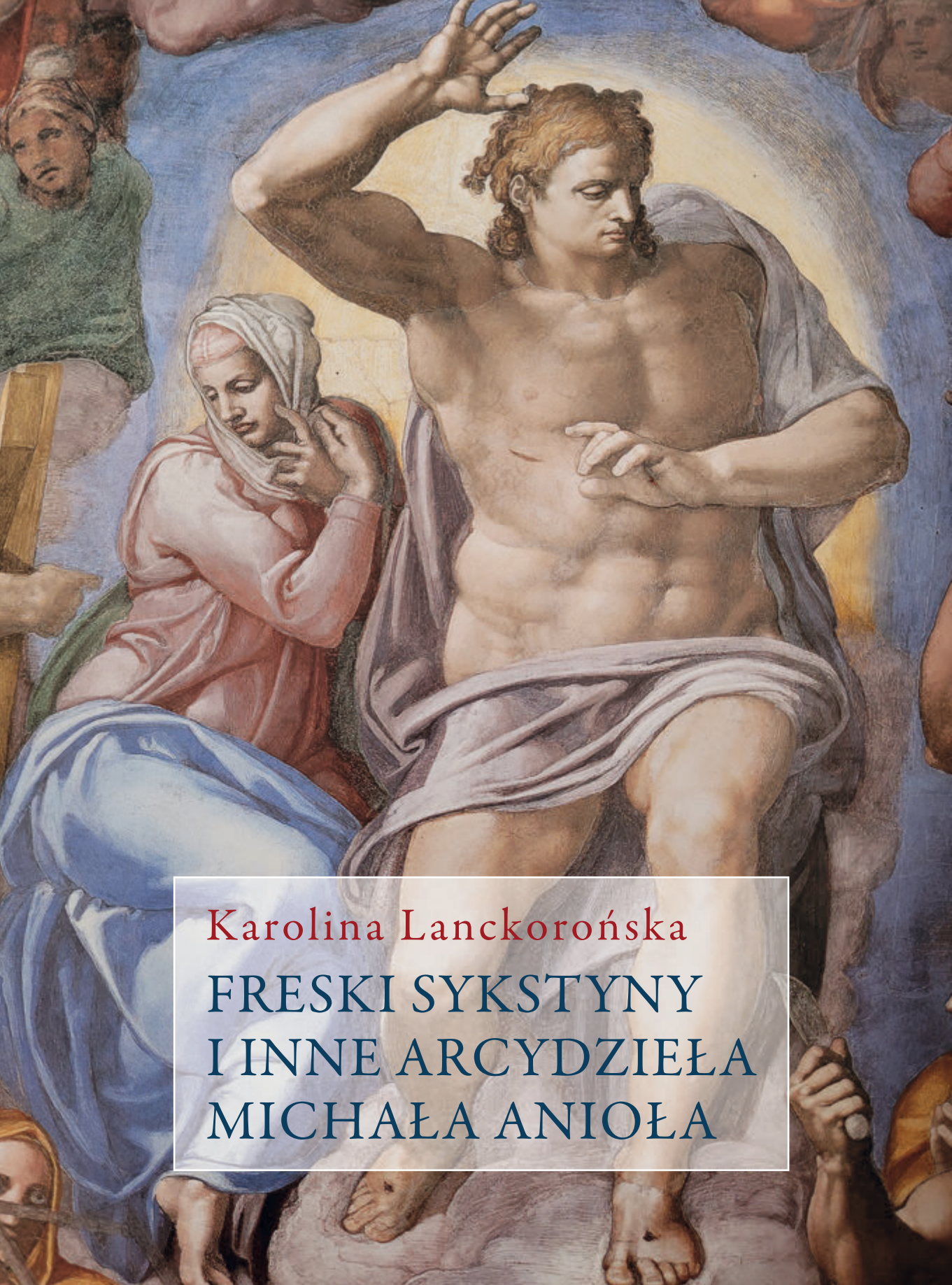


A detailed view of Michelangelo's fresco 'The Resurrection' from the ceiling of the Sistine Chapel. The central figure is Christ, depicted with a muscular, youthful physique, emerging from the tomb. He has a halo and his right arm is raised in a gesture of blessing or triumph. To his left, Mary Magdalene is shown in a state of grief, wearing a red robe and a white headscarf, with her hands clasped near her face. The background is a deep blue, suggesting the sky, with other figures partially visible in the upper corners. The overall style is characteristic of the High Renaissance, with strong anatomical detail and dramatic lighting.

