

## פנינה בת־שלה : מיכאל־אנג'לו המשורר

מעל לדורותיו מתעלה האיש בואונארזטי כארכי־מלאך קדורני ומתרוגן. אמרו עליו: ארבע נשמות יש בו — הוא הבנאי, הפסל והצייר, אף גם זכה בכתר השירה. בני פירנצה ורומא במאה השש־עשרה העריצוהו במידה שווה כענק בשירה ובשאר אמנויות כאחת. לפחות מלחין אחד, ארכאדלט, בחר ביצירות מיכאל־אנג'לו כנושאים לשירי־זמר. אחד ההומניסטים, בנדטו וארכי, הדפיס סמוך לאמצע המאה ספר למדני, שפולו אריג על גבי כמה משיריו של הגאון, בהם רואה המחבר המלומד מופת של מזיגה בין זוף הצורה של יוון הקדמונה ובין שפע הרעיונות הנשגבים של דאנטה. אמנם יש לומר שדרך ההומניזם יותר משהיא עשויה לחשוף את הנראה לנו כנפשו של שיר מבקשת היא סמוכים לדעות ולידיעות; אך גם המשורר עצמו, כבן נאמן לזמנו, עשה כן לא אחת, והוא מסוגל לבנות שיר על דימוי השאוב ממדע־הטבע כמצבם אז: השמש עצמו — כך הוא אומר — קר הוא, כידוע, וראָה זה פלא, קרניו חמות ומלהטות אותי ביותר; כך גם מושא־אהבתי קר כשמש עצמו, ואהבתו שורפת אותי כיאה לקרניו של זה...

מתוך שאנו עומדים בזמן בו לבש כל רעיון דמות מן המיתולוגיה היוונית, על כן אולי נראה לנו הדבר כסממן־סגנון מובהק שהשמש נקרא כאן גם בשמו של אל־השמש היווני, "פויבוס"; והקורא לתומו אף לא יחוש בשום דבר מיוחד או יוצא־דופן אם בהקשר זה נזכרת גם "גבעה". אך שתי המלים הללו מצטרפות גם לשם פרטי: פיבו די פוג'ו (פוג'ו — גבעה), שהיה צעיר יפה־תואר, מאותם שהלהיכו את דמיונו היוצר של האמן. אך לא היתה זו האהבה הטהורה אותה ביקש מיכאל־אנג'לו כי אם "אך מקסם שוא" בלבד. על כל המכתבים מעריצי־יפיו, על כל השירים השרים את מהללו, ידע אותו מאוהב־בעצמו רק מענה אחד: אם כל־כך אתה אוהב אותי, מדוע לא תעניק לי מתנות? מתנות הרוח והלב של גאון, כעלה נידף היו בעיניו.

משחקי המלים האהובים על משוררי הרנסנס מצויים בשיריו לא אחת. גם ידידו טומאסו הוגדר בצורה דומה: כך באחד השירים בו כותב המשורר: "באש מחדשני השמש הלוהט" — והדבר מובן אם אנו שומעים שטומאסו נקרא בפני ידידו "פואאוקו", כלומר: אש. בשיר אחר אומר מיכאל־אנג'לו: "איך פלא אם נוצחתי כי אני נטול מגן, ולקח אותי בשבי חד אביר עוטה־שריון". דברים אלה ברורים כתיאור שירי לשבי האהבה, ואילו משמעותם המלאה נהירה למי שזוכר את שם־משפחתו של הנערץ: קואאליירי, כלומר: אביר; ואכן, כמה פעמים קורא לו האוהב "אבירי".

חותמת סמויה כעין זו מצויה גם בכמה משיריו הבנויים על דימויים, שבמרכזם עומד עוף-החול האגדי, הפ'ניקס, המחדש עצמו ועולה בלהבה לקראת השמש, מותו ולידתו של העוף אחד הם. לא זו בלבד שזהו מוטיב קרוב לעולם הניאור-פלטוני בכלל אלא השתמשו בו במפורש כסמל ל"משוררת האלוהית", ויטוריה קולונה; כך אנו רואים מתוך מדליון הנושא מצד אחד את דיוקנה ושמה ובצדו השני עוף-החול. דבר זה מאפשר הבנה מדויקת ומפורטת של השירים הנדונים.

