

„ZDJĘCIE Z KRZYŻA“ MICHAŁA ANIOŁA

napisała

Karolina LANCKOROŃSKA (Lwów)

O ile epoka przedwojenna zajmowała się intensywnie studiami nad Michałem Aniołem i to z okresu jego pełnej dojrzałości, o tyle ostatnie jego dzieła znacznie mniejsze budziły zainteresowanie wówczas niż dzisiaj. Jest to zupełnie zrozumiałe, gdyż przy pomocy badania samej tylko formy nie dochodzi się do ich zrozumienia; forma bowiem w nich oddala się coraz bardziej od kanonu klasycznego, dominuje zaś nad nią coraz silniej, jak niegdyś w średniowieczu, idea religijna, metafizyczna ich treść.

Jedno z tych dzieł późnego okresu Michała Anioła, to grupa marmurowa, zwana pospolicie „Pietà“, choć właściwie przedstawia ona Zdjęcie z krzyża; usunięto ją niedawno z bardzo niekorzystnego dla niej miejsca za głównym ołtarzem w katedrze florenckiej i ustawiono na ołtarzu jednej z bocznych kaplic tejże katedry. Grupa przeznaczona niegdyś przez Michała Anioła do umieszczenia na ołtarzu kaplicy, w której pragnął być pogrzebany, w ten sposób wreszcie znalazła się na odpowiednim miejscu, w korzystnym bardzo oświetleniu. Teraz dopiero widać wyraźnie, że grupa była komponowana przez artystę z myślą o ustawieniu na podwyższeniu oraz przeznaczona do oglądania „en face“ (ryc. 1—3).

Najważniejszą w tej grupie czteroosobowej postacią jest Chrystus, którego zwłoki stojący nad nim Nikodem podpira i zarazem składa na kolana matki. Maria, siedząc na kamieniu, przyjmuje zwłoki syna a opadającą jego głowę niewymownie tragicznym ruchem podpira, przysuwając swą twarz do jego twarzy (ryc. 4). Martwe nagie ciało Chrystusa jest przedstawione w silnym kontrapoście. Głowa opada na prawo, a wspaniały o klasycznej piękności tułów silnie się wygina na lewo, podczas gdy nogi znów załamują się w kolanach w kierunku przeciwnym. W tym miejscu grupa jest poważnie uszkodzona, lewa noga jest odłamana powyżej kolana¹, widać zaś wyraźnie, tak z położenia zachowanej części tej nogi, jak też z szorstkiej w tym miejscu powierzchni szaty matki, że noga spoczywała na jej lewym kolanie. Obie te postacie były w ten sposób ściślej jeszcze ze sobą związane, gdyż łokieć Marii opierał się o lewą nogę syna.

Postać Nikodema w górze tworzy jakby szczyt trójkąta, a ręką prawą zdaje się podpieierać ramię Chrystusowe, całą swą postacią i ruchem obejmuje on i matkę i syna i łączy się z nimi w nierozdzielny całość. I Nikodem i Maria są okryci grubymi, ciężkimi szatami, spod których form ich ciał nie widać, fakt ten jeszcze silniej podkreśla kontrast między tymi postaciami a wspaniałymi liniami aktu Chrystusa.

Wymienione trzy postacie tworzą grupę niesłychanie zwartą. Patrząc na nie, mamy dziś jeszcze wrażenie, że widzimy kształt bloku, który je niegdyś w sobie zamykał. Kompozycja posiada jakby oś centralną w linii, która prowadzi od głowy Nikodema, okrytej śpiczastym kapturem, poprzez głowę Chrystusa i jego pionowo niemal zwisające ramię do bezsilnie

¹ W inwentarzu pośmiertnym spuścizny po Michale Aniele znajdującej się w jego domu w Rzymie w chwili jego śmierci czytamy „un ginocchio di marmo della Pietà di Michelagnolo“ (por. Steinmann-Wittkower, Michelangelo-Bibliographie, Leipzig 1925, Nr 778).



1. Michał Anioł. Zdjęcie z krzyża. Florencja, katedra



2. Michał Anioł. Zdjęcie z krzyża. Florencja, katedra



3. Michał Anioł, Zdjęcie z krzyża. Szczegół

na zewnątrz wygiętej dłoni zmarłego¹. Załamujące się, zygzakowate linie zwłok, dają wymowny wyraz bezwładności ciężaru i znajdują silniejsze jeszcze podkreślenie w kontraście z tą linią prostą, na której cała kompozycja zdaje się opierać.

