

Originalveröffentlichung in: *Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie* 12 (1932), S. 35-39

Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2025), DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00009635>

594. Lanckorońska Karolina: Novum w Sądzie Ostatecznym Michała Anioła.

Vasari, który w dziewięć lat po odsłonięciu Sądu Ostatecznego Michała Anioła wydaje swoje „Vite“, pisze o tem dziele: „Jest to w sztuce naszej przykład i wielkie dzieło malarskie, zesłane ludziom na ziemię od Boga, aby widzieli co czyni los, gdy duchy najwyższego poziomu zstępują na ziemię a pełne są łaski i boskości wiedzy“. Dalej mówi, iż „szczęśliwym nazwać się może i szczęśliwa pamięć tego, który widział cud naszego stulecia“.

Nasuwa się pytanie, dlaczego dzieło to tak olbrzymie wywołało wrażenie. Przecież powstało ono w Rzymie po czterdziestu latach szczytnego rozkwitu sztuki, wyszło z pod ręki artysty, który w tejże samej kaplicy papieskiej o trzydzieści lat wcześniej pokrył sklepienie freskami. Potomność te freski często ceni nawet wyżej od Sądu Ostatecznego. Cóż więc współczesnym mogło dać wrażenie czegoś tak niepojęcie nowego? Otóż i kompozycja i ujęcie tematu czyli treść obrazu były zupełnie nowe.

Kompozycja. Od XIV w. obrazy, przedstawiające Sąd Ostateczny, dzieliły się zawsze na dwie połowy. W niebie królował Chrystus z Apostołami, a na ziemi aniołowie wykonywali Jego wyrok. Michał Anioł stworzył całość nierozzerwalną, spojona przez ruch ugrupowanych ciał ludzkich. Ruch występuje tu jako nowy element artystyczny, w przeciwieństwie do dążeń renesansu ku spokojnej harmonii.

Kierunek ruchu, unoszącego się ku Chrystusowi po Jego prawicy, spada po lewicy, jakoby pod obuchem potępiéncego gestu Jego ręki. W ten sposób powstaje olbrzymi łuk, ja-

ko struktura budowy. Składa się ona wyłącznie z ciał ludzkich, innych elementów kompozycji obraz nie posiada, podczas gdy tworzenie zamkniętej bryły przestrzennej, oraz zróżniczkowane ustawienie w niej postaci i przedmiotów należało do głównych postulatów renesansu (Rafaël). Ciała te wyolbrzymione, cyklopowe przewyższają w możliwościach i różnorodności ruchów taksamo renesans, jak i dotychczasowy jego ideał, sztukę grecko-rzymską.

Ujęcie tematu, treść. Utało się zdanie, że Sąd Ostateczny jest dziełem „pogańskim”. Wrażenie to powstało na widok tak wielkiej ilości nagich ciał ludzkich, oraz postaci Chrystusa, odbiegającej daleko od dotychczasowej tradycji. Akt był głównym wyrazem artystycznym Michała Anioła od początku jego twórczości, nic więc dziwnego, że się nim posługiwał tutaj, gdzie tego wymagał sam temat. Ujęcie postaci Chrystusa, dalekie od typu Zbawiciela, tłumaczy się rolą Chrystusa w tym obrazie. Nie zdaje się to być ani sędzia sprawiedliwy, ani pogański czy żydowski Bóg zemsty. Twarz jest spokojna zupełnie, niema w niej ani gniewu, ani wzburzenia, gest ręki więc wykonuje tylko wyrok dawno zapadły. Chrystus w ten sposób staje się wyrazem potęgi i wszechmocy, o której wszyscy ci bezimienni i niezmiernie liczni dowiadują się w tej chwili.

Tragiczne to ich odkrycie jest treścią obrazu. Apostołowie i męczennicy nie „wołają o zemstę”, tylko pokazują swe symbole męczeństwa jako talizmany ochronne. Wobec takiej potęgi siła ludzka, nawet gdy chodzi o pokolenie cyklopów, jest niczem.

Od czasów Vasari’ego aż po dziś dzień starano się o znalezienie nazw indywidualnych dla większej części tych postaci. Jedni opierają się na Biblii, drudzy na Dantem. Prace te nie dały wyniku. Kilka postaci wyróżnił sam artysta zapomocą atrybucyi, a reszta to bezimienni przedstawiciele grzesznej ludzkości.

Na jakich źródłach natchnienia mógł się oprzeć Michał Anioł? Dziedzictwo, jakie objął, jest dwojakie i dzieli się na tradycję literacką i na tradycję artystyczną.

Tradycja literacka składa się głównie z trzech dzieł, są to: a) Pismo Święte, b) Dies irae, c) Boska Komędia.