אכן, בא זמן וקמו אחרים שלא הבינו לקריאת הלב שכור-היופי, ורק אחת ידעו: שירי אהבה לגברים? חטא יש כאן, חטא איום של בונה-כנסיות. יכסה אופל את החטא, ואילו דמותו של האמן תעמוד בפני הבריות בכל הדרת-הנפילים אשר לה, כפי שהיא עולה מציוריו בקאפלה הסיסטינית. והלא היטב ידוע כי גם שירים כתב — יישמר אפוא גם שמו כמשורר! אין לצנוורה האפיפיורית ולא כלום כנגד ספר-שירים של מיכאל-אנג'לו בואונארטי, ואם יוצא כזה בשנת 1623 בפיירנצה, כששים שנה אחרי מותו, יכול המהדיר לכתוב על שערו כדת: "בהתר הממונים", ומהדיר זה ודאי מוסמך היה למעשה זה: גם שמו "מיכאל-אנג'לו בואונארטי", והוא נכד-אחיו. בידי כתב-היד המועתק יפה, המכיל את לקט השירים שמסר המשורר להעתקה ותיקנו בעצם ידו, ב-1646 לערך, כאשר חשב להדפיס ספר; כן היו בידי כל אספי הפתקים, הדפים והחוברות שבהם נמצאו גרסות שונות של שירים אלה וזולתם. חזקה עליו אפוא שידע לעשות את מלאכתו באמונה.

אך האיש לא הסתפק בכך שהוציא מן הלקט שירי עוונות (שכך נחשבו בעיני הכנסייה); הלא היו גם שירים רבים שלא היה בהם פסול מצד זה. אלא שגם הוא משורר היה, לדעתו, שהרי שלט בכל כללי החרונות, ולפי מיעוט הבנתו ועניות נפשו, "תיקן ושיכלל" אותם שברי-שיש אדירים שלבשו צורת שירים, ואשר אך גמגום נחשבו בעיני כל אוהב-סדר כפי שדרש אותו חוג האקדמיה של ה"ארקדיה". יצא הספר, ורוח החיים שבו דלה ורופסת. אוהבי-שיר לא מצאו בו ענין. עד שקם אחד ושאל את השאלה: כיצד? כלום אפשר שזאת שירתו של צייר הסיסטינה, יוצר פסלי ה"לילה" וה"שחר"?

היה הדבר במאה התשע-עשרה. אך עדיין לא ניתנה רשות לעיין במקורות. המשפחה אסרה כל עיון בארכיונה, לבל תתגלה החרפה. ורק כאשר נכרתה המשפחה כליל הוחלט שלא לכבד את הצוואה ולהביא לאנושות גם פירות אלה של אחד מאדירי רוחותיה. כך יצאו בסוף המאה שעברה מהדורות חדשות ובעקבותיהם תרגומים ועיונים. כי ראו מביני-השיר: הגה מן הליריקה הנעלה והאנושית ביותר שזכינו לקרוא. לא איזה גילום קר ושיגרתי של מושכלות, כמו במהדורה הידועה — וזו הופרה עתה כאחד הזיופים המחוצפים ביותר שנודעו בתולדות הספרות — אלא לבו ונפשו ושכלו של אדם, בכל רטטם החי, בהתעלותם אל מעבר למכאוב. אבל מתוך שהוא אנושי כל-כך, רואים אנו בשירים אלה את הגאון גם בהלך-נפש קרוב וחביב, ויש גם שתציץ משובה משורותיו, בשעה שהוא מודה לידידו ואזארי על מתנה טעימה. אמנם, כל השירים שנמצאו הם מגיל הבריות ואילך, ועד כאן לא