Czwarta postać klęczącej Marii Magdaleny mniej silnie jest związana z resztą grupy. Wiemy dziś, że figurę tę wykończył Tiberio Calcagni², co też tłumaczy pusty raczej wyraz twarzy tej jedynej w grupie postaci, zwróconej na zewnątrz, ku widzowi. Fakt wykończenia tej figury przez obcą rękę nie tłumaczy jednak luźnego jej związku z resztą grupy.

Wiemy, że Michał Anioł dzieła nie dokończył. Rozbił je na parę części, które potem podarował Bandiniemu. Zestawił je z powrotem Calcagni³. Sam Michał Anioł twierdził, że zniszczył grupę, bo Urbino, zaufany stary sługa, zbyt natarczywie nań nalegał, by jej dokończył. Wygląda to na pretekst. Prawdziwego powodu nie znamy. Czy był niezadowolony

¹ Ruch ten przypomina ruch śpiącego Jezusa na pierwszej płaskorzeźbie Michała Anioła: *Madonnie przy schodach*.

² A. Grünewald, *Florentiner Studien*, Prag 1914, s. 14.

³ *Le Vite di Michelagnolo Buonarroti scritte da Giorgio Vasari e da Ascanio Condivi* ed. C. Frey, Berlin 1887. Vasari, s. 175 i 219. — F. Baumgart, *Die Pietà Rondanini* (Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, 1955, s. 47).

z figury Magdaleny? Czyżby naprawdę ów wspaniale rzeźbiony akt jeszcze zbyt silnie był związany ze stylem klasycznym¹, którego najdoskonalsze dzieła stworzył sam Michał Anioł a z którym zerwał w starości, o czym świadczą wszystkie dzieła jego lat ostatnich?

Z faktu, że Vasari już w pierwszym wydaniu swych żywotów wspomina o rozpoczętych „quattro figure in un marmo nelle quali è un Christo deposto di croce”² słusznie wnioskuje Baumgart³, iż rok 1547 należy uważać za terminus ante quem powstania dzieła. Był to okres, w którym Michał Anioł pracował nad swym ostatnim freskiem, nad Ukrzyżowaniem św. Piotra w Cappella Paolina w Watykanie. Rok 1547 jest zarazem rokiem śmierci Vittorii Colonna.

Sądząc z pretekstu zniszczenia grupy, przyjąć należy, że Michał Anioł musiał rozbić dzieło przed śmiercią Urbina, tj. przed 3 grudnia 1555. Z tego wynika, że artysta mógł pracować nad tym dziełem przez okres ośmioletni, od roku 1547 do 1555. Fakt ten tłumaczy bardzo znaczne różnice stylu między klasycznymi formami aktu



†, Zdjęcie z krzyża. Murano. Muzeum

Chrystusa a bryłowatymi postaciami Marii i Nikodema. Te postacie, niezmiernie ciężkie, prawie bezkształtne w porównaniu z posągami klasycznymi, są już tylko wyrazicielkami tragicznego bólu i religijnego skupienia, tak jak postacie na fresku Ukrzyżowania św. Piotra.

Zupełnie nieklasyczny, równie jak ujęcie wymienionych postaci, jest sam kształt zwartej grupy, w której poszczególne figury tracą swe indywidualne walory. Zatracają one tym samym to, co było najistotniejszą zdobyczą sztuki klasycznej, tak antycznej jak renesansowej.

Włoskie średniowiecze znało kompozycje podobne. Widziimy taką grupę np. na obrazie italo-bizantyńskim z XIV w.⁴ (ryc. 4). Obraz znajdował się niegdyś w Akademii w Wenecji, skąd został przeniesiony do Muzeum w Murano, gdzie dotychczas pozostaje. Ikono-

¹ To przypuszczenie wyraził Dvořák, *Italianische Kunstgeschichte* II, Leipzig 1928, s. 139.

² Vasari, loc. cit. s. 172.

³ loc. cit.