Wiemy, że Michał Anioł znał bardzo dobrze Pismo Święte. Sąd Ostateczny w Sykstynie daje liczne tego dowody. Proroctwo Ezechiela dosłownie zobrazował w scenie zmartwychwstania, a na widok innych części fresku myśl wraca do wielu zdań Pisma Świętego, szczególnie Starego Zakonu. Niepodobna jednak stwierdzić, czy chodzi tu wyłącznie o świadomą interpretację tekstów, czy też czasem i o wewnętrzne pokrewieństwo między duchem Starego Testamentu a „terribilità” Michała Anioła.

Oddawna mówi się o hymnie *Dies irae* jako o źródle natchnienia Michała Anioła. Powodem tego jest uderzające podobieństwo nastroju pierwszych wierszy hymnu z nastrojem fresku. Wiersze te zaś nie są niczem innym, jak poetycką parafrazą eschatologicznych tekstów biblijnych. Dalsza obszerniejsza część hymnu zawiera zaś błagalną modlitwę grzesznika o własne zbawienie. Mistyczna rozmowa grzesznej duszy z Chrystusem („Jesu pie“) niema nic wspólnego z dziełem Michała Anioła. Natomiast fresk w Camposanto w Pizie z XIV w. jest odpowiednikiem *Dies irae* w malarstwie. Różnica między ujęciem w Camposanto i w Sykstynie uwydatnia przepaść między średniowieczem a pojęciami Michała Anioła.

Co do „Boskiej Komedy“, przypomnieć należy, że Michał Anioł był jednym z nawiększych znawców Dantego. Nie ulega wątpliwości, że znajomość ta wpłynęła na koncepcję eschatologiczną artysty wogóle, a znany jest blizki związek niektórych scen fresku z Boską Komedią (Charon, Minos). Nie wynika zaś z tego, aby Boska Komedia była bezpośrednio wpłynęła na ukształtowanie dzieła w Sykstynie, gdyż Dante przedstawia wiekuiste (z wyjątkiem *Purgatorio*) trwanie nagrody i kary, podczas gdy Michał Anioł stworzył wizję jednej, ostatniej chwili ludzkości.

Dramatis personae są w pierwszym wypadku liczne osobistości o silnie podkreślonej indywidualności, w drugim niezliczone masy bezimiennych.

Tradycja artystyczna. Giotto przedstawił Chrystusa królującego wśród Apostołów (*cuius regni non erit finis*), a pod nim raj i piekło. Fresk w Camposanto w Pizie pokazuje Chrystusa zwróconego ku potępionym, których aniołowie oddzielają od zbawionych. Sąd Ostateczny Fra Bartolomea daje rozwiązanie problemów kompozycyjnych według postulatów „*maniera grande*“ XVI w. Dzieje się to na koszt treści, która odgrywa tu rolę podrzędną. Cykl apokaliptycznych fresków Signorellego w Orvieto zawiera znów summum wiedzy XV w. w dziedzinie anatomii. Artysta rozbił temat na szereg obrazów, na których przedstawił wielką ilość aktów, według teoretycznych przepisów Leonarda da Vinci. Poza niektórymi szczegółami ikonograficznymi ani forma ani treść obu dzieł nie mają z sobą związku.

Streszczając należy więc powiedzieć, że tradycja w dziele Michała Anioła gra rolę podrzędną.

Cóż zatem mogło pobudzić Michała Anioła do tak nowego ujęcia starego tematu? Skąd wyszła pierwsza myśl?

Klemens VII zamówił to dzieło u artysty w roku 1533 lub 1534. Fakt dziwny, jeśli się zważy, że myśl o tragedii końcowej zdaje się być obcą umysłowości tego Medyceusza, a temat różni się bardzo od zamówień poprzedników z ostatniego półwieku. Ściana, na której fresk miał powstać, była

pokryta malowidłami Perugina i samego Michała Anioła. Nowe dzieło miało zniszczyć harmonijne, renesansowe wnętrze kaplicy Sykstyńskiej.

Do pierwszego pytania, co mogło skłonić artystę do takiego właśnie wykonania zamówienia, dołącza się drugie: co mogło być powodem samego zamówienia? Wiemy, że Sacco di Roma zrobiło nietylko na przeciwnikach Kościoła, lecz i na samej Kuryi wrażenia kary bożej. Dowodem tego jest n.p. nadzwyczaj silna mowa biskupa Stafileusza przy otwarciu Roty 1 maja 1528 r. „...Eramus omnes cives et inhabitatores non Romae Urbis Sanctae, sed Babylonis urbis peccatricis, de qua impletum est verbum Domini in Isaia“. Następnie tu tekst prorocstwa o grzechach i karach Babilonu, potem mówca przechodzi do Objawienia św. Jana i udowadnia, że już św. Jan, mówiąc o Babilonie, myślał o Rzymie. Ależ o ile straszniejsze od wszystkich przepowiedni były zgrozy Sacco di Roma. „Mitius olim egit noster imperator (Chrystus), dum servato templo et illaesis sacerdotibus sat habuit ejicere ex castris suis ementes et vendentes.....“ Mówca wyciąga naukę dla Roty, radzi im: „diligite iustitiam, vos qui iudicatis terram“, aby Pana Niebios przebłagać mogli.

