei. Ismert humanisták is Michelangelóhoz fordultak tanácsért, ha nem értettek valamit. A szobrász két szonettet is írt Dantéra, valószínűleg 1545 őszén. A magyar kiadásban ezek a 97-es és a 109-es számot kapták. Belőlük csak egyetlen egy sort idézünk, ami azonban mindent elmond az utód tiszteletéről: „uom maggior di lui qui non fu mai” (nagyobb férfi sem élt még soha nála).

A szaktudomány Michelangelo számos műalkotásában, írásában kimutatta a firenzei előd hatását. *Pietà* (San Pietro, Bernát imája: „fiad lánya”, *Par.*, I, 1–39.), a *Rabszolgák* (terhet cipelő gögösök, *Pg.*, X, 112–120.), *Lea és Ráhel* (Mózes melletti alakok, San Pietro in Vincoli, *Pg.*, XXVII, 100–108.), a Vittoria Colonnának készített *Pietà*-rajzon a felírás egy Dante-sor (*Non vi si pensa quanto sangue costa*, Nem gondolják meg, mennyi vérrel ázva, *Par.*, XXIX, 91.). A példák hosszan folytathatók a freskókkal, s különösen sok Dantéra visszavezethető elem látható a Sixtus-kápolna mennyezetfreskóin és fő falán (Kháron és ladikja, Minos, *Inf.*, III, 109. és V, 4.).

A Dante-sort idéző rajz *Pietà*-motívumát Michelangelo tovább folytatta azon az életnagyságúnál nagyobb méretű szoborcsoporton, amelyet a saját sírja fölött álló oltárra akart volna rátetetni. 1547 és 1555 között szinte minden nap dolgozott rajta Francesco

5 Dante itt a niceai-konstantinápolyi hitvallást követi.

Bandini római villájában. Giorgio Vasari Michelangelo-életrajzában többször visszatért az egy tömbből faragott szoborcsoport történetére. A halott Krisztust a fájdalomtól le-sújtott Mária nehezen tudja tartani, mögöttük Nikodémusz (Arimateai József?), mellettük Mária Magdolna: „a mester fáradságos munkát végzett, és igazán isteni szobrot alkotott”. Az anyag „tisztátalansága” okozta problémával azonban nem tudott sikeresen megbirkózni: a túl kemény márványban sok kvarcot talált, a véső gyakran szikrát vetett. (Nem olyan volt, amilyenbe az isteni szobrász a tehercipelés és a gőg jeleneit faragta.) Michelangelo a Dante által jelzett problémát a legközvetlenebbül, *in vivo* érezte:

Igaz, hogy mint a Forma nem felel meg
a művész magas célzatának olykor,
mert az Anyag süket s nem arra termett⁶;

A művészt frusztráló anyag gondolata még a politikaelméleti traktátusban is helyet kapott. „És mint amikor, ha a művész tökéletes s az eszköz a lehető legjobb, s mégis hiba mutatkozik a művészet formájában, ez csakis az anyagnak tudható be, ugyanúgy, mivelhogy Isten a legnagyobb tökéletességet birtokolja, eszköze pedig, az ég, amint az róla szóló filozófiai elmékedéseinkből is nyilvánvaló, teljességében semmi hiányt nem szenved, tehát, ami hiba az alacsonyabb rendű dolgokban mutatkozik, az az alsóbbrendű anyag hibája, s kívül áll az Isten és az ég szándékán.”

Michelangelo a teológiát nem a domonkosoktól vagy a ferencesektől tanulta, mint Dante. Szellemi fejlődésére Lorenzo de' Medici köre, a firenzei neoplatonikusok tették e vonatkozásban a legnagyobb hatást. Ez pedig, ha nem is volt gyökeresen más, de több lényeges ponton sokkal „megengedőbb” volt, mint a katolikus ortodoxia. A *spiritus rector* kétségtelenül Marsilio Ficino, a tudományt és a vallást szintetizálni akaró teológus, platóni filozófus és orvos volt. A legfelsőbb régió, a *mens cosmica* romolhatatlan, változatlan, de Istentől eltérően sokszerű, az alsóbb szférában lévő dolgok eszméit, prototípusait tartalmazza. A következő, a szintén időtálló, hold feletti *anima cosmica* tiszta formák helyett a tiszta okok birodalma. Ezt követi a szublnunaris vagy földi, romlandó (mert anyag és forma együttese) *természet*, amely nem képes önmozgásra, csak, ha az égi szféra mozgatja, amivel a világlélek (*nodus, vinculum*) köti össze, végül az élet és forma nélküli *anyag* csak akkor képes életre, ha megszűnik maga lenni és egyesül a formával. Michelangelo gyakran alkalmazta az anyagban rejlő forma kibontásának metaforáját saját szobrai elkészítésére vonatkozóan.