⁴ Obraz nosi nieprawdziwy podpis Jacopus Avanzi 1367. Data nie odbiega zapewne wiele od rzeczywistej daty powstania obrazu (por. E. Panoſky, *Imago Pietatis*, Festschrift für M. J. Friedländer, Leipzig 1927, s. 298, przyp. 28).

graficzne podobieństwo z grupą Michała Anioła jest duże. Chrystus opiera się o matkę, która twarz swą przysuwa do twarzy syna. Zamiast Magdaleny widzimy po lewej stronie Chrystusa postać św. Jana. Figurę tę z trzonem grupy łączy zwisające ramię Chrystusowe. Wysoka postać Nikodema góruje nad wszystkimi, podtrzymuje Chrystusa i ujmując całość kompozycji w piramidę. Zamiast martwoty śmierci w ciele Chrystusa, którą podkreśla Michał Anioł, widzimy w tym obrazie, w myśl koncepcji średniowiecznej, Chrystusa po śmierci nie bezwładnego, lecz tylko opartego o Marię i ożywionego pośmiertnym życiem spirytualnym.

W przeciwieństwie zatem do antynaturalizmu średniowiecza mamy w tej rzeźbie Michała Anioła racjonalistyczne ujęcie renesansu, przedstawiającego w ciele Chrystusa trupa martwotę i ciężkość. Dopiero w ostatnim swym dziele, w *Pietà* Rondanini przejął Michał Anioł ten element koncepcji średniowiecznej. Tam martwe ciało Chrystusa stoi przed podpierającą je Marią.

W dziełach Michała Anioła z ostatnich lat trzydziestu (1554—64) mamy sporo elemen-

tów najpierw ikonograficznych, następnie nawet i formalnych, znanych nam z włoskiego średniowiecza. Widzimy te elementy m. i. w licznych rysunkach treści religijnej, poświęconych przede wszystkim męce Pańskiej, widzimy je w obydwu wymienionych jego ostatnich rzeźbach. Cała twórczość figuralna Michała Anioła z tego ostatniego okresu poświęcona jest wyłącznie tematom religijnym.

Wiemy zarazem z obydwu współczesnych biografii, a mianowicie Condivi'ego i Vasari'ego, że Michał Anioł przyjaźnił się z szeregiem ludzi, którzy byli wówczas czołowymi reprezentantami prądu reformatorskiego w kościele, że wspomnę tu tylko o kardynałach



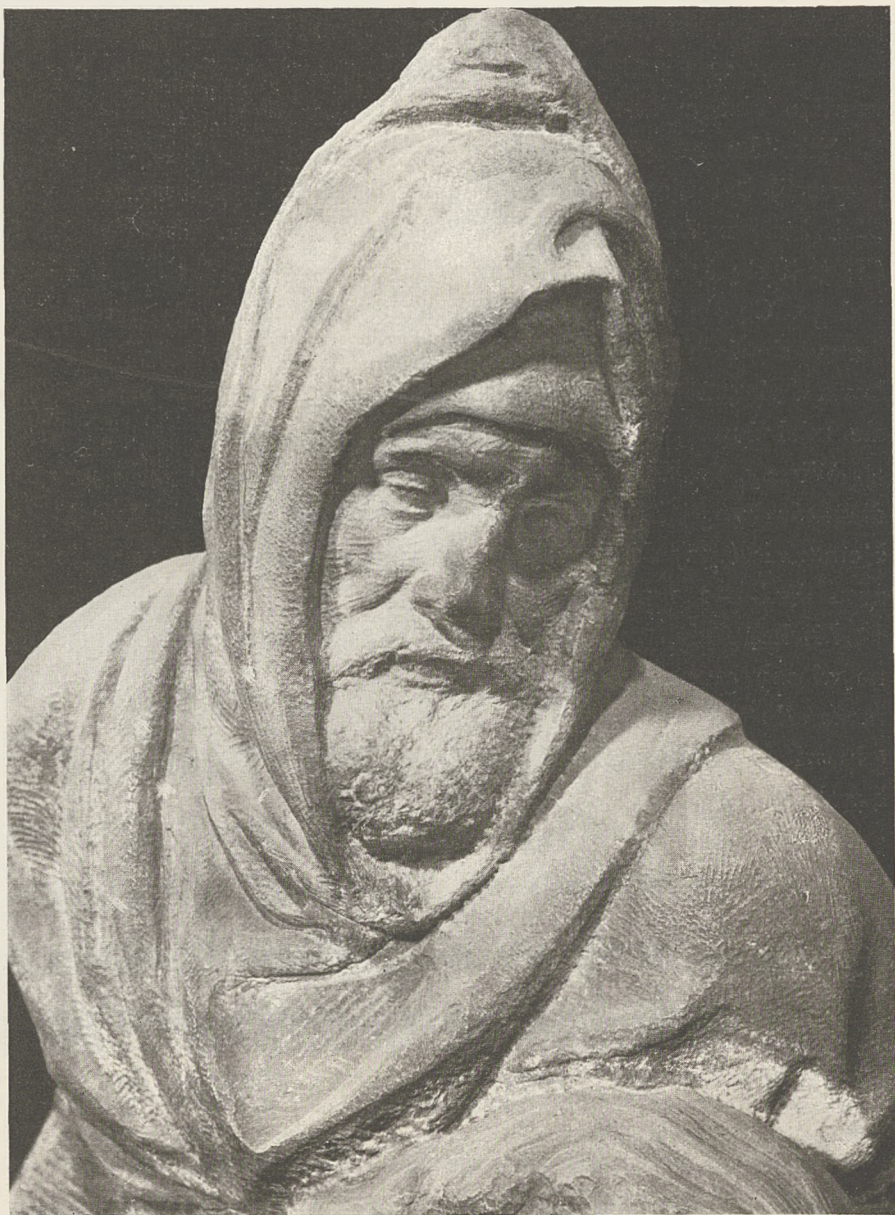
5. Michał Anioł. Zdjęcie z krzyża. Szczegół