Karolina Lanckorońska

FRESKI SYKSTYNY
I INNE ARCYDZIEŁA
MICHAŁA ANIOŁA

FRESKI SYKSTYNY
I INNE ARCYDZIEŁA
MICHAŁA ANIOŁA



Karolina Lanckorońska

FRESKI SYKSTYNY I INNE ARCYDZIEŁA MICHAŁA ANIOŁA

Opracował, komentarzami opatrzył i do druku podał
Jerzy Miziołek



Recenzenci

Prof. dr Giovanna Capitelli

Dr hab. Hanna Osiecka-Samsonowicz

Redaktor prowadzący

Katarzyna Chmielewska

Redakcja, korekta i indeks

Jolanta Rudzińska

Projekt okładki i stron tytułowych

Dariusz Górski

Skład i łamanie

Dariusz Górski

Publikacja dofinansowana

przez Fundacja KGHM Polska Miedź i Totalizator Sportowy



© Copyright by Jerzy Miziołek

Jerzy Miziołek, Uniwersytet Warszawski, ORCID 0000-0001-7887-1306

ISBN 978-83-66210-29-5

Wydawca

Wydział Archeologii

Uniwersytet Warszawski

ul. Krakowskie Przedmieście 26/28

00-927 Warszawa

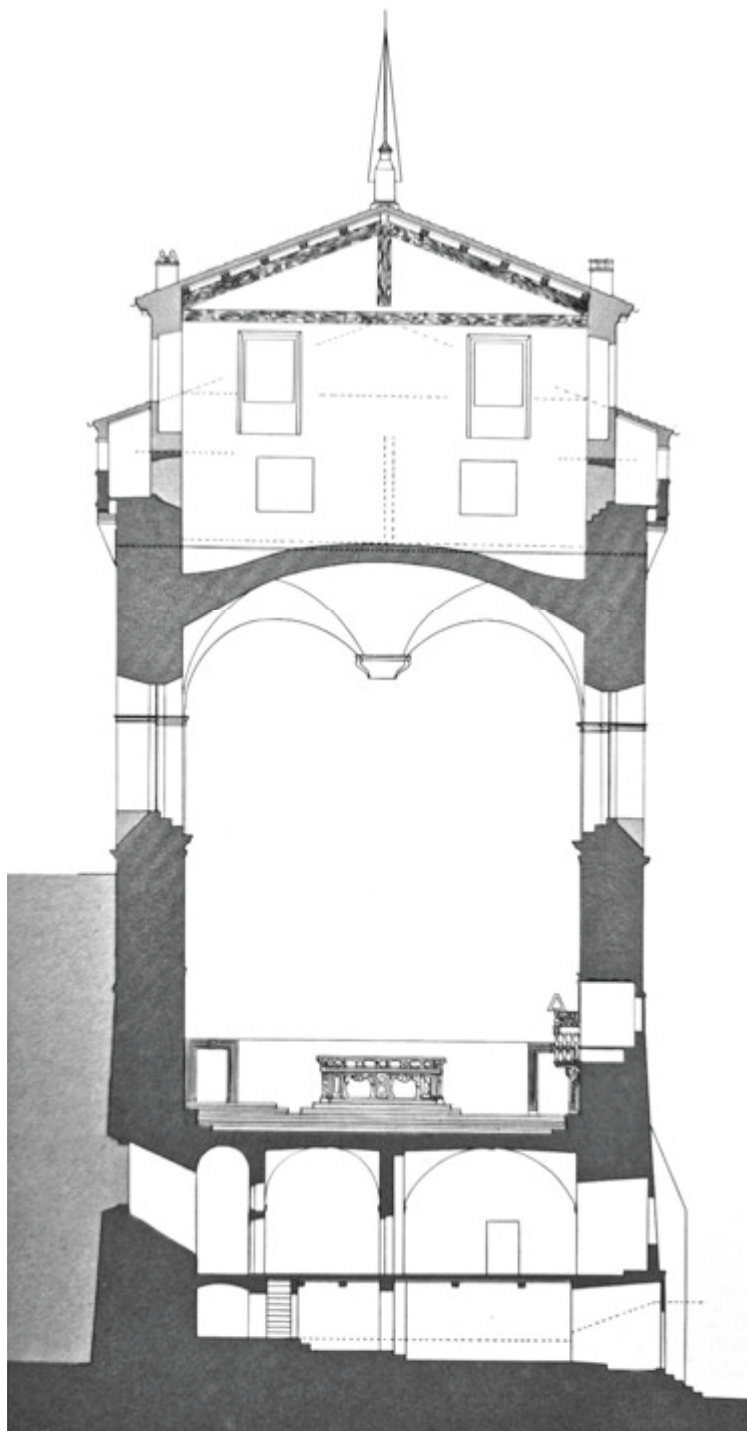
Wydanie 1, Warszawa 2022

Druk i oprawa

Spis treści

Słowo od Partnera publikacji (Olgierd Cieślik)	9
Wprowadzenie (Jerzy Miziołek)	13
Jerzy Miziołek, Karolina Lanckorońska i jej badania nad twórczością Michała Anioła	19
1. Wielka Dama nauki polskiej	19
Koleje losu	20
Polski Instytut Historyczny w Rzymie	28
Dar dla narodu	32
2. Twórczość Michała Anioła w badaniach Karoliny Lanckorońskiej	35
Pod sklepieniem Sykstyń: AD 1938	35
Badania nad <i>Sądem Ostatecznym</i>	43
Inkarnacja w centrum sztuki Michała Anioła	49
Rozmowy o Sykstyń z Janem Pawłem II i pielgrzymka do Montelucio	54
Karolina Lanckorońska, Restauracja fresków Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej	59
Karolina Lanckorońska, <i>Novum w Sądzie Ostatecznym</i> Michała Anioła	69
Karolina Lanckorońska, Problematyka religijna w późnych dziełach Michała Anioła	79
Wprowadzenie	82

Część pierwsza: Dzieła z ostatnich trzydziestu lat życia (1534–1564)	86
I. <i>Sąd Ostateczny</i>	86
II. <i>Vita activa i Vita contemplativa</i>	109
III. Freski z Cappella Paolina	116
IV. <i>Wypędzenie kupców ze świątyni</i>	125
V. Dzieła dla Vittorii Colonna	134
VI. Późne rysunki na temat pasji Jezusa	153
VII. <i>Zdjęcie z krzyża i Pietà</i>	171
Część druga: Historyczno-religijna sylwetka Michała Anioła	197
I. Vittoria Colonna i wpływ jej religijności	197
II. Religijna osobowość Michała Anioła	213
Zakończenie	233
Załącznik. Sonety Michała Anioła i Vittorii Colonna	235
Jerzy Miziołek, <i>Komentarze</i>	249
Komentarz I: Restauracja fresków Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej (1938)	249
Jak przez okopcone szkło	250
Konserwacja Sykstyny w latach 1981–1994	252
Uwagi o książce <i>Michelangelo e la Sistina. La tecnica, il restauro, il mito</i> (1990)	253
Komentarz II: <i>Novum</i> w <i>Sądzie Ostatecznym</i> Michała Anioła (1932)	258
Komentarz III: Problematyka religijna w późnych dziełach Michała Anioła (1939/1947)	263
Aneksy	
1. Jerzy Miziołek, <i>Papież-poeta i „bogactwo spiętrzonych kolorów”</i>	
Sykstyny	269
Droga do Sykstyny	272
Czytanie arcydzieła	273
„Tobie dam klucze”	279
2. Jerzy Miziołek, <i>Michał Anioł – zarys życia i twórczości</i>	283
3. Prace Karoliny Lanckorońskiej o sztuce włoskiej	303
4. Publikacje Lecha Kalinowskiego poświęcone Karolinie Lanckorońskiej	307
Bibliografia	309
Spis ilustracji	325
Indeks osób	333





Słowo od Partnera publikacji

„Geniusz to wieczna cierpliwość” – miał powiedzieć Michał Anioł, obiekt zainteresowań naukowych wybitnej badaczki i autorki niniejszej publikacji, Karoliny Lanckorońskiej. Ta wyjątkowa postać polskiej historii sztuki poświęciła się służbie w imieniu piękna i dobra, cierpliwie pracując na rzecz nauki oraz Ojczyzny. Dorobek jej długiego, wypełnionego niebywałą aktywnością życia jest dowodem na prawdziwość słów Michała Anioła – w przypadku Karoliny Lanckorońskiej mamy do czynienia z geniuszem, który teraz możemy zrozumieć jeszcze lepiej dzięki niniejszemu wydawnictwu, w opracowaniu prof. Jerzego Miziołka. Totalizator Sportowy ma zaszczyt być partnerem tej publikacji.

Chociaż Karolinie Lanckorońskiej przyszło żyć w jednym z najmroczniejszych okresów dziejów, wiara w ostateczny triumf dobra pozwoliła jej przetrwać horrory ubiegłego stulecia. Niewątpliwie pomogła jej w tym głęboko zakorzeniona miłość do sztuki i piękna. To źródło nadziei prowadziło ją przez trudy okupacji, niemiecki obóz koncentracyjny, emigrację i późniejszą działalność fundacyjną. Również dziś wybitna postać Karoliny Lanckorońskiej może być przykładem tego, jak godnie żyć, tworzyć i pomagać innym.

To, co chyba najbardziej zachwyca w postaci Karoliny Lanckorońskiej, to jej mecenat, działalność dobroczynna i umiejętność przekazywania innym bezcennej wiedzy oraz bezinteresowne dzielenie się skarbami rodziny Lanckorońskich. Do naszej firmy przemawia to w wyjątkowy sposób. Totalizator Sportowy jest obecnie największym mecenasem sportu i kultury w Polsce, a to za sprawą corocznych

wielomilionowych dopłat, które zgodnie z ustawowym obowiązkiem przeznaczamy na fundusze celowe. Od 2003 r. przekazaliśmy Ministerstwu Kultury i Dziedzictwa Narodowego ponad 3 miliardy zł. Działamy też na tym polu we własnym zakresie, np. ofiarowując środki na zakup systemu zabezpieczającego obraz *Ekstaza św. Franciszka* pędzla El Greca, który można podziwiać w Muzeum Diecezjalnym w Siedlcach. Warto też wspomnieć, że Totalizator Sportowy był jednym z kluczowych filarów odbudowy Zamku Królewskiego w Warszawie po II wojnie światowej. Ten aspekt naszej działalności – wsparcie kultury i sztuki – napawa pracowników Totalizatora Sportowego wielką dumą.

Nic więc dziwnego, że w osobie ostatniej z rodu Lanckorońskich mamy wszyscy ponadczasowy wzór do naśladowania. Dzięki publikacji jej rozprawy *Freski Sykstyny i inne arcydzieła Michała Anioła* przypominamy, jak kluczową i barwną postacią była Karolina Lanckorońska i jak wiele nadal może nauczyć nas jej podejście do sztuki i służby. W imieniu Totalizatora Sportowego – zarządu i pracowników – zachęcam do lektury i do odkrywania na nowo arcydzieł Michała Anioła dzięki niezwyklej perspektywie Karoliny Lanckorońskiej.

Olgiert Cieřlik
Prezes Zarządu
Totalizator Sportowy





Wprowadzenie

Głównym celem tej publikacji jest udostępnienie polskiemu czytelnikowi jednej z najważniejszych prac naukowych prof. Karoliny Lanckorońskiej poświęconych Michałowi Aniołowi. Rozprawa ta – na skutek zawirowań II wojny światowej i następujących po niej wydarzeń – nigdy nie została opublikowana, mimo że autorka przykładała do niej ogromną wagę i pamiętała o niej także w ostatnich latach życia, przygotowując się do odejścia, które nastąpiło 25 sierpnia 2002 r.