נודעו לנו שירים שחותם הנעורים טבוע בהם — פרט לאחד, שהוא כעין ליווי-בחרוזים לתמונת בוטיצ'לי, „האביב“. אך יש ונימה קלילה עולה מתוך שיר זה או אחר, ופניו החמורים של האיש הקפדן מתבהרים בדמיונו. הוא גם מתאר את עצמו בנימה לגלגנית למדי — ובלי אותו כאב על כיעורו המופלג, המשתמע לא אחת משירים מאוחרים יותר: כשהיה בשנות השלושים לחייו עבד משך שנים על ציורי התקרה בסיסטינה. ודאי, גם המסתכל נאלץ להיפתל כהלכה כדי להביט רגעים או שעות ביצירות אדירות אלו — אך האם מעלה הוא בדעתו כמה זמן נאלץ לכך האמן? והנה מלמדנו זה בתיאור קאריקאטורי איך התענה בשכיבה על גבי הפיגומים, עד שכל-כולו מעוקס ונעוה-אבריים.

דווקא בשירים הקלים יותר ניכרת אופנת התקופה, שבה היה גם לא-משורר וסתם-משכיל נוהג לחרוץ את אשר ביקש לכתוב לרעהו, ודברים של-מה-בכך נעשו גם הם שעשוע חרוזי שבחליפת-מכתבים. אבל קלות זו אצל מיכאל-אנג'לו אינה כי אם רגע חולף. יש משיריו הזורים אור על היחס המתוח בינו ובין מעבידיו האפיפיורים, וביחוד בשנות חייו הגועשות ביותר, כאשר פעל בשירותו של יוליוס השני. עולה הד לדברי הלשנה על שאינו מזדרז יותר בהשלמת העבודות שהוטלו עליו, והנה הוא שולח ליוליוס סונט, בו הוא מתריע על כך שהוא, המכיר את משרתו המסור, מטה בכל-זאת אוון למלשינים; וכמו לנוגה ברק רואים אנו איך בעל-גאווה זה מטיף מוסר לראש הכנסיה, בשתי שורות שנונות האומרות שאין לחפש צדק ברומא, כי כאן יש „עץ יבש, לו מומן רב אין פרי“ — ושם המשפחה של האפיפיור היה „רוֹרֶה“, עץ-אלון. ובזעם נבואי ממש, בלשון שכמו נחצבה מלשונו של ירמיהו, יוצא הוא נגד רדיפת-הבצע ומזימות-הקרב של האפיפיורים, המצווים לפעול כממלאי-מקומו של שמעון כיפא על-אדמות — אולם תחת שיכתתו חרבות לאתים הרי „כאן מתקינים קובעים וחרבות מגביעי-קודש“, ולא עוד אלא עושים מסחר מביש בשרידיו המדומים של ישו ומוכרים אותם כקדשים לכל המרבה במחיר: „במחיר דמו דורשים הון-תועפות, ואת עורו חושבים אוצר ברומא“. ושיר זה נכתב — מעניין להרהר בכך — סמוך לפרק-הזמן בו ביקר ברומא ניזר אחר מגרמניה הרחוקה ושמו מרטין לותר, שבראותו את רומא בחילוניתה זו, ואת המיקח-הממכר המחריד עם העם התפוס לאמונות-שווא ומדמה לקנות בכסף את גאולת נפשו, יצא בשף-קצף נגד האפיפיור והסיק את מסקנותיו ההיסטוריות.

