

MOLNÁR DÁVID*

A TESTI SZÉPSÉG TESTETLENSÉGÉNEK PROBLÉMÁJA FICINÓNÁL

„Végül is mi a test szépsége? Egyfajta tevékenység, élénkség és kellemesség, amely ideájának hatására kiragogy belőle. Ez a ragyogás nem száll le az anyagba, mielőtt az jól elő ne lenne készítve. Az élő test előkészítettsége pedig e három dologból áll: elrendezettség, mód és külalak. Az elrendezettség a részek egymástól való távolságát, a mérték a mennyiséget, a külalak a vonalakat és színeket jelenti.”²

A „Múzsák kedves tanítványának”, Carolo Marsuppininek jut Platón *Lakomájából* Agathónnak, a tragédiaköltőnek a beszéde. Egy egyszerű retorikai fordulattal Erós dicsérő leírásából³ az érzéki szépség testetlenségének metaforáját olvassa ki. Agathón szerint Erós válogatós, és nem csak a durva (σκληρός) lelkeket kerüli el, hanem az öregség elől menekülvén⁴ azokban a testekben sem telepedik meg (ἴζει), amelyek nem teremnek virágot, vagy már elvirágoztak. Csak az ifjú testekbe és a puha (μαλακός) lelkekbe fészke-li be magát. Ezt magyarázva, Erósnak mint léleknek a metaforáján keresztül, az anyag előkészítettségének gondolatához érkezik el, amelyben a testi szépség testetlenségének látszólag feloldhatatlan problémája jelenik meg. A tanulmányban ennek az alapvetően skolasztikus fogalomnak⁵ a neoplatonikus interpretációját járjuk körül. Arra a kérdésre, hogy a skolasztikus

* A szerző az Irodalomtudományi Doktori Iskola Régi Magyar Irodalomtörténeti Reneszansz Programjának III. éves hallgatója. <http://magyar-irodalom.elte.hu/cher/>

2 Quid tandem est corporis pulchritudo? Actus, vivacitas et gratia quedam idee sue influxu in ipso refulgens. Fulgor huiusmodi in materiam non prius quam aptissime sit preparata descendit. His vero tribus, ordine, modo, spetie, constat viventis corporis preparatio. Ordo, partium intervalla, modus quantitatem, spetie lineamenta coloremque significat. (De amore, V.6). A tanulmányban szereplő Ficino idézeteket Imregh Mónika fordításában közöljük.

3 Platón, *Lakoma* 195a-196b

4 Ezzel kapcsolatban érdekes lehet Pausanias beszámolója Ἀφροδίτη Ἀμβολόγηρα kéréseiről, amelyet talán az öregség elodázásának, késleltetésének reményében tiszteltek. (περιήγησις τῆς Ἑλλάδος III.18)

5 Lásd pl. Aquinói Tamás, *Scriptum super Sententiis* lib.3 d.3 q.2 a.1; *Summa Theologiae* I. q.48 a.4

rendszer általánosságban elutasító Ficino miért használja mégis a *materia praeparata* fogalmát, elég ha Plótinoszhoz fordulunk, aki más kifejezésekkel, de ugyanerről értekezik az *Enneadesben*. Ficino egyszerűen neoplatonikus eszmerendszerrel töltötte fel az arisztotelianus-skolasztikus kifejezést, hiszen amikor Plótinosz a testek szépségből való részesülésének képességéről ($\delta\upsilon\nu\ \alpha\tau\omicron\nu\ \alpha\upsilon\tau\omicron\iota\varsigma\ \mu\epsilon\tau\alpha\lambda\alpha\beta\epsilon\iota\nu$), vagyis a lélek befogadásának képességéről beszél, akkor Ficino *materia praeparatáról*, *materia pacatáról* (lecsendesített, megbékéltetett anyag), vagy *materia obediensről* (engedelmes anyag) ír:

„...A testeket is, amelyeket így (ti. szépeknek) neveznek, a lélek alkotja. Ő ugyanis, mivel valami isteni dolog és a szépségnek része, amihez csak ér ($\epsilon\phi\acute{\alpha}\psi\eta\tau\alpha\iota$) s amit csak legyőz ($\kappa\rho\alpha\tau\iota\tilde{\iota}$), széppé tesz – már amennyire ez azon dolgok számára lehetséges.”⁶