Isten egyszerre világon kívüli, transzcendens idea (*uniformis*) és világban lévő (*omniformis*). A látszólagos ellentétek kiegyenlítődése: *coincidentia oppositorum*. Önmagára gondolva teremtette a határok nélküli, de nem igazán végtelen univerzumot, ami nem elszeparált, hanem csak elhatárolt tőle. A viszonyt három ige cselekvő (a teremtés aktusa) és szenvedő (univerzum felől) formájának szembeállítását jelenti: Isten megtölti a világot, anélkül, hogy az megtöltené őt (*impleo, non impleor*), beléhatol, anélkül, hogy az belé hatolna (*penetro, non penetror*), magába zárja, anélkül, hogy az magába zárná (*contineo, non contineor*). Isten arcának a fényessége maga a szépség. Sugarát beleoltotta

⁶ Par., I, 127.

az angyalokba, a lélekbe (*animus, animo*) és a világ anyagába is, ezt nevezzük egyetemes szépségnek, az iránta való vágyakozást pedig szerelemnek. Ez a szépség testetlen, hiszen az angyalban és a lélekben, állítja Ficino, nincs semmiféle test.

Michelangelo merész ikonológiai újításai közül kiemelhetünk néhány olyant, amelyik a neoplatonizmussal hozható összefüggésbe: a látnoki képességekkel rendelkező emberek és az anamnézis jelentősége, a látható és mozgó Isten képe. Danténál a szépség az erkölcsi értéket kifejező teremtett világ rendje, mintegy „kísérő jelenség”. Isten csak közvetítőkön, hírvivőkön keresztül (*susstantiae separatae*) érintkezik a teremtményekkel. Az angyalok Istenhez, s nem az emberhez tartoznak, a szentek közvetítő funkciója, elsősorban Máriaé, a közbenjárásra vonatkozik, vagyis a bűnök megbocsátására, segítve a középső birodalomból való felemelkedést.

Michelangelo mennyezetfreskója szintén hármasság tagolású. Alul az öntudatlan anyagi létezés, a mindennapi élet eseményeinek bemutatása. Legfölül, a plafon széles középső részén a teremtés művének színpompás bemutatása a sötétség és a világosság szétválasztásától Noé részegségéig kilenc jelenetben. A kettő közé nem égi hatalmat gyakorló lények, hanem különleges képességekkel rendelkező, valaha élt emberek kerültek. Ez a különleges képesség főleg „esztétikai” volt, a látással függött össze. Ők még életükben „láthatták” Istent. Egyikük sem a keresztény éra gyermeke. A szibillák ráadásul a pogány oldalt képviselték.

Dante a *Paradicsom* elején azt írta, hogy emlékezet nem tudja követni az elmét, ha az nagyon közel kerül a vágyához, vagyis Istenhez (*Par.*, I, 7–9.), itt viszont minden az anamnéziszről szól. A szibillák az oltár felé haladva fokozatosan elvesztik emlékező tehetségüket, a prófétákat ugyanakkor egyre inkább megrohanja az emlék. A középső térrészbe helyezett (itt) utolsó próféta, Jónás valóságosan látja Istent, tekintetét a mennyezetten való utolsó (a bibliai történet szerint az első) megjelenése felé fordítja. Jónást Krisztus előképének tekintették, szimbolikusan az ő alakja „köti össze” az idők kezdetét ábrázoló mennyezetfreskót a végidőt bemutató, közel harminc évvel később készült, az oltár mögötti függőleges főfalon látható *Utolsó ítélettel* (1536–1541).

Isten hatszor jelenik meg a boltív főfal felőli első öt kazettájában. A másodikban kétszer is: növények felett a kép mélysége felé, mintegy befelé úszva, illetve, jobboldalon, szemből a napra és a holdra mutatva. A teremtéssel felkelő nap színe narancssárga, a végítéletkor mögötte látható viszont citromsárga. Krisztus egyszer tűnik fel a főfalon. Ez a felosztás nemcsak a teremtés hat napjának felel meg (a hetedik Isten megpihent), hanem az emberiség története fázisainak is. Őt közvetlenül Istenre vonatkozik, a hatodik az emberre és Krisztusra is. Szent Ágoston a megváltás előtti időt öt korszakra osztotta, az azutánit egyre, amelyben élünk, illetve az örök pihenésre (*requies aeterna*). Éppígy az emberi életpályát is. (A véletlen műve, hogy a középkori és dantei felosztás szerint a művész maga is éppen egyéni léte hatodik korába, *senectus*, lépett, amikor a kápolna főfalát festette.)