Cervini (późniejszy Marcellus II), Pole, o arcybiskupie Beccadelli, wreszcie o samej Vittorii Colonnii. Grupa ta podjęła się dzieła odnowienia kościoła od wewnątrz, drogą zagłębiania się w rozmyślanie nad męką Chrystusową i Ewangelią. Tą drogą ludzie ci doszli do przekonania, iż zadośćuczynienie za grzechy świata i każdej jednostki jest możliwe przez wiarę w ofiarę Chrystusową. Stąd też czerpali oni swe przekonanie o przewadze łaski wiary w odkupienie ludzkości nad zasługami zdobywanymi indywidualnie przez dobre uczynki¹.

Włochy już w XIII i XIV w. przeżyły głęboki kryzys religijny, którego najwyższym wyrazem była myśl franciszkańska. Św. Franciszek dążył do odnowienia chrześcijaństwa przez ciągłe rozmyślanie nad męką Chrystusową i przez dosłowne spełnianie postulatów Ewangelii. Mistyczna literatura franciszkańska, przede wszystkim *Meditationes de vita Christi* przypisywane św. Bonawenturze, wywarła głęboki wpływ także na ikonografię. Wspomniany obraz z Murano powstał w okresie wielkiego rozpowszechnienia „Rozmyślań“ Pseudo-Bonawentury, gdzie znajdujemy długie opisy zdjęcia z krzyża i opłakiwania Chrystusa.

Ci reformatorzy wieku XVI, którzy — jak wiemy — byli w bliskim kontakcie osobistym z Michałem Aniołem, dobrze zdawali so-

¹ Są w ich przekonaniach pewne analogie do tezy protestantyzmu, co jednak nie upoważnia do robienia z nich protestantów, jak to czyni np. H. Thode w swym inoportunym dziele „Michelangelo und das Ende der Renaissance“, Berlin 1902—13: już Pastor w „Geschichte der Päpste“ V, 554, zwraca słusznie uwagę na antyhistoryczny sposób zapatrywania się na owe poglądy, zwłaszcza, że dotyczyły one spraw, co do których wówczas, tj. przed Soborem Trydenckim, kościół się jeszcze nie był wypowiedział.