Az anyag előkészítettségének fogalma mögött egy több évszázados polémia húzódik, amely valójában az arányelméletek és a szépségtanok közti viszonyt feszegeti. Leegyszerűsítve az a kérdés, hogy pusztán a megfelelő arányokból keletkezik-e a testi szépség, vagy pedig maguk az arányok is valami „mögöttes” szépségnek a megnyilvánulásai? A testi szépség oka, vagy csupán okozata az arányosságnak? Ennek a látszólag öncélú kérdésnek ontológiai következményei vannak a platonikusok számára, hiszen a szépségnek a léthierarchiában elfoglalt helye a tét. Az Accademia Platonica nem azt az állítást – vagyis a testi szépség testetlenségét – érezte önellentmondásosnak, ami számunkra első pillantásra érthetetlen, hanem ennek az ellenkezőjét, vagyis hogy a testi szépség az anyag bizonyos elrendezettségéből, vagyis magából az anyagból származna.

A XV. századi neoplatonikus világkép, ahogy a középkorban is, egy szigorúan hierarchizált világrendet testesít meg. A teremtésben az egymással alá- és fölérendeltségi viszonyban álló hierarchizált létszintek megteremtésének „időbeli”⁷ sorrendje a világok tökéletességének fokát, és Istentől való távolságát is meghatározza. A teremtett világok sorrendjében az anyagi világot mindegyik világ maga mögé utasítja, ráadásul ebben a hierarchiában a magasabb szinten elhelyezkedő világ mindig feltétele is az

6 Plótinosz, *Enneades* I.6.6

7 Időbeliségről nem beszélhetünk, mivel maga az idő is csak a második világ, vagyis az anima mundi megteremtésével keletkezik.

alatta elhelyezkedőnek. Az alsóbb világok homályosabb tükörképei, halványabb lenyomatai a felettük elhelyezkedő világoknak.

Isten a következő sorrendben teremtette meg a létező világokat: legelsőnek az angyali értelem (*mens angelica*) világát, aztán a világegyetem testének a lelkét (*anima mundi*), és végül az anyagi világot (*corpus mundi*). Ezek a világok egyre halványabb lenyomatai, árnyékai az isteninek. Úgy kell elképzelnünk, mint ha egyre kevésbé áttetsző tejüvegeket helyeznénk bizonyos távolságra egymás alá, és ezt megvilágítanánk egy külső fényforrással. Az isteni fény (*splendor dei, radius dei, fulgor dei*) éppígy egyre halványabbnak és egyre távolabbinak tűnik az anyagi világ felé közeledve. Az anyagi világban formaként jelenik meg. Az anyagi világban megjelenő szépség csakis valamilyen formaként képes megmutatkozni.

Nyilvánvalóan sérül ez a rend, ha az anyagi szépséget mint okozatot a test részeinek elrendezettségéből mint okból vezetjük le. A szilárd hierarchikus rendszer alapjaiban kérdőjeleződik meg, hiszen ebben az esetben felcserélődik a *minta* és a *befogadó* közti hierarchikus viszony sorrendje. Így az anyagi előbbrevaló lenne, mint az isteni. Hogy még érthetőbb legyen Ficino körének a problémája, idézzük fel a *Timaios*⁸, ahol Platón külön kitér a világok három „összetevőjére”, amely a neoplatonikus elméletekben a XV. században is továbbél:

1. τὸ ὄν: A Létező. A *minta* (ἀφομοιούμενον), amelynek hasonlóságára születik a keletkező. Az *Atya* (πατήρ), amelynek hasonmását felfedezhetjük a keletkezőkben. Ennek „a formája változatlan, mentes a keletkezéstől és elmúlástól, sem önmagába nem fogad be sehonnan semmi mást, sem önmaga semmi másba be nem lép, láthatatlan és egyáltalán érzékelhetetlen: ő az, aminek szemléletére a belátás van rendelve.”