כמה שנים הבטיח הבנאי הסורר שיקשט את כנסית פטרוס בכיפה, בכיפה היפה והגדולה ביותר שבנו ידי אנוש? איש לא האמין לו. אפילו דגם לא עשה — ומדוע יאמינו לו? דברים בטלים! איש אחד סירב בכל-זאת להצטרף למספקים וללועגים ובסופו של דבר גם הניע את הידיד למעשה הרב, ואחת-עשרה שנה אחרי שנתמנה ארדיכל-הכנסיה (1558) עשה את הדגם ששימש אחרי-כן לביצוע הכיפה. ידיד-אמת זה היה נאמן לו שלושים שנה; האמן מת בנוכחותו של טומאסו קאוואליירי האציל, שקרוב היה לו ביותר מכל אותם שהלהיבו את יצירתו זמן רב קודם-לכן ועדיין נשאר בחיים בזקנותו המופלגת. ב־1533 התיידדו השנים, האציל



מיקום דמות אף ירי אף זכוכית מילומטר בחלום אף  
מיראל'אנג'לו : „לילה“ (פרט)

הרומאי הצעיר והאמן הפלורנטיני בן הששים. היה זה לאחר המעשה המאכזב באותו יליד־פיזה, פיבו די פוג'י, בעת שהותו האחרונה של מיכאל־אנג'לו בעיר־מולדתו. אז זעק, אבל, אחר הנער הבוגדן: „הן עוונך אש־דווי, נפשי צורב“, וכמו ריקם עמד: „כל שנות חיינו הן עוון וכאב“.

העוון והפאב שבגידת־הנאהב: כמעט תמיד הם סובבים בשירתו על דמות גברים. וכלום באמנות הפלאסטית שלו שונה הדבר? הן העיון בתמונותיו של מיכאל־אנג'לו מראה על־נקלה כי אידיאל היופי שעמד תמיד לנגד עיניו אינו כרוך בטיפוסים נשיים דווקא: דמויות הנשים שלו, רחוקות הן ביותר מן הטיפוס הרך והשופע, כפי שהוא מצוי אצל בוטיצ'לי, ליאונרדו או רפאל. יש בהן בנשים אלו איזה עוז ומרץ, איזו שרירות של בנות־ענקים מימי־קדם, ואין בהן אף רמז קל לרוך, לחולמנות או לוותרנות; כפי הנראה לא היו תכונות אלו חשובות לאמן ולא משכו את לבו, ולכן גם לא גילמן. מתוך נסיון להסבר פסיכולוגי אפשר היה לומר שחיפש את הדרך הקשה, שאיפשרה לו ליצור אותו מתח שהיה הבסיס לכל יצירתו. מכל־מקום, בן נאמן היה לתקופת־התחיה, אמן על השיבה אל האידיאלים של יוון הקדמונה, שבה נחשב הקשר אל אשה דבר־שבת־ענוג סתם או רע הכרחי לשם קיום הגזע; ואילו חייו האמיתיים של הגבר נתונים היו במסגרת גברית מובהקת שאין בה דריסת־רגל לאשה, ועל כן גם אהבתו העמוקה ביותר והטהורה ביותר לגברים ניתנה. כך ראינו אצל גדולי יוון וכך גם אצל גאוני הרנסנס, כליאונרדו, מיכאל־אנג'לו או, בדור מאוחר יותר, שקספיר. (וכאן אחד השינויים הגדולים לגבי העולם של ימי־הביניים באירופה, בהם הגיעה הערצת האשה לפסגתה ב„קומדיה האלוהית“).

מכאן גם מסתברת העובדה שמדי פעם ניסח את שריר־מתנותיו בהתאם למין המקבל. על השירים, שמהם נשתמרו כמה גרסות, נמנה גם אחד השירים שבהלל היופי האידיאלי, הפותח במלים: „הן לא אדע אם אל נפשי נוגה“. בניסוחו הקדום ביותר היה שיר זה מופנה לאשה; ואילו לאחר זמן שינה את מילת הפניה „גבריתי“ וכתב „אדוני“ (נוסף על כך יש עוד כמה שינויים אחרים בין העתק אחד למשנהו). תהליך הפוך חל בשיר אחר, שכנראה הוקדש תחילה לטומאסו: אלא שאחר־כך הוסיף בו המשורר את המלה „גברתי“ ושלחו לוויטוריה קולונה. גם הוא וגם מקבלי השירים ידעו כנראה היטב כי המדובר בשיר־אהבה לזהים אלה הוא בתקבולת לציריו ופסליו: אלה ואלה נעלים הם ומסמנים את מאבקו של האדם היוצר, ודבר אין להם למושגיו השפלים של המון גלגן ואכזר.