Pośród opowieści o ścieżkach jej długiego życia jedną z najbardziej poruszających jest ta zanotowana przez Lecha Kalinowskiego (1920–2004), jej lwowskiego ucznia, z czasem bliskiego przyjaciela, profesora Uniwersytetu Jagiellońskiego. Na kilka miesięcy przed śmiercią w wieku 104 lat, w rozmowie telefonicznej z nim powiedziała: „Jestem ślepa i głucha, nie pamiętam, co Pan do mnie mówił we wczorajszej rozmowie telefonicznej, ale na każde pytanie dotyczące Michała Anioła odpowiem natychmiast”. Studia nad twórczością genialnego florentyńczyka wprowadziły ją do świata międzynarodowej nauki o sztuce, otworzyły podwoje kariery na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie i pozwoliły przetrwać najcięższe chwile, gdy w czasie II wojny światowej była więziona w Stanisławowie, Berlinie i wreszcie w obozie koncentracyjnym w Ravensbrück. Nawet wtedy, gdy odeszła od naukowego uprawiania historii sztuki, by ze wszystkich sił wspierać badania nad dziejami Polski, odczuwała ogromną radość, śledząc postęp prac konserwatorskich fresków zdobiących Kaplicę Sykstyńską i prowadząc wykłady na temat swego ukochanego artysty dla licznych stypendystów Fundacji Lanckorońskich. Byłem jednym z nich

w odległym 1982 r. i niezwykłą atmosferę, jak również treść tych wykładów pamiętam do dziś. Wielokrotnie też słuchałem opowieści o prof. Lanckorońskiej i jej wykładach z ust prof. Kalinowskiego, którego asystentem i doktorantem na Uniwersytecie Jagiellońskim, w murach Collegium Maius, byłem w latach 1983–1987. Na kartach tej publikacji czytelnik znajdzie nie tylko zestawienie prac prof. Lanckorońskiej poświęconych sztuce nowożytnej Italii, ale też wszystkich publikacji prof. Kalinowskiego poświęconych jego Mistrzynie. Napisane pięknie i z serdeczną nutą, są najcenniejszymi i najbardziej wiarygodnymi źródłami wiedzy o jej życiu, wykładach i nigdy niesłabnącym umiłowaniu twórczości Michała Anioła.

Obecnie Karolina Lanckorońska znana jest głównie jako autorka jedynej w swoim rodzaju dzieła literatury polskiej – *Wspomnień wojennych*, napisanych tuż po II wojnie światowej, kiedy już wiedziała, że do pracy w katedrze historii sztuki we Lwowie nie wróci i że w nowej rzeczywistości politycznej nie ma tej Polski, którą kochała, za którą tęskniła od momentu tragedii 1939 r. i opuszczenia jej granic trzy lata później. W sposób szczególny wyraziła to w konkluzji *Wspomnień wojennych*, przywołując strofy Hymnu (*Smutno mi Boże*) Juliusza Słowackiego, swego ukochanego poety:

Kazano w kraju niewinnej dziecinie
Modlić się za mnie co dzień... a ja przecie
Wiem, że mój okręt nie do kraju płynie,
Płynąc po świecie...

O wiele mniej znany jest przedwojenny okres działalności Karoliny Lanckorońskiej, gdy była studentką Uniwersytetu Wiedeńskiego, a potem bibliotekarką rzymskiej Stacji Polskiej Akademii Umiejętności (PAU) i wreszcie docentem historii sztuki na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie. Tylko prawdziwi miłośnicy studiów nad sztuką dawną znają jej publikacje z tamtego czasu, poświęcone twórczości Michała Anioła, Rafaela i Tintoretta. Zaledwie garstka badaczy zna zawartość jej tylko częściowo opublikowanego doktoratu, ukończonego w 1925 r., poświęconego *Sądowi Ostatecznemu* Michała Anioła i oddziaływaniu tego arcydzieła na imaginarium Tintoretta i Rubensa. Natomiast niemal zupełnie nieznana jest ostatnia jej przedwojenna praca, napisana – podobnie jak doktorat – po niemiecku. Jest nią obszerna rozprawa, opracowana

w latach 1937–1939, zatytułowana *Das religiöse Problem im Spätwerk des Michelangelo* (Problematyka religijna w późnych dziełach Michała Anioła), która zachowała się w formie określonej przez samą autorkę jako brulion. Niestety nie jest znany los czystopisu, o którym Lanckorońska pisze w zachowanej do dziś notatce z 4 kwietnia 1993 r., przechowywanej – podobnie jak cała jej spuścizna naukowa – w Archiwum Nauki PAN i PAU w Krakowie. Na szczęście brulion, zachowany w dwóch egzemplarzach z licznymi dopiskami i uzupełnieniami na doklejonych kartkach, jest niemal kompletny. Na potrzeby niniejszego wydania przełożył go – ogromnym nakładem pracy i wykazując się wielką cierpliwością – Piotr Napiwodzki. Pomimo rozmaitych niejasności brulionowej wersji rozprawy (są w niej tu i ówdzie niedokończone przypisy i dopiski) zdecydowaliśmy się na jej wydanie, gdyż jest wybitnym osiągnięciem naukowym i jedynym tego rodzaju opracowaniem w dziejach polskich badań sztuki dawnej.

Tę obszerną rozprawę poprzedzają dwa krótsze teksty prof. Lanckorońskiej – pierwszy (z 1938), poświęcony jest konserwacji fresków na sklepieniu Kaplicy Sykstyńskiej, wykonanej w latach 30. XX w., drugi zaś jest rodzajem streszczenia (z 1932) głównych tez wspomnianej już rozprawy doktorskiej, obronionej w 1926 r. W przeciwieństwie do studium z 1939 r., poświęconego ostatnim trzem dekadom twórczości Michała Anioła (z włączeniem *Sądu Ostatecznego*), te dwa teksty były ogłoszone przez samą ich autorkę. Jeden z nich (publikowany w tym tomie jako pierwszy) daje możliwość zrozumienia, że Lanckorońską interesowało nie tylko przedstawienie *Sądu Ostatecznego*, ale również problematyka fresków sklepienia Sykstyń z tematyką czerpaną ze Starego Testamentu. Z kolei tekst z 1932 r., poprzedzający rozprawę złożoną do druku w 1939 r., pozwala dokonać porównania w podejściu do przedstawiania głównych tez odnoszących się do ogromnego fresku na ścianie ołtarzowej Sykstyń.

Pisma prof. Lanckorońskiej poświęcone Michałowi Aniołowi, publikowane dla upamiętnienia dwudziestolecia jej śmierci i wypadającej w 2023 r. 125. rocznicy urodzin, poprzedzają dwa teksty wprowadzające piszącego te słowa, mówiące o jej życiu i badaniach nad twórczością ukochanego artysty. Wszystkie trzy prace naszej badaczki opatrzone są komentarzami z wybraną literaturą przedmiotu, która ogromnie narosła od czasów II wojny światowej. Towarzyszy im też załącznik zawierający wybrane sonety Michała Anioła i Vittorii

Colonnny w oryginale. Występujące w tekstach prof. Lanckorońskiej cytaty łacińskie i włoskie zostały w większości, dla ułatwienia lektury, spolszczone. Łacińskie teksty przetłumaczył Mateusz Kwiatkowski, włoskie zaś Paolo Gesumunno. Pozostałe cytaty z literatury przedmiotu są mojego autorstwa. Teksty prof. Lanckorońskiej pozostawiono w możliwie wiernej oryginałowi formie, wprowadzając jedynie ułatwiające lekturę uwspółcześnienia interpunkcyjne i gramatyczne, a uzupełnienia i dopowiedzenia – dodane dla ułatwienia śledzenia toku wywodu i identyfikacji pozycji bibliograficznych – zapisano w nawiasach kwadratowych. Aneksy zawierają: krótką prezentację całej twórczości Michała Anioła i esej dotyczący spojrzenia na freski Kaplicy Sykstyńskiej, zawarte w fascynujących, głębokich i pięknych tekstach papieża Jana Pawła II – w homilii z 8 kwietnia 1994 r. i *Tryptyku rzymskim* (2003). Jest bowiem całkiem prawdopodobne, że prof. Lanckorońska mogła być jedną z konsultantek Ojca Świętego w kwestii fenomenu fresków Sykstyny. Jako kolejne dwa aneksy można traktować spis publikacji prof. Lanckorońskiej o sztuce włoskiej i zestawienie wypowiedzi o niej prof. Kalinowskiego.

Niniejsza publikacja, pomimo niezwykle pogłębionych uwag i rozważań prof. Lanckorońskiej na temat twórczości jednego z najwybitniejszych artystów wszech czasów, kierowana jest do szerokiego grona odbiorców. Dotyczy to także tekstów i komentarzy redaktora tego tomu, który zdecydował się na raczej popularnonaukowy ton narracji, nie rezygnując z próby ukazania samej Karoliny Lanckorońskiej i jej dzieła w świetle najnowszych badań i przywoływania wyselekcjonowanej literatury przedmiotu.