6. Michał Anioł, Zdjęcie z krzyża. Szczegół, głowa Nikodema

bie sprawę z tego, że średniowieczna ideologia franciszkańska była im pokrewna w ich własnych dążeniach¹. Nawiązywali do niej, gdyż i oni pragnęli reformy Kościoła drogą powrotu do Ewangelii i ciągłych rozmyślań nad męką Chrystusa i ogromem Jego odkupicielskiej ofiary. Równocześnie w sztuce Michała Anioła pojawiają się coraz częściej elementy przypominające sztukę epoki, która tak jak on i jego przyjaciele, rozmyślała już nie „de hominis dignitate“, lecz „de morte Christi“. Dobrze wszystkim znane poezje religijne artysty wyraźnie o tym mówią.

Wracając do grupy „Zdjęcie z krzyża“ w katedrze florenckiej, stwierdzić należy, że z innych jeszcze względów świadczy ona o przeżyciach religijnych Michała Anioła. Już współcześni wiedzieli, że Nikodem, który góruje nad całą grupą, nosi rysy artysty (ryc. 5 i 6). Wiemy o tym od samego Vasari'ego, który po śmierci Michała Anioła, pragnąc aby grupa była jednak użyta na ozdobienie jego grobowca, pisze do bratanka artysty: „Perchè se la ricercate per servirsene per della sepoltura, oltre che ella è disegniata per lui, evvi un vechjo che egli ritrasse se“².

Nikodem zaś, który pomagał przy zdjęciu Chrystusa z krzyża i Jego złożeniu do grobu, przyszedł był niegdyś nocą do Jezusa, by Go zapytać o zagadkę zbawienia ludzkości (Jan, 3). „Jakoż się może człowiek rodzić, będąc starym?...“ odpowiedział Jezus: Zaprawdę powiadam Ci: jeśli się kto nie odrodzi z wody a z Ducha Świętego, nie może wniść do królestwa Bożego. Co się narodziło z ciała, ciałem jest, a co się narodziło z ducha, duchem jest. Nie dziwuj się, że ci powiedział: potrzeba się wam narodzić znowu.... Albowiem tak Bóg umiłował świat, że Syna swego Jednorodzonego dał, aby wszelki, kto wierzy weń, nie zginął, ale miał żywot wieczny“.

Wiemy, że Zdjęcie z Krzyża Michała Anioła powstało w połowie XVI w. Ów problem, dla którego objaśnienia niegdyś Nikodem „magister in Israel“ poszedł nocą do Jezusa, problem zadośćuczynienia przez grzesznika wobec Boga, w dobie reformacji i głębokiego kryzysu duchowego poruszał najgłębiej całe chrześcijaństwo.