Sadoletto, biskup Carpentras, pisze do Klemensa VII 1. września 1527 r.: „.....At ego semper et sensi et prospexi clarius etiam aliquanto aut mutandum ordinem disciplinae publicae, aut ad extremum interitum praecipitandum esse. Accidit alterum, id quod minime vellemsed si est Dei iracundiae et severitati nostris suppliciis satisfactum, atque haec poenarum asperitas aditum ad bonos mores et sanctiores leges patefactura est, fortasse nobiscum non est pessime actum.....“.

Przy takim nastroju zamówienie Klemensa VII niema już w sobie nic zadziwiającego, było ono jedynym jego czynem reformy.

Nie wiemy, co odczuwał Michał Anioł, gdy wrócił do Rzymu po Sacco. Wiersz jego (1512?)

Qui si fa elmi di calici e spade
E'l sangue di Cristo si vend' a giumelle...

świadczy o jego awersyi do nadużyć w Kościele. Pod tym względem był prawdziwym florentczykiem i zapewne też ulegał wpływowi dążeń reformacyjnych Dantego. Wiemy, że do późnego wieku brzmiała mu w uszach „viva voce“ Savonaroli: „Gladium Domini super terram, cito et velociter!“ I poza Florencją zjawiali się w tych latach mnisi wędrujący,zywający do pokuty za bezmiar grzechów epoki. Strach przed karą wydawał wówczas najdziwniejsze owoce, jak n.p. prorocstwo o Sądzie i Potopie naznaczonym na rok 1524. Taki to nastrój wyprzedził katastrofę, po której powstał fresk Michała Anioła.

W okresie, gdy artysta malował już w Sykstynie, żył w przyjaźni z grupą ludzi, którzy w dziejach Kościoła i poglądów religijnych ważną odegrali rolę. Byli to ludzie najwyższej wartości moralnej, zwani Spirituales, dążący do odnowienia Kościoła w drodze odnowienia moralnego, uświęcenia dusz. Niektórzy z nich już w roku 1517 założyli Oratorio del Divino Amore. Później najbardziej znaną wśród nich osobistością, a zarazem najbliższą Michałowi Aniołowi, była Vittoria Colonna. Nie wiemy, kiedy ją poznał artysta, w roku 1538 byli już w przyjaźni. Z jej sonetów przebija rosnące wówczas przekonanie o niemocy ludzkiego rozumu i przemocy potęgi bożej. Temi samymi pojęciami, ujawniającymi się i na fresku, przepojone są też wiersze Małgorzaty z Nawarry, z którą korespondowała Vittoria. Inny znów sonet tej ostatniej zaczyna się od słów:

Le nostre colpe hanno mosso
il tuo furore, giustamente Signor...

Na fresku uwidacznia się jasno wiara w predestynację, a Carnesecchi, przyjaciel Vittorii, w dwadzieścia lat po jej śmierci oświadcza przed trybunałem inkwizycji „che la marchesa di Pescara tenesse alla predestinazione assolutamente“. W aktach innego znów procesu znajdujemy deklarację, że Vittoria uczyła „sanctos non esse intercedendos“. Zgadza się to z rolą Matki Boskiej i Świętych na fresku. Michał Anioł od niedawna ujmował tak ten problem, gdyż jeszcze na szkicu w Casa Buonarrotti we Florencji widzimy Matkę Boską wstawiającą się za grzesznikami. Ów wielki szkic do Sądu Ostatecznego powstał w latach 1533-34, fresk odsłonięto w 1541. Znany jest też list Vittorii o dwóch przyjściach Chrystusa, pierwszym pełnem miłości, drugim gdy, „nè ci sarà tempo di misericordia, nè luogo di gratia“. List nie jest datowany i świadczy albo o przekonaniach Vittorii Colonna, albo jest dowodem wrażenia, jakie na nią zrobił fresk.

Większa część przyjaciół Vittorii Colonna i Michała Anioła otrzymała godność kardynalską w latach 1534/36. Jest rzeczą niemal wykluczoną, aby Michał Anioł, pracując w Sykstynie, nie wiedział o wielkim programie reformy, wypracowanym w Watykanie przez tych samych ludzi, w tym samym czasie. Vasari umieścił jego portret na fresku alegorycznym, przedstawiającym nadanie czerwonego kapelusza tymże kardynałom przez Pawła III.

Nikt nie potrafi rozstrzygnąć, czy wymienione objawy i fakty historyczne mogły wywrzeć świadomy artyście wpływ na jego twórczość. Może chodzić tylko o to, że Sąd Ostateczny w Sykstynie wyraża w malarstwie poglądy, które nurtowały epokę.