Znaczna część ilustracji zawartych w tej książce pochodzi z bogatej Fototeki Lanckorońskich, która obecnie przechowywana jest w zbiorach Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie. To właśnie te zdjęcia służyły prof. Lanckorońskiej do jej badań, a ponadto część z nich została przez nią samą opisana. Ich pozyskanie ułatwił dr Adam Korczyński, do którego kieruję słowa wdzięczności. Za wsparcie i pomoc w tworzeniu tej publikacji dziękuję również dr. Adamowi Tyszkiewiczowi i przede wszystkim mojej żonie Annie.

Książka ta jest owocem niezwykle konstruktywnej i stymulującej współpracy z Fundacją „Polska Wielki Projekt”; na ręce Anny Marii Bieleckiej, współtwórczyni i wieloletniej prezes tej Fundacji,

oraz Michała Łuczewskiego i Przemysława Koźmińskiego składam najserdeczniejsze wyrazy wdzięczności.

Niniejsza publikacja nie mogłaby powstać i być wydrukowana w pięknej szacie graficznej bez finansowego wsparcia dwóch instytucji: Fundacji KGHM Polska Miedź i Totalizatora Sportowego, którym serdecznie dziękuję.

Jerzy Miziołek



Karolina Lanckorońska i jej badania nad twórczością Michała Anioła

1. Wielka Dama polskiej humanistyki

Kochała Rzym, badała twórczość Michała Anioła, Rafaela i Tintoretta, ale wichry II wojny światowej skazały ją na emigrację i zupełnie zmieniły jej priorytety. W trosce o polskie dziedzictwo kulturowe i przyszłość polskiej humanistyki poświęciła połowę długiego życia na prace edytorskie i organizowanie stypendiów naukowych dla polskich badaczy. W 1994 r. przekazała zamkom królewskim w Warszawie i Krakowie bezcenną kolekcję dzieł sztuki swego ojca. W 2000 r. obdarowała Wawel prawdziwym arcydziełem – obrazem Dossa Dossiego *Jowisz malujący motyle* (*Jowisz Merkury i Cnota/Jutrzenka*).

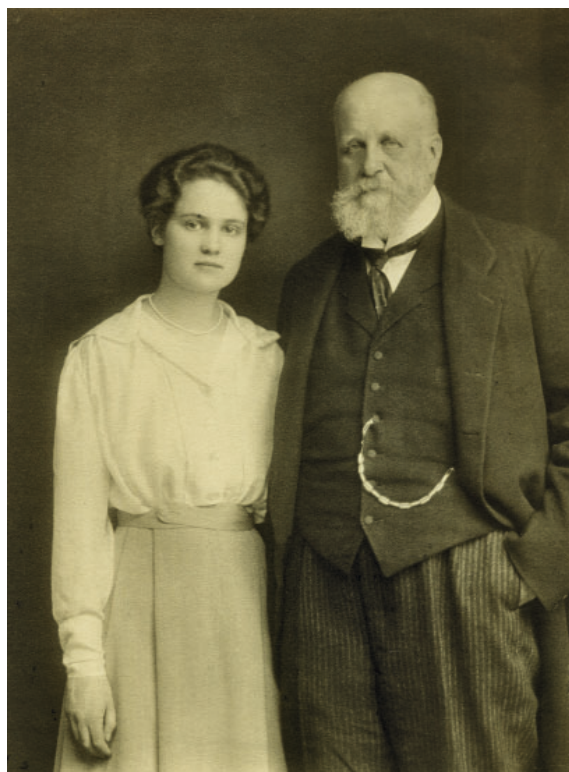
Gdy wybuchła II wojna światowa Karolina Lanckorońska, urodzona w 1898 r., miała 41 lat. Cztery lata wcześniej habilitowała się na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie na podstawie rozprawy *Dekoracja kościoła Il Gesù na tle rozwoju malarstwa sklepiennego w Rzymie* i została pierwszą kobietą z tytułem docenta historii sztuki w Polsce. Prowadziła wykłady o sztuce włoskiego renesansu i baroku, zwłaszcza o twórczości Michała Anioła. Tuż przed wybuchem wojny złożyła do druku obszerną rozprawę o późnych dziełach tego artysty (*Problematyka religijna w późnych dziełach Michała Anioła*), ale nie doczekała się jej ukazania. Jednak to, co opublikowała wcześniej, poczynając od 1932 r., zapewniło jej trwałe miejsce wśród badaczy sztuki włoskiego renesansu. Interpretacja *Sądu Ostatecznego* Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej, zawarta w jej rozprawie doktorskiej, napisanej na Uniwersytecie Wiedeńskim (obronionej w maju 1926 r.), jest do dziś przywoływana w publikacjach omawiających to arcydzieło. Już w tym

miejsu odnotujemy, że jedna z tez głosi, iż na zawarte w nim treści ideowe znaczny wpływ miała słynna niegdyś poetka i humanistka Vittoria Colonna oraz grupa tzw. Spirituali, zabiegających o gruntowną reformę Kościoła. Doc. Lanckorońska pisała również o freskach na sklepieniu Sykstyny i o tzw. Loggiach Rafaela. Prace te, ogłaszane także po włosku i niemiecku, ukazują jej ogromny potencjał badawczy, a w przypadku Rafaela zapowiadają niejako kompleksowe badania Loggii, wykonane dopiero kilka dekad później przez Nicole Dacos (Dacos 1986, pol. wyd. 2009). Wspomniana rozprawa habilitacyjna, poświęcona programowi ikonograficznemu kościoła Il Gesù w Rzymie, choć napisana po polsku i dostępna tylko w obszernym streszczeniu francuskim, jest cytowana przez wielu badaczy.

Pomimo sukcesów naukowych (dotyczą one też twórczości weneckiego malarza Jacopa Robustiego, zwanego Tintoretto, przedstawień *Dawida* i *Piety*, zwanej florencką, Michała Anioła) doc. Lanckorońska po II wojnie światowej do badań nad sztuką Italii wróciła tylko na krótko. W latach 1946–1947 weryfikowała konstatacje zawarte we wspomnianej rozprawie o późnej twórczości Michelangela, ale jej nie wydała. Wszystkie swoje siły i środki finansowe poświęciła polskiej humanistyce. Na wszelkie możliwe sposoby ułatwiała badania – działając w Szwajcarii, Londynie i Rzymie – swoim rodakom z kraju zza „żelaznej kurtyny”; sama skoncentrowała się na publikacji materiałów z archiwów Watykanu i innych krajów, dotyczących dziejów Polski i jej relacji z Zachodem. Gdy w 1989 r. Polska stała się krajem niezależnym od Rosji, przekazała w darze dla narodu cenną kolekcję dzieł sztuki zgromadzonych przez ojca (Miziołek 1995; Miziołek 2003; Skubiszewska, Kuczman 2008). Do końca swoich dni fascynowała się sztuką nowożytną, przede wszystkim włoską, i z wielką pasją przybliżała ją swoim stypendystom (Kalinowski 2002/2003 [2004]; Miziołek 2013).

Koleje losu

Karolina Lanckorońska była córką hrabiego Karola Lanckorońskiego (1848–1933), który – podobnie jak jego przodkowie od czasów ostatniego rozbioru I Rzeczypospolitej – pełnił ważne funkcje dworsko-administracyjne w Wiedniu (fig. 1). Był szambelanem cesarskim,



1. Karol Lanckoroński
z córką Karoliną, ok. 1918

tajnym radcą, a następnie dziedzicznym członkiem Izby Panów w parlamencie cesarstwa austro-węgierskiego, ale interesowała go głównie archeologia i sztuki piękne. Od momentu uzyskania doktoratu z zakresu prawa w 1873 r. poświęcił się całkowicie studiom, pisaniu i kolekcjonowaniu dzieł sztuki (Paszkiewicz 1972; Miziołek 2018). Zafascynowanie światem antycznym (które stało się też udziałem Karoliny Lanckorońskiej) i archeologią zaowocowały słynną i znakomicie udokumentowaną wyprawą do ruin antycznych miast na terenie Turcji (Pamfilia i Pizydia) w latach 1884–1885 i wykopaliskami w Akwilei (1893–1903), opisanymi w monumentalnej książce.