2. χώρα: A Tér, „amely romlástól mentes, helyet ad mindeneknek, amik csak keletkeznek, őhöz a magához csak az érzékeléstől elvonatkoztatva, az okoskodásnak bizonyos fattyúhajtsa segítségével lehet eljutni”. Az, amiben keletkezik (τὸ ἐν ᾧ γίγνεται). A *befogadó* (δεχόμενον, vagy ὑποδοχεύς) Az *Anyja*.⁹ A keletkezés *dajkája* (τιθήνη).

8 Platón, *Timaios* 50d (Kövendi Dénes fordításában)

9 Lásd még Plótinus, *Enneades* III.6.19

3. γένεσις: A keletkezés, vagyis a Keletkező (τὸ γιγνομενόν) amely az Atya és Anya közötti természet: a Gyermek (ἔκγονον) A mintához „hasonló, érzékelhető, keletkező, folytonos mozgásban van, valamely helyen születik, s onnan ismét el is tűnik, az érzékeléssel együttjáró vélekedés számára hozzáférhető.”

A firenzei neoplatonikus kör kozmológiájában mindent fel lehet bontani erre a három összetevőre: a *mintára*, a *befogadóra* és a *megmutatózóra*. A három teremtett világ – mint ontológiai szint – az egymással való viszonyukban mindhárom összetevővel leírhatók, hiszen míg az anyagi értelem világa Istenhez mint mintához igazodva csak befogadó, addig a világ lelkéhez képest már minta is. Az anyagi világ pedig az isteni *mintát* csak közvetve a világlelken keresztül képes *befogadni*, amely formával díszíti fel, hogy testiségében is szépségesként *mutatkozhasson meg*. A *megmutatkozás mint jelenség* a teljességében befogadhatatlan *minta* és a *befogadó* tökéletlenségének a kölcsönhatásából *keletkezik*. Valójában a *jelenségekben mint megmutatózóknak* mindig a *befogadó* tökéletességének függvényében a *minta* (mint *atya*, és mint *létező*, vagyis maga Isten) jelenik meg. Viszont a léthierarchia legalsó szintje, a *materia prima* nem lehet *minta*, csak *befogadó*. És máris visszaérkeztünk az eredeti problémafelvetéshez, vagyis a testi szépség testetlenségéhez.

A szépség testetlensége a szépség fényszerűségére is utal. Az érzéki szép nem az anyag jólrendezettségéből születik meg, hanem az anyag anyagszerűsége ellenére mutatkozik meg. A szépség az anyag sötétsége és otrombasága ellenére mintegy kiviláglik,¹⁰ átszűrődik az anyag szövetén. Ami szép, az valamiképp feltűnik, „napvilágra” hoz valamit: kinyilvánít. Plótinos külön kihangsúlyozza, hogy a fény miközben kiviláglik, kiragyog a sötétségből, mintegy kívülről meg is világítja azt. A szépség a sötét anyag megvilágításán keresztül „világ-ítja” ki, nyilvánítja ki, helyezi önmagát az anyagi világba (ἐλαμψις εἰς τὸ σκότος)¹¹ Az érzékelhető, anyagi szépség tehát nem más, mint „átvilágított létező” (πεφωτισμένη οὐσία).¹² Azonban a szépség, miként a fény is, nem csak kiviláglik, hanem ezzel együtt meg is világít. Önmagát feltárva, önmagát megmutatva a világot is megmutat-

10 ἐκ φαίνω: a görög ige nagyon szemléletesen fejezi ki ezt a „ki-világítást”. A szépség, mintha rejtőzködne, elő-tör, ki-ragyog valamiből. A szépet Plátón is a legragyogóbbnak, legfeltűnőbbnek (τὸ καλὸν κφανέστατον) nevezi. (in. Phaidros 250d)

11 Plótinos, Enneades II.9.12

12 Uo. II.4.5

ja, láthatóvá és így megismerhetővé teszi. Az anyagi szépség matematikai arányokban való megmutatkozása valójában csupán metaforája, de semmiképpen sem oka a szépségnek:

„Sokan vannak, akik úgy vélik, a szépség a test minden tagjának bizonyos elhelyezkedése, vagy hogy az ő szavaikkal éljünk, a szabályossága és arányossága a színek bizonyos kedvességével társulva. Mi az ő véleményüket nem fogadjuk el...”¹³ A felkínált megoldás, amely a test tagjainak arányosságát a szépség befogadásának feltételeként határozza meg, látszólag nem túl elegáns, mivel még mindig fennmarad az a kérdés (amit esetleg meg lehetett volna válaszolni azzal, hogy az isteni, vagyis a szépség anyagi megjelenésének jele a testek arányossága), hogy az arányosság, amelyiket hagyományosan az isteni rend megnyilvánulásának tekintettek, honnan származik? Hogyan lehetne valami feltétele az isteni, vagyis a szépség befogadásának, ha nem eleve Istentől ered? A megoldást a kommentár elején leírt teremtéstörténet adja meg.¹⁴ Ennek csak a főbb pontjaira térnénk ki, mivel a *három teremtett káosz* története egy ettől teljesen eltérő kérdéskörhöz vezetne bennünket.

Amikor Isten megteremtette a három univerzumot, akkor először csak a káoszkat hozta létre, a három teremtett világ káoszáat. A káoszokban viszont hátrahagyta egyetlen halvány lenyomatát, hogy segítségével kiteljesedhessenek e teremtett világok, egyfajta ösztönt (*instinctus*), a káosz kíséretét, amely természete szerint e kaotikus világokat magával ragadja és teremtőjük felé irányítja: a szeretetet (*amor*). Mindhárom egymástól különböző, egymással hierarchikus viszonyban álló teremtett létlehetőségnek (*substantia, essentia*), vagyis káosznak a mélyén valahol halványan ott dereng Isten árnyéka. Mindhárom világban a formátlanság jelenti a káoszt, amely egyben az Istentől való lehető legnagyobb távolságot is jelzi, és amelyben Isten halvány képmása, a szerelem ösztöne tesz rendet. Ez az aprócska fény mindhárom alaktalan és sötét világban Teremtője felé fordul (*conversus*) és magával ragadja a körülötte lévő világokat is. A Fény felé fordulva mindhárom világba világosság, fény ömlik (*infusio*) és ezek a világok elkezdenek közelíteni (*appropinquatio*) Isten felé. Ebben a végtelen közeledésben, mozgásban nyernek a világok formát, részekre válnak és

13 Sunt autem nonnulli qui certam membrorum omnium positionem sive, ut eorum verbis utamur, commensurationem et proportionem cum quadam colorum suavitate esse pulchritudinem opinentur. Quorum nos opinionem proterea non admictimus... (De amore, V.3) Ezzel kapcsolatban lásd még Plótinos, Enneades I.6.1-3; VI.7.22

14 De amore I.3.

rendeződnek. A kaotikus világ Istentől való távolságának csökkenésével alakul át kozmoszá.

Az anyagi világ is magán hordja Isten teremtő ujjának a lenyomatát, és ez az *ösztön* (*amor*), vagyis *erő* teszi lehetővé, hogy egyáltalán az isteni felé forduljon. Ficino egy másik helyen¹⁵ ugyanezt az előkészítettséget a dolgok egységeként (*rerum unitas*) határozza meg, amely során Isten minden teremtett dologba beleadta egy részét, sőt legbelsőbb, legegyszerűbb és legközvetlenebb erejét (*potentia intima, simplicissima, prestantissima*). Már említettük, hogy a testen megjelenő szépséggel kapcsolatban Ficino a *materia praeparatán* kívül a *materia pacata* (lecsendesített, megbékéltetett anyag) és a *materia obediens* (engedelmes anyag) kifejezéseket is használja. Az isteni mint fény, és mint szépség folyamatosan „ostromolja” az anyagi világot, és azok a részek, amelyek a *visszafordulás* aktusában, mintegy megadva magukat engedelmesekké váltak, átrendeződnek. Ezt az állapot értik az anyag előkészítettségén, amely a részek arányosságában jelenik meg. A *materia praeparatát* foncsorozott üveglaphoz lehetne hasonlítani. Enélkül nem tudná az anyaga visszatükrözni a fényt. Vagy a lant húrjainak a zenei, tehát univerzális arányok alapján történő felhangolásához. A legrátermettebb mester is hiába készítené el a legkiválóbb anyagokból és a legpontosabb arányok szerint a lantot, ha az nincs felhangolva, csak hamisan, vagy sehogy sem szólalhat meg. Ficino ezért fel is sorolja a test előkészítettségének három összetevőjét, amelyek közül az első kettő felelős az arányokért:

1. .. elrendezettség (*ordo*), amely a részek egymástól való távolságát (*partium intervalla*) jelenti
2. mérték (*modus*), amely a mennyiségre (*quantitas*) utal
3. külalak (*species*), amely a vonalak és színek (*lineamenta coloremque*) összességéből áll

Az *ordo*, *modus*, *species* kifejezések jobb megértéséhez a korabeli zeneelméletet és Vitruvius építészeti elméletét is segítségül kell hívnunk. Ficino mindkettőt felhasználja a magyarázat során. A világ részeinek disszonanciája és konzonanciája nem pusztán metafora, mivel Isten az emberi testet mint a makrokozmosz mikrokozmosz tükrét a zenei kon-

15 Uo. II.3

szonancia arányaiban is megjelenő elv szerint teremtette önnön képére. A világ harmóniája mint zenei harmónia¹⁶ tükröződik az emberi test felépítésében is.¹⁷ Az egész világ részei is egymással disszonáns, vagy konzonáns hangzatokban, harmóniakban felcsendülő húrokhoz hasonlatosak, amelyek egy hatalmas lanton feszülnek és amelyet maga isten hangolt fel. A világ részei, és így tükörképének az embernek a részei is a megfelelő arányok szerint felhangolt rezgő húrok felcsendülő hangjaihoz hasonlóan meghatározzák a részek egymáshoz való viszonyát is. Azon részek, amelyek konzonáns hangközöket és hangzatokat alkotnak, a harmóniak és hangnemek minősége szerint szorosabb kapcsolatban állnak egymással, mint azokkal, amelyekkel disszonáns hangközöket és hangzatokat alkotnak. A világ részei ebben a szinte végtelen szólamú harmóniában csendülnek föl, és a világ testén isten ujjai mint valami gigantikus hangszeren egyetlen tökéletes akkordot fognak le, amelyet az emberi fül ugyan már képtelen meghallani, ha felzeng, de a világ részeit, miként magát az embert is ennek az akkordnak a rezgése tartja fenn és mozgatja. Az emberi test arányaiban „felcsendülő” univerzális harmónia miatt pedig az emberi testre – amelyet a humanista Ermolao Barbaro unokaöccse Daniele Barbaro az 1556-ban megjelent Vitruvius könyvhöz írt kommentárjában *Sacra Tempiónak*, *Szent Templomnak* nevez – mint építészeti normára kezdtek tekinteni a XVI. században. És ez nem csak elméleti problémákat vetett fel, hanem gyakorlatiakat is. Például érdekes lehet az a számunkra ma már érthetetlenül nagy port felkavaró vita is, amely a velencei San Francesco della Vigna templom építése körül bontakozott ki 1535-ben. Az építkezést felfüggesztették, mert az alaprajz arányaival kapcsolatban kétségek merültek fel. Andrea Gritti dózse végül Francesco Giorgi, minorita szerzetest mint szakértőt kérte fel a vita eldöntésére, aki meg is állapította a helyes arányokat, és az építkezés ezek szerint folyt tovább. Giorgi (vagy Zorzi) 1525-ben jelentette meg *De harmonia mundi totius cantica tria* című, több mint ezer oldalas könyvét a világ misztikus arányairól, amely főleg zene-

16 A szférák zenéjével kapcsolatosan lásd Cicero, *Somnium Scipionis*, valamint Macrobius ehhez írt kommentárját. A szférák zenéjének hangtani megfelelésével kapcsolatos számítások találhatóak Kepler, *Harmonices mundi* című könyvében.

17 Lásd ehhez Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte de la pittura* I.30, ahol az embert mint a legtökéletesebben megkomponált mikrokozmoszt, modellnek kiáltja ki minden épület számára, mivel a legtökéletesebb harmóniában egyesít magában minden számot, mértéket, súlyt, mozgást és elemet. Lásd ehhez még Andrea Palladio villáit és templomait.

elméleti arányokra épül. Ficino is zeneelméleti párhuzamokkal gazdagítja az anyag előkészítettségének összetevőit. Nézzük meg ezeket sorban:

Ordo: Egy adott egység mint egész részei közti távolságot jelenti, amely megadja a részek egymáshoz és az egészhez viszonyított relatív helyzetét is.