אין ספק שהצירוף של אצילות־רוח, הערצה ויופי גברי שליו, כפי שמצא אותו בטומאסו, קסם לאמן כיוצר. אך הואיל ועם זאת היה גם איש מרגיש, גאה בו יותר ויותר הכאב הגדול על כך שאפילו בידידות כזאת אין הרמוניה מושלמת; על שהידיד מסוגל להרהר אחריו ולמתוח בקורת עליו (שהיתה בלי ספק בקורת כנה, ללא כוונות של הטלת־דופי). הוא נאלץ לעמוד על כך שגם באהבתו הטהורה ביותר ניתן אדם בידיהם של כוחות דימוניים שבנפשו; עד כדי כך שאין בחיים

על־אריך כל תקוה להגשים את מהותה האמיתית של אהבה זו, ועל כן: „אשר ביפי פניך כה אתאו / הוא מבינת אנוש מאד כמוס / ויבינוהו אך באי־צלמוות“.

שוב ושוב זוהי נימת־היסוד, בשירים מומנים מרוחקים אלה מאלה שבתוך יובל־השנים עד מותו; שוב ושוב התפעלות מן היופי, עד כדי אהבה לזהות והעלאת האהוב ליצירת־מופת; תקלות באופי, בדרישות אנושיות, אכזבה גם מן הטוב והקרוב שבבני־אדם; האשמות וזעף ויאוש; תנופה יצירתית חדשה.

ספק אם ידע הוא עצמו על המחזוריות והחוקתיות שביסוד חייו הנסערים מיצר־היצירה. גם מיכאל־אנג'לו בנה לו תיאוריה על מניעיו, ואתם מניעים ראה אף בבריאה כולה. וסוף־סוף, גם גאון מוצא את מושגיו ומונחיו באווירה הרוחנית בה הוא גדל. והוא הלא גדל בפירנצה של בית מדיצ'י, אשר משפיליה ואמניה



מיכאל־אנג'לו: האשה מן „המבול“

היו בני-בית ב„אקדמיה האפלטונית“ שאותה הקים קוזימו מדיצ'י. כאן נפגשי בני העילית הרוחנית, שוחחו ושמעו לקח, ממש כפי שלמדו מתוך קריאה באפלטון; דר־השיח נעשה שוב צורה שבתרבות המילולית וצורה שבתרבות הכתיבה. תחילה סבבה האקדמיה על שנים, מארסיליו פיצינו ופיקו דלה מיראנדולה, שהחיו לבני-חוגם את הפילוסופיה הניאופלטונית. חוג זה שאב לאחר-מכן מתוך ספר שנכתב על-ידי איש מן החוג, רופא יהודי שנהגו לקרוא לו מאַסטרו ליאוני ומכובד היה ביותר על הבריות. בזמן שעדיין הרבו להשתמש בלאטינית לשם כתיבה עיונית, שמא לא תהיה האיטלקית דייקנית ומצוחצחת כל-צרכה, היה זה דווקא אחד מגולי ספרד שבחר באיטלקית לכתובת ספרו רב־ההשפעה. כי אותו „מאַסטרו ליאוני“ לא היה אלא יהודה אברבנאל, בנו של „דון יצחק“ הגדול, וכעבור שנים מעטות לשיבתו באיטליה חיבר — אולי על פי טיוטה עברית שאבדה לנו — את שלושת ה„דר־שיחים על האהבה“, שנעשו ספר־סוד להומניסטים, שמכאן קיבלו את פילוסופיית האהבה שלהם. ככל שניתן להעלות נכתב הספר סמוך לשנת 1502; ודאי הועתק והופץ עוד לפני שנדפס על-ידי שונצינו ב־1535 (עד־מהרה ניתרגם לכמה וכמה שפות, וחלק ממנו יצא גם בתרגום עברי).