Fotografie i obrazy malowane m.in. przez Jacka Malczewskiego i Kazimierza Pochwalskiego ukazują Lanckorońskiego jako dystyngowanego arystokratę (fig. 2) lub badacza pośród stosów książek i dzieł sztuki. Malowidła i fotografie znakomicie ilustrują słowa Alfreda Wysockiego o hrabim Karolu: „Wysoki, okazały, z bujną blond brodą, wyglądał raczej na uczonego profesora” (Wysocki 1974: 287). Niezwykle



2. Kazimierz Pochwalski,
*Portret Karola
Lanckorońskiego*, 1906

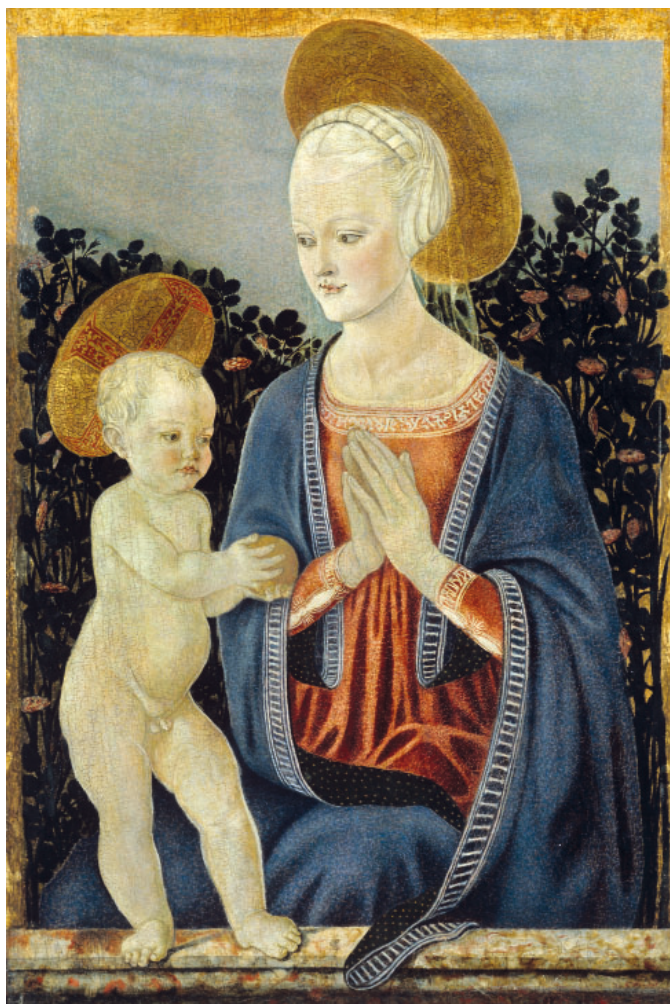
interesująca charakterystyka Karola Lanckorońskiego wyszła spod pióra Tadeusza Szydlowskiego: „Każdemu, z kim się zetknął, imponował już swym zewnętrznym wyglądem: olbrzymią postawą, żywością ruchów, niezmordowaną energią, żywiołowością temperamentu, a potem w rozmowie: rozległością zainteresowań, wrażliwością na najróżnorodniejsze objawy życia, jasnością i stanowczością sądu o ludziach i wydarzeniach, a przede wszystkim prawie uniwersalnym, humanistycznym wykształceniem. Poznawszy go, rozumiało się, że dla tej bujnej i czynnej natury, łaknącej silnych podnieć umysłowych i artystycznych, płonącej ogniem entuzjazmu dla piękna, potrzeba było szerszego pola i wielkoświatowego środowiska. Dawał mu je Wiedeń” (Szydlowski 1933: 379–385).

Pomimo silnych związków z Wiedniem Lanckoroński wspierał przez całe życie ojczyste instytucje naukowe na ziemiach polskich, w tym rozmaitymi darowiznami Uniwersytet Jagielloński. Był też opiekunem profesorów tej uczelni, m.in. Mariana Sokołowskiego

i Piotra Bienkowskiego, jak również wybitnego malarza Jacka Malczewskiego. Sokołowski i Malczewski towarzyszyli mu przez wiele miesięcy w wyprawie archeologicznej na Rodos i do miast Pamfilii i Pizydii (Sokołowski 1899: 34–141; Mielczarek, Stefanakis 2019). Znaczne kwotyłożył też corocznie na kształcenie uzdolnionych synów chłopskich ze swoich majątków. W ogromnym stopniu przyczynił się do odzyskania z rąk austriackich Zamku Królewskiego na Wawelu, a następnie do jego restauracji (Miziołek 1996: 73–84).

Gdy zapadła decyzja o wiekopomnej donacji dzieł sztuki dla narodu polskiego w 1994 r., prof. Karolina Lanckorońska tak pisała: „Wszystkie przeznaczone dla Wawelu obrazy zakupione zostały przez mojego Ojca, Karola Lanckorońskiego. Niech mi będzie wolno dodać w tym miejscu, iż tenże Karol Lanckoroński wiele lat wcześniej odegrał już istotną rolę związaną z losami Zamku Wawelskiego. Wraz z gronem przyjaciół, m.in. Leonem Pinińskim i Kazimierzem Morawskim staczał bowiem na początku naszego wieku kilkuletnie, homeryckie wręcz boje o uwolnienie rezydencji Jagiellonów od roli koszar wojsk austriackich. Przemawiał bardzo głośno w tej sprawie w 1908 roku, w Izbie wyższej Parlamentu Wiedeńskiego, określając ją tam mianem hańby kultury (*eine Kulturschande*). Podobno ta definicja przyczynić się miała do rozwiązania tego «problemu». Obudziła odpowiedzialnych” (Lanckorońska 1994: 8).

Karolina miała więc od najmłodszych lat dobry wzór do naśladowania; dotyczyło to również miłości do Italii i jej kultury artystycznej. Hrabia Lanckoroński doskonale znał ten piękny kraj, a w jego kolekcji znajdowało się przeszło 200 obrazów włoskich, głównie z epoki renesansu (fig. 3–4). Wraz z innymi dziełami sztuki ozdabiały one pałac Lanckorońskich w Wiedniu, by w latach 1994–2000 trafić w mury Wawelu (Miziołek 1995; Miziołek 2018; Skubiszewska, Kuczman 2008). Tak pisał o Lanckorońskim Max Dvořák, jeden z najznakomitszych historyków sztuki przełomu XIX i XX w., wybitny znawca twórczości Michała Anioła i ukochany mistrz Karoliny Lanckorońskiej: „Ich [Italii] zabytki i historię, od Alp po sycylijskie porty poznał [Lanckoroński] w tak wysokim stopniu, że można zaliczyć go dziś do największych znawców tego kraju i jego sztuki” (Dvořák 1918: 4). Zabytki Italii – dzieła architektury, rzeźby i malarstwa – opiewał Lanckoroński również w wierszach; oto tytuły kilku z nich: *Lido*, *Santa Barbara di Palma il Vecchio*, *San Francesco in Deserto*,



3. Maestro di Prato Vecchio,
Madonna z Dzieciątkiem,
połowa XV w.

Mojżesz Michała Anioła (Twardowski 1934). Ludwig Curtius – wybitny archeolog klasyczny, a za nim Johannes Wilde – znakomity historyk sztuki, kolejny, obok Dvořáka, badacz twórczości Michała Anioła – nazwali Lanckorońskiego „ostatnim prawdziwym Humanistą” (Wilde 1933: 196; Curtius 1956: 195).