„Kiváltképp szükséges ugyanis, hogy a test részei természetes helyükön legyenek, a maga helyén legyen a fül, a szem, az orr és egyebek, s a szemek egyenlő távolságra legyenek az orrhoz közel, s ugyanígy a fülek is egyenlő távolságra legyenek a szemektől.”¹⁸

A hangokkal kapcsolatban a legmélyebb hangtól a legmagassabbig való emelkedést és a leereszkedést nevezi *ordónak*. Ez valójában a diatonikus hangsor leírása. Egy adott hangnemen belül (*modus*) előforduló hangoknak a választható készletét és a lehetséges mozgásukat jelenti. A diatonikus skála egész- és félhangokból (*tonus, semitonus*) álló relatív hangsor, amelyeknek lefelé, vagy felfelé tartó mozgásukból alakítható ki a dallam. Itt a *modus* zenei értelemben azt a *quantitast* határozza meg, amely a hangok egymástól való távolságának és a hangok időbeli felcsendülésének „mennyiségeként” megszólaltatja a hangokat.

Modus: A részeknek vagy az egésznek az egymáshoz viszonyított relatív nagyságát határozza meg, de ezt Ficino – hogy elkerülje a *mennyiség* materiális jelentését – egy absztrakcióval pontosítja, amikor nem *quantitast*, hanem *terminus quantitativus* ért rajta. Ez egy adott egységnek, akár résznek, akár egésznek matematikai vonalak és pontok által határolt „felületét” jelenti. Így kerüli el, hogy mérhető legyen. Ficino szerint a szépség szempontjából lényegtelen, mekkora egy test, ezért nem is lehet pusztán *quantitativus* meghatározni. A részeknek és az egésznek a behatárolhatósága a lényeg. A részeknek nem a mértéke, az abszolút értelemben vett nagysága és súlya számít, hanem a részek absztrakcióval történő behatárolása és így a többi résztől való elválasztásával a meghatározása. Nagyságuknak, mennyiségüknek a „minőségét” írja le ezzel. A mennyiségnek csak

18 Imprimis enim oportet ut membra queque corporis naturalem situm habeant, suo aures loco sint oculique et nares et cetera, ac paribus intervallis oculi naso sint proximi, paribus item aures utreque distent ab oculis. (De amore, V.6)

egy absztrakt viszonyrendszerben van jelentősége. A méret relativitásából következő értékén van a hangsúly.

Érdekes, hogy ennek a meghatározásában Ficino valószínűleg nem zeneelméleti könyvet használt fel, hanem a korban nagy becsben tartott és humanista körökben közkézen forgó építészeti könyvet, Vitruvius *De Architecturáját*. Az 5. könyv 4. fejezetének 4. bekezdésében ezt olvashatjuk:

„A természet tehát beosztotta a tetrachordok egész-, fél- és <negyedhangjai> közti távolságot, valamint mennyiségük szerint kijelölte a hangközök kiterjedését, és hangnemeik bizonyos különbségei alapján minőségeket hozott létre.”¹⁹

A test megjelenésével kapcsolatos ficinói *modus* meghatározás sokkal érthetőbb, ha zeneelméleti kontextusból indulunk ki, ugyanis ebben az esetben *hangnem* és *dallam* jelentéssel bír. A korban a különböző *modusok* a diatonikus skála hangjaira épülő hangsorokat jelentik, amelyekből Hermannus Contractus (1013–1054) óta szintén nyolc van, és amelyek így bizonyos keretek között meghatározzák a dallammozgásokat is.