ספר זה יוצא לבחון את יחס הברואים זה לזה — כאדם, ככוכב וכאבן; יחסם מוסבר מתוך האהבה והתשוקה הממלאה אותם אל מקור מחצבתם ואל כל אשר נבע ממנו. על רקע זה מוסבר גם היצר ההודף את הידיד — אחד הדוברים — אל החשוקה, היא בת־שיחו. כאן אין היצר אלא עילה, אבל עילה שבלעדיה יהיה כל מבנה הספר נטול משמעות, עם כל הלמדנות והאצטגנינות וההגות המשוקעות בו; אף אין זה משנה מטבע הדברים שהידיד יש לו שם יווני, „פילון“, והחשוקה קרויה „סופיה“, החכמה; כי גם הזמן הוא אהב סמלים ודו־משמעויות, ואלה אינם כלל המצאת זמנור־אנו אלא אחד מגילויי הטיפוסיים ביותר של יצר המשחק שבאדם המשחק־יוצר.

תשוקה גשמית שאינה באה על סיפוקה וניזונה על רוחניות ונעשית גורם לרוחניות: זו היתה תפיסת השגב שבטרגדיה האנושית, כפי שסיגלחה לעצמם ההומניסטים וגדולי הרנסנס, בהם גם מיכאל־אנג'לו. תפיסה זו, על כל המתח והחתירה הטיטאניים שבה, כלולה בשורה של סונטים שכתב בזמנים שונים של חייו, ובהם כמו נרקמים יחדיו פסלים וחוויות, בכלי שהוא גמיש מן השיש וגשמי מן הרגש — בשיר, ואכן, כמה מן השירים נכתבו במקביל להתהוותן של יצירותיו הפלאסטיות — כעין מנגינת־לואי ענוגה או נסערת, הפותחת לקורא־המביט פתח להסתכלות מעמיקה יותר ובלתי־אמצעית יותר אל פעולת הפסל.

פעולתו זו אינה בעינינו אלא הבנת רצונו של יוצר־בראשית, אשר ציוה עליו, הפסל, להביט כל ימיו, לחשוף במבטו החודר את מהות הבריאה ולהשלימה. כאיש הרנסנס, עומד האדם במרכז עולמו; וכבעל תפיסה ניאופלטונית, אין האדם לגביו אלא עדות לאידיאה אלוהית: עדות במובן זה שיפיו משמש סמל והשלכה לשלמות המוחלטת של האידיאה האלוהית. בעדות זו, כצורה סמלית זו, היא ניתנת להשגת

האדם. אבל הגוף הוא סמל חולף כפריחת האביב, וזו הטראגיות שבקיום האדם; ואילו יעודו של האמן הוא ליצור לבן-חלוף זה את הנצח הראוי לניצוץ האלוהי. לצורך כך אין לו אלא להתמסר לציויי האל ולהביט, כלומר, להבין את מהות הצורה; ואילו יצירתה של זו מן השיש אינה אלא דבר צדדי, לפי שהאבן אוצרת בתוכה מבראשית אותו ניצוץ עצמו, אותה צורה עצמה, וזו תצא ברורה לאור-עולם כאשר יסיר ממנה האמן בידיים אמונות את המעטה האוטם.