Miała zatem Karolina Lanckorońska, przyszała docent Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie, znakomitego przewodnika w sprawach kultury artystycznej, żyła w wiedeńskim domu pełnym dzieł sztuki, a ponadto w rezydencji Lanckorońskich w Rozdole (kilkadziesiąt kilometrów od Lwowa) mogła poznawać dziedzictwo artystyczne Italii



4. Dosso Dossi,
Jowisz malujący
motyle, ok. 1525,
fragment

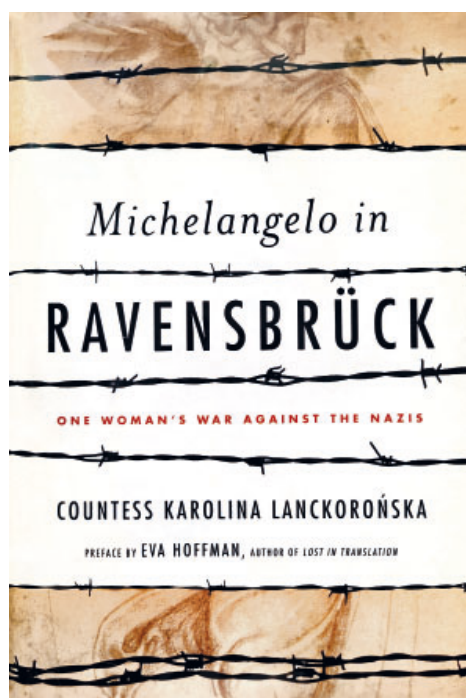
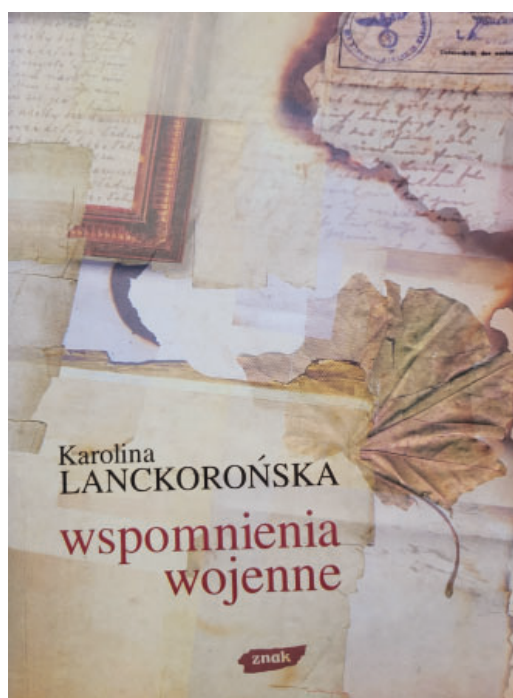
dzięki tysiącom znakomitej klasy fotografii gromadzonych przez ojca (Korczyński 2018). Tak o tym pisała w *Szkicach wspomnień*: „Był to arcy-nowoczesny zbiór około osiemdziesięciu tysięcy fotografii dzieł sztuki oraz widoków z całego świata. Koncepcja fotograficznej podobizny osób i grup powstała już około 1840 roku... Później stała się fotografia podstawą do rozpowszechniania znajomości dzieł sztuki, tak architektury, jak rzeźby i malarstwa... Dziś sobie nie możemy wyobrazić, że można rozpowszechniać znajomość dzieł sztuki inaczej niż drogą fotograficzną. Przyznaję z głęboką wdzięcznością, że z tego zbioru fotografii w Rozdole skorzystałam niezmiernie wiele.

Z niego czerpałam dużą część wiadomości o dziełach sztuki, które zdobyłam w młodości. «Znałam» dzieła sztuki, a raczej mogłam wielokrotnie widzieć ich reprodukcje. Gdy mając lat dwanaście zobaczyłam we Florencji oryginały, nie były już moim oczom obce» (Lanckorońska 2005: 25–26). Przeszło połowa ilustracji w niniejszej publikacji pochodzi z Fototeki Karola Lanckorońskiego.

Wszakże nie Florencja, a Rzym stał się miastem życia Karoliny Lanckorońskiej. Niedługo po obronie doktoratu w 1926 r. przyjechała do tej metropolii, znanej jej już wcześniej, na dłuższy pobyt (trwał z dłuższymi i krótszymi przerwami do połowy lat 30.) w celu dalszych studiów nad sztuką renesansu i baroku. W Wiecznym Mieście pełniła funkcję bibliotekarki w Stacji Polskiej Akademii Umiejętności; do dziś w katalogu książek tejże Stacji, będącej obecnie pod pieczęcią Polskiej Akademii Nauk, odnaleźć można wiele kart katalogowych pisanych jej ręką. Tak pisała do jednej ze swych przyjaciółek, gdy w sierpniu 1936 r. opuszczała Rzym: „Miasto wycisnęło piętno na mnie, którego już się nigdy nie wymaże, przyjechałam [tu] jako osoba jeszcze młoda, którą namiętnie wprowadzie, ale nie wyłącznie, zajmowały problemy sztuki włoskiej, wyjeżdżam stąd jako dojrzały, bezwzględny humanista, dla którego nauka stała się tlenem duszy. [...] Ułatwiają mi wyjazd nadzieje i widoki częstych powrotów, corocznych pobytów i ciągłego kontaktu” (cyt. za: Pencakowski 2022: 87). Słowa te okazały się prorocze, ale zanim osiadła w Wiecznym Mieście przyszło jej przeżyć najpierw blask kariery akademickiej we Lwowie, a potem koszmar II wojny światowej (Lanckorońska 2001).

Jednym z efektów jej wieloletnich badań w Rzymie była przywoływana już praca habilitacyjna, opublikowana w 1935 r., pt. *Dekoracja kościoła Il Gesù na tle rozwoju baroku w Rzymie*, przyjęta uchwałą Rady Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie. Została pierwszą kobietą w Polsce, która uzyskała habilitację z zakresu historii sztuki i poświęcić się mogła wreszcie pracy uniwersyteckiej i pisaniu (Kalinowski, Orman 2001: 8–9). W tamtych latach i w czasie okupacji pisała monografię Michała Anioła, której jedyny egzemplarz przepadł w wojennej pożodze (Lanckorońska 2001: 201).

Życie młodej uczzonej pomiędzy Lwowem, Rozdolem, Wiedniem i Rzymem zostało brutalnie przerwane we wrześniu 1939 r. Lata wojny, konspirację w szeregach AK, aresztowanie, skazanie na śmierć zamienione na uwięzienie w Ravensbrück opisała w opublikowanych



5. Okładki polskiego i amerykańskiego wydania *Wspomnień wojennych*

w 2001 r. *Wspomnieniach wojennych*, wydanych również po angielsku w Anglii i USA (*Michelangelo in Ravensbrück*, fig. 5). Niezwykle poruszające są strony, na których wspomina swoje wykłady z historii sztuki dla współwięźniarek i liczne lektury. Czytała wówczas m.in. Tukidydesa, Tacyty i *Literaturę grecką* Tadeusza Sinka, szukając w tych strasznych czasach prawd o cywilizacji i kondycji rodzaju ludzkiego. Rozważania na temat słynnego hellenisty i Homera takie m.in. zawierają słowa: „To, co Sinko pisze o «pogodzie *Iliady*» i «czarze *Odysei*», porównania, które przeprowadza (na korzyść *Iliady*), jest piękne i trafne, ale nie wydaje mi się wyczerpywać tego olbrzymiego tematu [...]. Myli się Sinko, jeśli mówi, że młodzi kochają *Odyseję*, a starsi *Iliadę*. Subiektywnie tu wspomnę, że o ile o mnie chodzi, czytałam Homera po raz pierwszy mając lat 15 – odniosłam z *Iliady* wrażenie od pierwszej chwili piorunujące, dające się porównać jedynie z wrażeniem, jakie trzy lata przedtem odniosłam we Florencji z *Davidą* Michała Anioła, a z *Odysei* nie pamiętam nic. [...] Wracając do *Iliady*, zapewne już zauważono, że u progu kultury greckiej i kultury

włoskiej stoją dwie epopeje, zarazem dwa najwyższe szczyty w literaturach tych kultur – *Iliada* i *Boska Komedia*” (Lanckorońska 2001: 195–196). Warto tu nadmienić, że niezwykle interesujące spostrzeżenia odnośnie do wpływu arcydzieła Dantego na wizję artystyczną *Sądu Ostatecznego* Michała Anioła zawarła Lanckorońska zarówno w rozprawie doktorskiej, jak i w tekstach zamieszczonych w tej książce.

Po zwolnieniu z obozu koncentracyjnego w Ravensbrück – dzięki wstawiennictwu Czerwonego Krzyża (w kwietniu 1945 r.) – Karolina Lanckorońska dotarła do stacjonującego pod Ankoną, okrytego sławą zdobycia Monte Cassino, 2. Korpusu armii polskiej pod dowództwem generała Władysława Andersa. Została przyjęta w jego szeregi w stopniu porucznika, a następnie otrzymała misję umożliwienia żołnierzom bohaterskiego Korpusu dostępu do studiów. W piśmie z 5 września 1945 r. czytamy: „Polecam Pani przeprowadzenie pertraktacji z władzami Oświatowymi Włoskimi w sprawie umieszczenia żołnierzy 2-go Korpusu na uczelniach włoskich dla studiów wyższych i składanie mi okresowo meldunków w tej sprawie – W. Anders. Generał Dywizji”.