Mind Isten, mind Krisztus mozog és mozgat. Az utóbbi esetében ez nem jelenthet problémát, Danténál is így van. Az előbbi viszont különös figyelmet érdemel. A középkori metafizika szerint Isten nem mozoghat. *Ego Dominus et non mutor*, Bizony, én, az Úr sohasem változom: ezért nem ér el a végzet titeket (Malakiás. 3,6). Minden mozgás

feltételezi a létet. Isten, aki maga a Lét teljessége, mozdulatlan, nincs szüksége arra, hogy létet nyerjen, hiszen a Lét valamennyi lehetséges formáját öröktől fogva bírja. Sőt, Isten semmit sem adott hozzá magához a világ teremtésével, és semmit sem venne el magától a világ megsemmisítésével. Hogy ezt nem teszi meg, arra éppen a mennyezetten kilenc kazettából háromban is feltűnő Noénak tett ígéretet a vízözön után.

Michelangelo látható Istene, mint egy légi akrobata vagy az űrbe kilépő, kidolgozott izomzatú asztronauta, az hatból három alkalommal mindkét karját szélesre tárva szinte repdes. Ádám teremtésénél már fegyelmezettebb a mozgása, míg Évánál földön áll és, ahogy hozzá illik, mozgat. A történetek: a sötétség és a világosság szétválasztása (első nap), a növények (harmadik nap) és a bolygók (negyedik nap) teremtése, a föld és a vizek szétválasztása (második nap), Ádám teremtése (hatodik nap), Éva teremtése (a második teremtéstörténet alapján). Valamennyi alkalommal dús, őszes hajkoronát és szakállt visel. Alakja robosztus, tekintete szigorú.

Az erősen hangsúlyozott mozgás nyilvánvalóan eltér az ortodox felfogástól és ikonográfiától, még Raffaellónak a közeli teremben festett, éppen teológiai vitát megjelenítő *Disputa* merev tartású Atya alakjától is. A magyarázat többféle lehet. Témánk szempontjából legelfogadhatóbbnak az tűnik, ha feltételezzük: Michelangelo olyan Istent vitt színre, aki ugyan öröktől fogva van, de akinek a léte csak a világ és ember teremtésével fejeződik be, válik teljessé. Mozog, mert a teremtéssel ő is „létet nyer”, olyan létet, amilyennel korábban mégsem rendelkezett. Bizonyos mértékig léte összefonódott az általa létrehozottal. A teremtett világban, ha nem is egészen úgy, ahogyan a panteisták majd tanítani fogják, közvetlenül benne van Isten is (Ficino). Képe analogonjáé, az emberé lehet. Szűk ösvényen ugyan, de átléphetővé válik a két lét-fogalom (halhatatlan, örök a teremtőre és halandó, időnek alávetett a teremtményre vonatkoztatva) közötti határ. S megkérdőjelezhetővé válik az ortodox állítás, amely szerint a világ megsemmisítésével Isten semmitől sem fosztaná meg magát.

Ádámnak a levegőből, mutatoujja erejével sugározza át a létet. Egyes elképzelések szerint a tizenegy angyaltól körülvevő Úr alászállásának michelangelói ábrázolása pontosan követi az agy keresztmetszetének struktúráját. Éva teremtésekor a földön áll, mélyen az őszanya szemébe néz, akit Isten jobbra húz föl- és maga felé, hozzá nem érve, hanem mint a mágnes a vasat, titkos hatalmával. Ez a mozdulat a Fiút vetíti előre. Az utolsó ítéletet hozó, gladiátor-erejű Héliosz Pantokrátor fölfelé mutató jobbjával és lefelé sújtó baljával körül úgy forognak a lelkek, mint nap körül a bolygók. (Így tűnt fel Dante paradicsomában is.) Láthatatlan mozgató erő hatja át az univerzumot. Krisztus arcának ábrázolásakor Michelangelo a pogány napisten, Belvederei Apollón ókori szobron lévő vonásait vette alapul, szakáll és ruha nélkül ábrázolta, hiszen ezt a Napot semmi sem homályosíthatja el.⁷

⁷ A tanulmány az alább megjelent írásaimban részben már közölt kutatási eredményeket mutatja be új összefüggésrendszerben: *Dante rózsája*. „Eső” 2004. tél 93-96., *Az újjászületett Isten-képről*. „Korunk”, 2008/7. 20-27., *Szó és rím Dante költészet-fogalmában*. (2012) http://mta.hu/data/cikk/11/72/41/cikk_117241/Pal_Jozsef_dante0917.pdf