משום כך יש לו יחס רציני כל-יך, דתי כמעט, אל אמנותו; רבה פליאתו על כך שמעשה-ידיו יאריך ימים ויעיד לדורות-יבואו על מה שלא זכו לראות בעיניהם. גישה פילוסופית-דתית זו אל היופי בכלל, ואל גילומו בידי האמן בפרט, הביע, בתוך השאר, באותם שירים שכתב לידידתו הנערצת, המשוררת ויטוריה קולונה: זו שזכתה בפי ההומניסטים לכינוי „המשוררת האלוהית“ משום שבסונטים הדתיים שחיברה אחרי התאלמנותה מצאו שלמות שירית ורעיונות נדירה. גם ידידות זו חלה בזמן שכבר היה האמן איש קשיש: בגיל 63 קשר לראשונה קשרי ידידות אל ויטוריה, שהיתה קרובה אז לגיל חמישים. בה מצא אותה שלווה ואותו אופק נרחב שהיו דרושים לו למעוף יצירתו; והיא הצליחה לשפך מעט את געשת לבבו. היא שחיבבה עליו את ההגות הניאור-פלטונית, ובזכותה נתבהרה לו זו יותר מבתחילה, כפי הנראה; מכל-מקום למדים אנו מקטעי שיריו — אשר רבים מהם העתיק וניסח בצורות שונות במרוצת השנים — כיצד נתגבשו רעיונות אלה והגיעו להבשלה קלאסית:

תָּמָה אַף בַּר דְּצֵת, גְּבִינָה.  
 עַל כִּי דִמּוֹת אֲדָם לְעַד קִנְיָת.  
 צֵת צְצָבָה מֵאֲבֵן כְּנוֹשְׁמָת.  
 בְּעוֹד גְּזֵית יוֹצְרָה מִהָר גּוֹנְצֵת.  
 בְּמִלְלָל דּוֹמֵם עֲלָה נִבְלָצֵת.  
 וְאֶמְנוֹת עַל טִבֵּעַ מִתְרוֹמְמָת.  
 הֵן נוֹי פְּסוּל יָדֵי מְגוּשׁ הוֹלְמָת.  
 נִשְׁאֵת עַל זְמַן וְזִמְנָת יְצִירָה.  
 עַל כֵּן סִי-עוֹלָם יִתְדוּ לְשִׁנְיָנוּ  
 אוֹכַל לְתַת, כָּקַל אֲשֶׁר אֶבְסָר:  
 מִרְאֵנוּ אֶפְסָל אוֹ אֲצִיר.  
 דּוֹרוֹת נְבִיִּים יִרְאוּ אֶסֶר מוֹתְנוּ  
 כִּמָּה יִפִּית נְאֻנֵי מַה-מְכַצָּר.  
 וְלָמָּה נָה בִּי אֶהְבֵּךְ בּוֹצֵר.



גם ידידות זו עמדה בסימנו של אותו מתח מפרה שבלעדיו אי-אפשר לו לאמן. כל חייו ביקש מיכאל-אנג'לו תשובה לסתירה המכאיבה: יפיו של אדם — ניצוץ אלוהי הוא ועל כן עלי לאהוב אותו; גם אהבה זו מקורה באלוהים ולא בלב-אנוש, כי על כן „עקוב לבי, אָנוּשׁ, מי ידענר“; אבל כשאני אוהב שורפני אותו ניצוץ אלוהי, ושוב אין כאן לא חזרה ולא התעלות אלא אך מכאוב צורב ללא הפוגה.

בדימויים רבים ושונים תיאר את מלחמת היצרים. כדרך השירה הרנסנסית גהג כאן הניסוח הניגודי החריף, ציון הפרדוקס. כך שאל עוד בהיותו בן שבעיב- וחמש — ועדיין לא שככה בו הסערה: „בירקותי אכל בי להט אש, / ואיך תחוס עתה על עץ יבש?“ אמנם טבעי הוא שהיצר גובר באיש צעיר — „ירקות“, „זמן הירק“, הם דימויים נפוצים, והנעורים הם קיצו של אדם, בו הוא עומד בליבלובו. משום כך הויקנה היא הזמן בו העץ עומד מעורטל מכל עליו, כולו יבש ועלוב. אך תמונה זו מקבלת את עצמתה מן השילוב עם הדימוי הנגדי של היצר שהוא אש. כוח התמונות נובע כאן ובמקומות רבים אחרים בשיריו מן השילוב הפלאסטי של יסודות קבועים שבשירה הבתר-פטרארקית.