Dzięki przedwojennym kontaktom naukowym w rzymskim uniwersytecie i znajomości języka włoskiego ta trudna misja zakończyła się sukcesem (Lanckorońska 2019). Około 1300 Polaków, byłych żołnierzy, podjęło studia w Rzymie (nauki humanistyczne, architektura i ekonomia), Turynie (nauki przyrodnicze i techniczne) i Bolonii (medycyna). Po pomyślnym sfinalizowaniu powierzonych jej zadań we Włoszech ułatwiała również podjęcie studiów wyższych zwalnianym z wojska żołnierzom na uczelniach brytyjskich i współorganizowała w Londynie Polski Uniwersytet na Obczyźnie.

Polski Instytut Historyczny w Rzymie

Po wojnie, pomimo intratnych ofert składanych przez zagraniczne uniwersytety, nie objęła żadnej katedry, o sztuce pisała rzadko. W dniu otrzymania doktoratu *honoris causa* Uniwersytetu Jagiellońskiego (1983) powiedziała: „Losy Kraju tak mną pokierowały, nakłoniły do wyrzeczenia się ukochanych badań nad historią sztuki. Wspominam z radością lata pracy nad nią i dane mi wówczas możliwości wprowadzania młodzieży na Uniwersytecie Jana Kazimierza w świat odrodzenia



6. Karolina Lanckorońska, 29 V 1983

włoskiego. [...] Wydawało mi się wtedy – i myślę, że miałam rację, była to jedyna w moim życiu bolesna ofiara – że służba kulturze polskiej obecnie ode mnie wymaga nie badań nad Michałem Aniołem, lecz pracy zupełnie innej. Jasnym dla mnie było, że teraz trzeba poświęcić wszystkie siły badaniu i wydawaniu źródeł do historii Polski z archiwów Zachodu” (Kalinowski 1983) (fig. 6).

Mówiąc o „badaniu i wydawaniu”, miała na myśli dokonania Polskiego Instytutu Historycznego w Rzymie. Założyła go wspólnie z ks. prałatem Walerianem Meysztowiczem w listopadzie 1945 r. Wśród założycieli byli też wybitni historycy Henryk Paszkiewicz i Oskar Halecki. Początkowo praca Instytutu polegała na prezentacji badań jego pracowników oraz uczonych z innych polskich instytucji na uchodźstwie. Przez długie lata Instytut był jednym z najważniejszych forów poza granicami Polski, na którym mogły odbywać się odczyty z zakresu wolnej nauki, głównie historii Polski, w różnych językach. Oprócz działalności naukowej do zadań Instytutu należała także popularyzacja wiedzy o Polsce. W 1954 r. rozpoczęto działalność wydawniczą, inaugurując publikację własnego rocznika pt. „Antemurale”. Nazwa była symboliczna i ukazywała Polskę jako *antemurale christianitatis*. Było to pismo poświęcone studiom z zakresu historii, literatury i języka polskiego, drukowane w językach obcych. Jego zawartość była różnorodna: od studiów dotyczących średniowiecza aż po wiek XIX i czasy najnowsze. Drugą pozycją wydawniczą była seria *Elementa ad Fontium Editiones*, w ramach której publikowano materiały źródłowe dotyczące Polski,



7. Karolina Lanckorońska, 1982

nieznane i niedostępne w kraju. W wydanych bez mała 80 tomach zawarto dokumenty z archiwów w Rzymie, Watykanie, Królewcu, Simancas (Hiszpania), Aquili, Londynie, Trydencie, Kopenhadze, Parmie i Florencji. Ukazują one działalność Polski na arenie międzynarodowej i jej politykę zagraniczną od XV po XVIII w. Bezценne dla kultury polskiej rocznik i ogromna seria wydawnicza były dla prof. Lanckorońskiej prawdziwymi „oczkami w głowie”. Całymi godzinami pracowała nad kolejnymi dokumentami łacińskimi. Pomimo zaawansowanego wieku czyniła to niezwykle sumiennie, niemal celebrując sprawdzanie każdego zdania (fig. 7). Niekiedy nachodził ją przy tej żmudnej pracy Morfeusz, ale po chwili budziła się z drzemki, rzucała okiem na dzieło Michała Anioła, majestatyczną kopułę Bazyliki św. Piotra, widoczną z okien Instytutu, i z zapalem wracała do pracy. W 1990 r. Instytut podjął się wydawania, rozpoczętej przed II wojną światową przez Polską Akademię Umiejętności, serii *Acta Nuntiaturae Polonae*; obecnie kontynuuje ją PAU w Krakowie, wspierana finansowo przez Fundację Lanckorońskich. Na zdjęciu z początku lat 90. widzimy prof. Lanckorońską z dumą wręczającą papieżowi Janowi Pawłowi II jeden z tomów tej serii (fig. 8).



8. Wręczenie Ojcu Świętemu Janowi Pawłowi II przez Karolinę Lanckorońską i ks. Damiana Wojtyskę pierwszego tomu serii *Acta Nuntiaturae Polonae*, 9 I 1990

Funkcjonowanie Instytutu i prowadzoną równocześnie działalność stypendialną Karolina Lanckorońska finansowała początkowo z własnych środków. W celu wsparcia tej działalności jej brat Antoni założył w 1960 r. Fundusz im. Karola Lanckorońskiego, w 1967 r. przekształcony w Fundację Lanckorońskich z Brzezia, która udzielała zagranicznych stypendiów kilkuset polskim badaczom. Dzięki nim powstały setki artykułów naukowych i wiele książek z zakresu humanistyki. Dumna z tych dokonań, z okazji otrzymania Krzyża Wielkiego Orderu Polonia Restituta, powiedziała: „Moją ziemską boginią jest Nauka Polska”.

Dar dla narodu

Karolina Lanckorońska od początku uważała, że dzieła sztuki zgromadzone przez jej ojca nie są jej własnością. Szła za myślą twórcy kolekcji, przekonanego, że stanowią one własność narodu i powinny znaleźć się w Polsce, by choć częściowo wyrównać straty, jakie w wyniku wojen i grabieży poniosła kultura polska. Najpierw w gronie rodzinnym, potem zaś w kręgu osób najbliższych Fundacji zawiązał się rodzaj sprzysiężenia pod nazwą Nemezis, którego celem było zastanowienie się nad tym, co trzeba zrobić, żeby zbiory Lanckorońskich mogły znaleźć się w Polsce. Podstawowym i niezbędnym warunkiem było to, aby Polska odzyskała wolność. I dopiero gdy powstała III Rzeczpospolita, gdy ostatni żołnierz radziecki opuścił naszą ziemię, obrazy – m.in. Simone Martiniego, Sana di Pietro, Jacopa del Sellaio, Giovanniego di Buonconsiglio, Rembrandta – zabezpieczone do tego czasu w sejfie w Zurychu, mogły zostać przeniesione na Wawel i do Warszawy. W mury renesansowego Zamku Królewskiego na Wawelu trafił niezwykle cenny zbiór malowideł, które zdobiły niegdyś renesansowe skrzynie wyprawne i spallieri (malowidła tablicowe) wykonywane dla zamożnych mieszkańców Florencji, Mediolanu, Werony

9. Jacopo del Sellaio, *Koncert Orfeusza*, 1485, detal



i Wenecji (Miziołek 2018). Ukazują m.in. homerycką wizję losów Odysa i Penelopy, Orfeusza (fig. 9), przygody Psyche według Apulejusza z Madaury, sceny z dziejów Rzymu z opowieści Liwiusza (Horacjusza Koklesa, Marka Kurcjusza, bitwę Rzymian z Galami) oraz legendarne losy Narcyza, Parysa i westalki Tuzji (Skubiszewska, Kuczman 2008). Zbiór ten jest refleksem zainteresowań Karola Lanckorońskiego antykiem grecko-rzymskim i sztuką włoskiego renesansu, co w ogromnym stopniu wpłynęło na zainteresowania córki Karoliny.