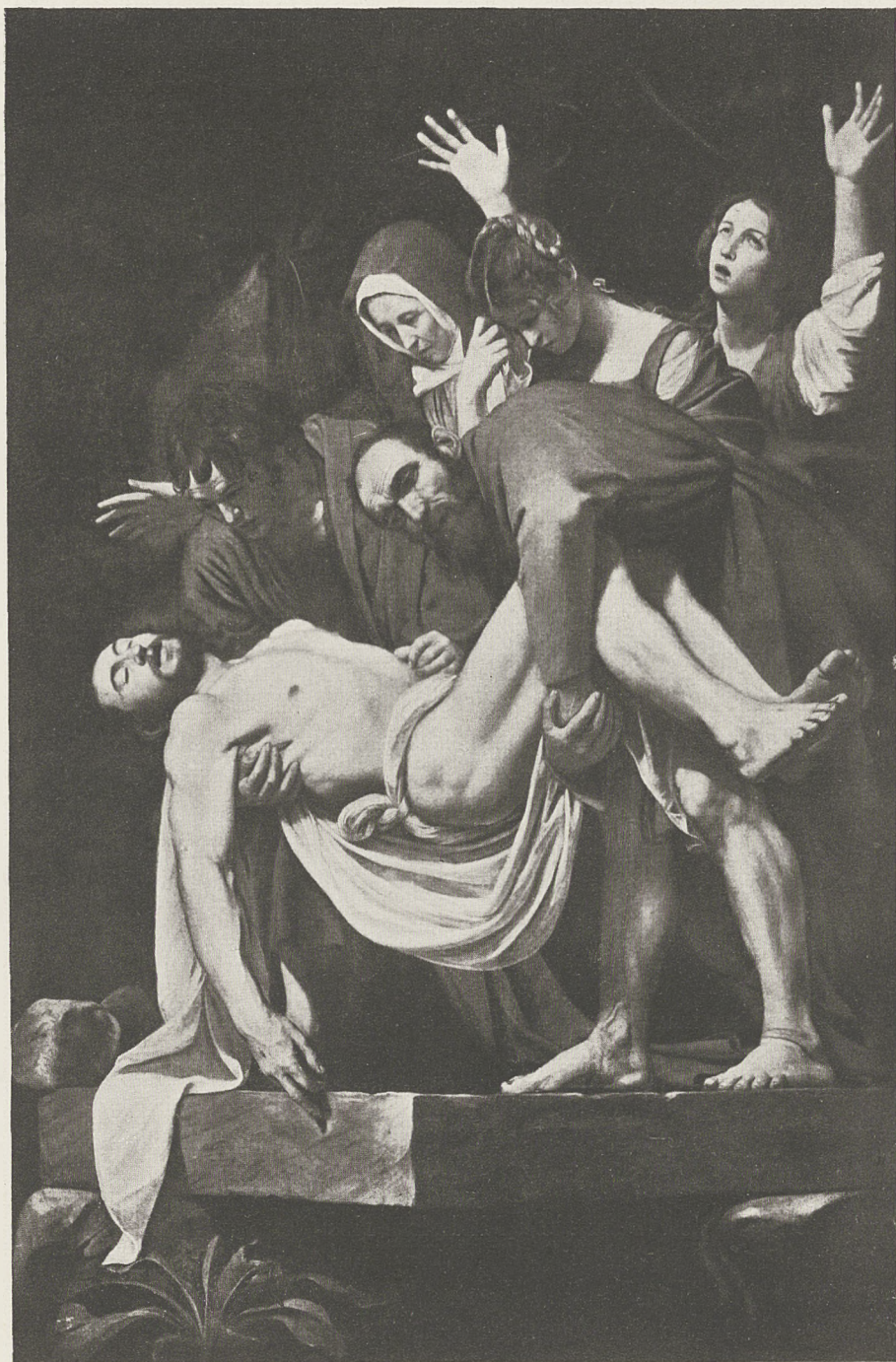
Michał Anioł, mając lat przeszło 70, przedstawił w grupie Zdjęcie z Krzyża przeznaczonej na własny grobowiec siebie samego jako Nikodema, jakby z nim razem pytając: „Jakoż się może człowiek rodzić, będąc starym?“ Główna postać grupy, Chrystus z krzyża zdjęty, oto odpowiedź ta sama, którą niegdyś na to samo pytanie otrzymał Nikodem: „Tak Bóg umiłował świat, że Syna swego Jednorodzonego dał....“

Tę samą odpowiedź dają wszystkie figuralne dzieła z ostatniego okresu życia Michała Anioła. W wierszach swoich zwraca się kilkakrotnie do Zbawiciela Ukrzyżowanego, prosząc, aby w chwili śmierci („nelle ore streme“) zechciał go wziąć w Swoje objęcia. Po raz pierwszy znajdujemy to błaganie w wierszu dedykowanym Vittorii Colonnii, tworzą one też

¹ Wkrótce ukaże się obszerniejsza moja praca na ten temat. Tutaj pragnę wspomnieć o założeniu zakonu kapucynów, którzy dosłownie według nauki św. Franciszka usiłowali spełniać przykazania Ewangelii. Młode zgromadzenie przeżyło niesłychane walki i trudności, z których wyszło cało, głównie dzięki Vittorii Colonnii, możej swej opiekunce: w obronie kapucynów i ich idei apelowała ona o pomoc do cesarza i do papieża (por. Tacchi-Venturi, Vittoria Colonna, fautrice della Riforma cattolica. Studi e documenti di storia e diritto XII. Roma 1901, s. 149—179). Całej tej grupie reformatorów nadali zresztą współcześni nazwę „Spirituali“. Tak nazywano dotąd tylko Franciszkanów XIII i XIV w., którzy niezłomnie trwali przy regule pierwotnej.