„A *modus* a terc, kvart, kvint és szext, valamint a fél- és egészhangú mozgásokból ered.”²⁰

A ficinói *modus* és *ordo* együttes megjelenése pedig a *proportio*. Az emberi test aránymeghatározásának legrégebb ismert rendszere a szobrász Polykleitos kánonja.²¹ A humanisták Vitruvius hatására kezdenek el behatóbban érdeklődni az emberi test arányai iránt. (Petrarcának is volt egy sűrűn kommentált Vitruvius példánya.) Augustus császár építészete az egyetlen olyan ókori szerző, akitől számszerűsíthető adatok maradtak fenn az emberi test ideális arányairól. Vitruvius a 3. könyv 1. fejezetében a következőképpen határozza meg a *homo bene figuratust*:

„A természet pedig úgy alkotta meg az ember testét, hogy a koponya az állcsúcstól a homlok tetejéig és a haj eredetének aljáig egy tizedrész legyen, a tenyér a csuklótól a középső ujj hegyéig ugyanannyi. A fej az álltól a koponya tetejéig egy nyolcadrész, a nyak alsó részével együtt a haj eredetének aljáig a mellkas tetejétől

19 Igitur intervalla tonorum et hemitoniorum et <diheleon> tetrachordorum in voce divisit natura finetque terminationes eorum mensuris intervallorum quantitate, modisque certis distantibus constituit qualitates... (Vitruvius, *De Architectura* 5.4.4)

20 Modus, debita per tertias, quartas et quintas, sextas voces, tonos item et semitonos progressio. (De amore, V.6)

21 Lásd Polykleitos Doryphorosát. Galénos erre a kánonra hivatkozva, mint a „részek összekapcsolódott symmetriáit” határozza meg a szépet. (Lásd: Galénos: *De Temperamentis* I.566.5-; *De placitis Hippocratis et Platonis* V.3.15-)

egy hatodrészt, a mellkas közepétől a koponya tetejéig egy negyedrészt. Az arc magasságának egy harmada az áll aljától az orrlyukak aljáig tart, az orr az orrlyuk aljától a szemöldökök vonalának közepéig ugyanennyi s innentől a haj eredetének aljáig a homlok szintén egyharmad résznyi. A lábfej pedig a test magasságának egy hatoda, az alkar meg egy negyede, a mellkas is egy negyed.”²²

Ficino sem mulasztja el ennek a meghatározását:

„...az orr háromszor egymás fölé helyezve az arc egyszeri hosszát tegye ki; hogy a két fül félköre egymás mellé képzelve a nyitott száj körívével egyezzen, s ugyanígy a szemöldökök egymás mellé illesztett félkörívűvel is. Az orr hossza az ajak hosszúságát adja s a fülét hasonlóképpen. A két szemgolyó a száj nyílásának nagyságával egyezzen. A fej nyolcszorosa a test magasságát foglalja magában, s ugyanezt mutassák az oldalra kiterjesztett karok, valamint a lábszárak a lábfej-jel.”²³

Species: A konkrét megjelenés, a fények, árnyékok, vonalak és színek díszeiben pompázó **külső**. „A külalak a tisztán felcsendülő hang rezgése.”²⁴ Valójában itt válik érzékelhetővé a *modus* és *ordo*. Az érzéki szép ekkor válik „láthatóvá”.

Összefoglalva a tanulmány eredeti kérdésfelvetését, amely a ficinói *materia praeparata* fogalmának tisztázását tűzte ki célul, arra jutottunk, hogy habár ez az eredetileg skolasztikus fogalom látszólag önellentmondásos következtetésekre is vezetheti a mai olvasót, ezek mégis feloldhatók abban a neoplatonikus fogalmi keretben, amelyet az Accademia Platonica alapozott meg, vagy elevenített fel. A *materia praeparata* mint „leigázott anyag” tökéletesen illeszkedik a ficinói *pia philosophia* mint *docta religio* eszményéhez, amely a szellemi tudományokban és a költészetben még ha csak titkos igazságként nyilatkoztatott is ki, korokon átívelő igaz filozófiák egymással összebékítendő egységét hirdette. A testi szépség testetlenségének neoplatonikus gondolatát ennek a végtelen, analógiákra épülő és hierarchizált metafora-hálónak a tükrében próbáltuk megérteni, amely keresztül-kasul átszővi nem csak a szavak világát, hanem a dolgok nyelvét is.

22 Vitruvius, De Architectura, 3.1.2 (Gulyás Dénes fordításában)

23 Ficino, De amore V.6

24 Speties canora clare vocis intensio. (Uo.)