לא ליצורים נעלים בלבד נגרפת התלהבותו אלא גם ליופי שטחי וגנדרן; כך היה במקרה של פיבו די פוג'ו וכך גם קרה לעת זיקנתו, אחרי מותה של ויטוריה קולונה ב-1546. אז כתב שירים אל אחת שאותה כינה „גבירה יפה ואכזרית“, והיא דוחה את להטו של הזקן המדדה אל קבר. כאן נוספת גם נימה חדשה של ערגון-אהבה: חש הוא כאילו חילול-שם-שמיים יש כאן. נימה חדשה זו חוזרת בצורות שונות בשירים שחיבר באחרית ימיו. נראה שהדתיות, שאותה ביקשה להורות ויטוריה הנזירה, היכתה בו עכשיו שרשים עמוקים. הוא עומד על צדדים חדשים במשמעות האמנות והכמיהה; אומר הוא אל ידיד צעיר: „אל-נא, יקירי! הנועד המלבב בירקותו אינו יודע להבין איך משתנים טעם, אהבה, רצון ומחשבות בצעוד אדם את אחרית דרכו. ככל שהעולם מרושש אותי, נוסף רכוש לנשמת; האמנות והמוות אינם דרים בצוות“.

אבל גם בויתור זה אינו רגוע, ומדי פעם החושים מוציאים אותו מ„שלוות הנצח“, שאליה כבר חשב להגיע. עוד בגיל שמונים הוא מקונן: „לבי חומד עדיין את האָרס, אף-כי אני כבד-שנים-וחטא...“ ובקטע של שיר אחר: „על סף המוות עוד תאָב יצרנר“...

על כן הוא מבקש לו מפלט בחסדי האל, שאליהם הוא מתחנן בגאווה אדונית. הוא שר את הפלא שבמות-הפפרה של ישו ומציירו במלים רוטטות מחמלה; והלא גם הועיד לקברו שלו את פסל-הפיאטָה הנפלא, שפולו חזור חמלת-אם לבנה האומלל, בנה המת למען העולם. ושוב גם כאן מערבולת רגשות: „טרופי קדרות וגיל היו רעיק, על כי אתה למות בחרת והם יחיו, ובדמך פתחת שערי שחק“...

אט-אט ובכאב הוא מפלס דרכו אל המוות. ביראת-כבוד מביטים בו כל גדולי איטליה, בזקן זה שהפך אגדה בחייו, סמל התקופה כולה. שנה לפני מותו נבחר הארדיכל של כנסיית-פטרוס-הקדוש, בן השמונים-ושמונה, להיות אחד משני ראשי-

האקדמיה של פירנצה, יחד עם הדוכס קוזימו; היה זה הכבוד הגדול ביותר שיכלה להעניק לו עיר מולדתו, שפמעט ארבעים שנה קודם־לכן חיזק את ביצוריה, אותה עיר־מולדת שהטילה חרם עליו כפי שהטילתו עד דאנטה. וכמו שאמר הוא עצמו באחד השירים שכתב על דאנטה — „איש נעלה כמהו לא נולד” — כך אמר גם על מיכאל־אנג'לו אחד מידריו שעה שנמסרה לו שמועת האבל: „הלך מאתנו האיש הגדול ביותר שזכה לו העולם”.

אולי זכר אותו ידיד את בקשת האמן באחד משירי הזיקנה: „אלי, הקל־נא את דרכי לשחק, צא לקראתי עד מחצית הדרך...” אולי נצטיירה לפניו דמותו הגאה של הזקן, שעניו העמוקות עודן מלאות יקוד והוא צועד בביטחה בשביל בו מושיט אליו ידו זקן שני: כמו בשעה שנטל גוש־עפר וברא ממנו את האדם לפי דמות האיידוס שלו.