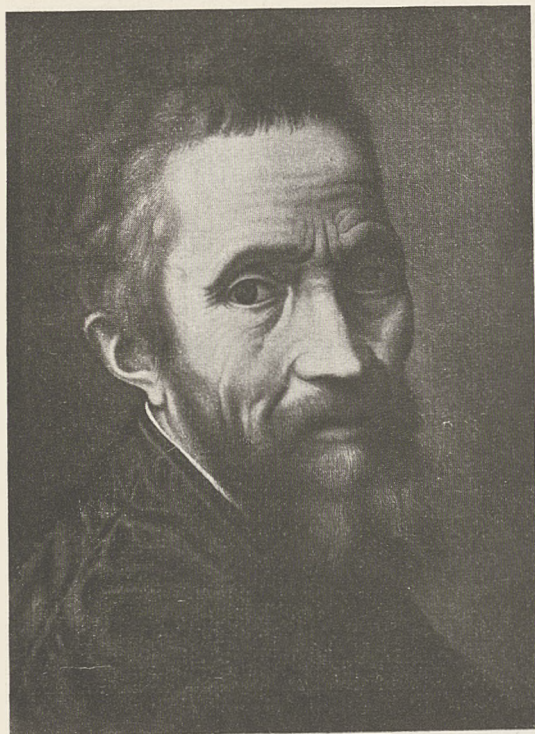
² C. Frey. Der literarische Nachlass des Giorgio Vasari, München, 1924—1955 II, s. 59 n. Przy tym dodać należy, że sam Vasari w żywocie Michała Anioła postać tę nazywa Nikodemem.

zakończenie jednego z ostatnich sonetów, tego samego, w którym artysta mówi, że sztuka była mu niegdyś „bożyszczem i monarchą” a dziś wie, że ratunek znaleźć może jedynie



7. Caravaggio, Złożenie do grobu. Watykan, Pinakoteka

w Chrystusie Ukrzyżowanym. Wiemy też z Vasarego, że Leone Leoni umieścił w r. 1550 na życzenie samego Michała Anioła na odwrociu medalu portretowego artysty postać ślepego starca-pielgrzyma prowadzonego przez psa. Napis umieszczony wokoło tej płaskorzeźby



8. Marcello Venusti(?), Portret Michała Anioła
Florencja, Casa Buonarroti

nie pozostawia wątpliwości co do jej znaczenia: „Docebo iniquos vias tuas et impii ad te convertentur“ (Ps. 50, 15). Starzec-pielgrzym jest wyraźnie podobny do Michała Anioła¹.

Pokolenie następne, które artyści już nie znało, wiedziało jednak coś o tych sprawach; w przeciwnym bowiem wypadku Caravaggio na swym wielkim „Złożeniu do grobu“ nie byłby nadał Nikodemowi rysów Michała Anioła (ryc. 8 i 9). Jest to jedyne może w swoim rodzaju uczczenie osobistości religijnej — gdyby był



9. Caravaggio, Głowa Nikodema. Szczegół ryciny 7

Caravaggio pragnął uczcić największego artystę, „il divino Michelangelo“, byłby niezawodnie postąpił inaczej.

ZUSAMMENFASSUNG

Michelangelos Kreuzabnahme im Dom zu Florenz

Dieses Werk, für den Altar von Michelangelos Grabkapelle bestimmt, steht seit kurzem wirklich auf einem Altar im Dom zu Florenz. Jetzt erst fällt die Frontalität der Komposition auf.

Die ausserordentliche Geschlossenheit der Gruppe erinnert an mittelalterliche Kompositionen, ein italo-byzantinisches Bild in Murano (Abb. 4) wird als Beispiel angeführt. Die Beziehungen zwischen den Werken Michelangelos und der mittelalterlichen Kunst häufen sich in dieser Spätzeit.

Gleichzeitig treten bei den Freunden Michelangelos bewusst Beziehungen zur Religiosität des italienischen Mittelalters auf.

Auch die schon bei der Mitwelt bekannte Tatsache, dass der Nikodemus die Züge Michelangelos trägt, wird aus der religionsgeschichtlichen Stellung des Künstlers erklärt.

Für das Weiterleben dieser Tradition ist sehr bezeichnend, dass in Caravaggio's Grablegung der Kopf des Nikodemus auffallende Ähnlichkeit mit Michelangelos Porträt aufweist (Abb. 8 u. 9).

¹ Stwierdza to już Steinmann (por. Steinmann E., Die PorträtDarstellungen des Michelangelo, Leipzig 1915, s. 51 oraz tabl. 50).