Gdy jesienią 1994 r. przeszło 120 obrazów z kilku szkół europejskich, głównie włoskich, dotarło do Warszawy i Krakowa, stając się własnością całego narodu, nikt nie przypuszczał, że ta wiekopomna donacja mogłaby mieć jeszcze kontynuację (Kuczman, Miziołek 2000). Kilka lat później okazało się, że do ofiarowanych już dołączyło jedno z najsłynniejszych dzieł włoskiego renesansu, obraz Dossa Dossiego znany jako *Jowisz malujący motyle*, inspirowany tekstami z kręgu oddziaływania Lukiana z Samosat (Paoli 2013; Fabiański 2015). 10 kwietnia 2000 r. prof. Lanckorońska, dobiegająca wówczas 102. roku życia, dokonała w Rzymie aktu przekazania na Wawel kolejnej darowizny. Znalazł się w niej nie tylko obraz Dossa Dossiego, ale także późnoantyczna gemma z onyksu i kilka dzieł ceramiki greckiej z czasów Ajschylosa, Peryklesa i Platona. Choć donacja z 1994 r. była niezwykle cenna, dało się niekiedy słyszeć głosy, że w darze tym brakuje – poza obrazami Rembrandta – prawdziwych arcydzieł, które rozsławiły kolekcję Karola Lanckorońskiego na cały świat. Uciekając się do parafrazy, można powiedzieć, że w momencie dotarcia płótna Dossa do Krakowa odnalazła się brakująca „perła w koronie” daru rodziny Lanckorońskich. *Jowisz malujący motyle* to drugi, po *Damie z łasiczką* Leonarda da Vinci, najznakomitszy obraz włoski w polskich zbiorach.

Na długo przed śmiercią, na którą od czasów wojny była zawsze gotowa, żegnała się ukochanymi zabytkami Italii – m.in. z malowidłami Tintoretta w Pałacu Dożów i w Scuola di San Rocco w Wenecji, z freskami Giotta w Cappella dell’Arena w Padwie, z *Dawidem* Michała Anioła we Florencji. Złożyła też wspaniałe dary kilku włoskim instytucjom. Między innymi do Museo dell’Opera del Duomo w Sienie przekazała rzeźbioną głowę anioła, pochodzącą z fasady tamtejszej katedry, którą Karol Lanckoroński nabył do swoich zbiorów około 1880 r. (Carli 1984: 169–172; fig. 10), do Muzeów Watykańskich zaś

10. Głowa anioła
z fasady katedry
w Sienie, XIII w.



obraz nieokreślonego dotąd flamandzkiego malarza z początku XVII w. przedstawiający *Widok na Bazylikę św. Piotra* (*Vatican Treasures* 1993, nr 118: 174).

* * *

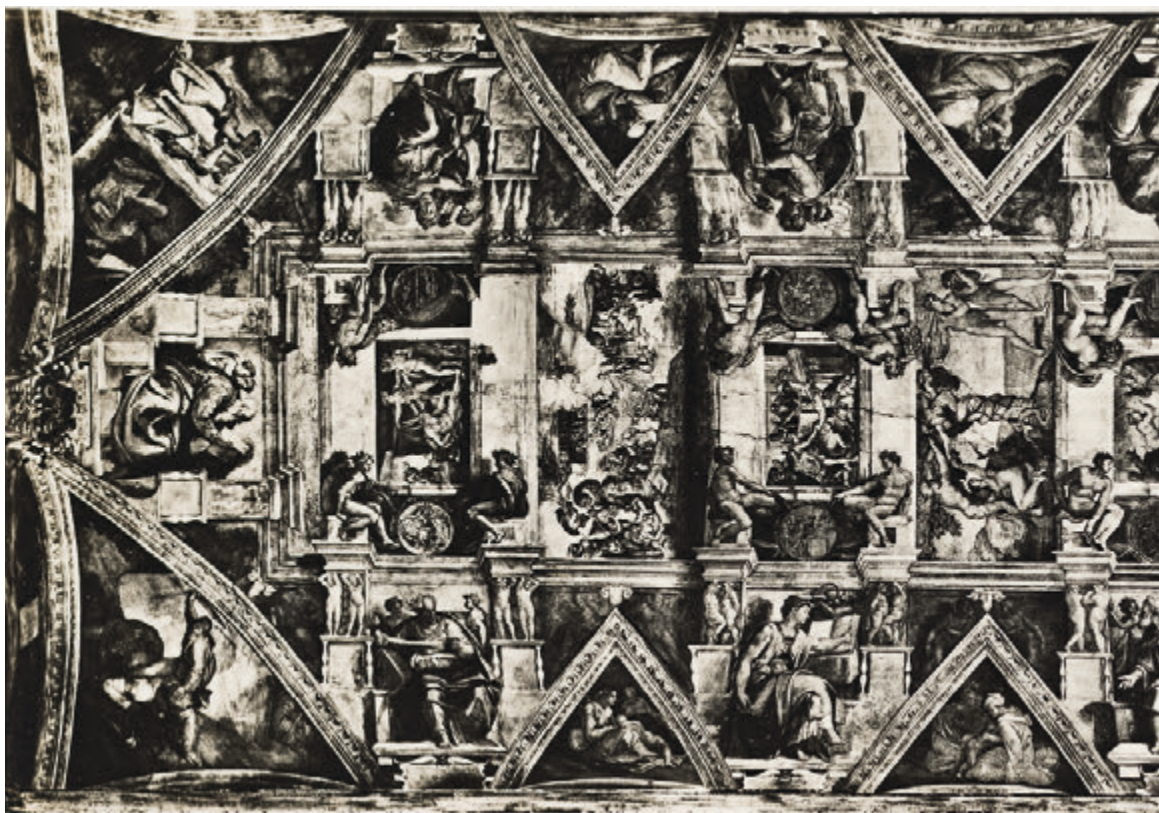
Flammans pro recto, zawołanie, które zdobi herb Lanckorońskich, znakomicie komponuje się z dokonaniami wielu synów i cór tego rodu, zwłaszcza Karoliny Lanckorońskiej, zmarłej w sierpniu 2002 r. w wieku 104 lat. Gdy odbierała srebrny medal za zasługi dla Krakowa (*Cracoviae Merenti*) powiedziała: „Znam dwa słowa: służba i zasługa. Zasług nie mam. Służyć się starałam”. Jej skromny grób na słynnym Campo Verano w Rzymie dobrze obrazuje niezwykle – pomimo tylu zasług – stosunek do świata tej wybitnej Polki i znakomitej badaczki twórczości Michała Anioła.

2. Twórczość Michała Anioła w badaniach Karoliny Lanckorońskiej

Myśl o genialnym florentyńczyku, który najbardziej wiekopomne dzieła wykonał w Rzymie, wypełniła całe jej długie życie. Pod urokiem statui *Dawida* znalazła się już w wieku 12 lat, gdy wraz z ojcem Karolem przyjechała do Florencji po raz pierwszy (Lanckorońska 2001: 196). Potem przyszedł czas na freski w Kaplicy Sykstyńskiej i wreszcie na pełne mistycznego uduchowienia, późne dzieła Michała Anioła. Liczba jej prac na temat tego artysty nie przekracza dziesięciu, ale wszystkie powstały w okresie niewiele dłuższym niż dekada; wśród nich są dwie obszerne, nigdy w całości nie wydane rozprawy: doktorat o *Sądzie Ostatecznym*, obroniony na Uniwersytecie Wiedeńskim w maju 1926 r. i książka o ostatnich trzydziestu latach twórczości genialnego artysty. Ich fragmenty – opublikowane po włosku i niemiecku w 1933 i 1938 r. – weszły do światowej literatury naukowej i są do dziś cytowane (zob. m.in. Chastel 1983; Barnes 1998; Hirst 2011: 278; Bussagli 2014). Amerykańskie wydanie *Wspomnień wojennych* Karoliny Lanckorońskiej, zatytułowane *Michelangelo in Ravensbrück*, jest najbardziej przejmującym wyrazem dramatu jej życia, w którym po wojnie nie było już miejsca na naukowe badania twórcy fresków w Sykstyńi (zob. fig. 5). Wszakże do końca swych dni śledziła zarówno proces ich konserwacji, jak i badania im poświęcone, i całą tę ogromną wiedzę przekazywała liczным stypendystom Fundacji Lanckorońskich. Omówienie jej badań nad twórczością florenckiego geniusza rozpoczniemy od szczęśliwego dla niej roku – 1938, kiedy to była już wykładowcą historii sztuki na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie, miała szerokie plany badawcze i przygotowywała kolejne publikacje.

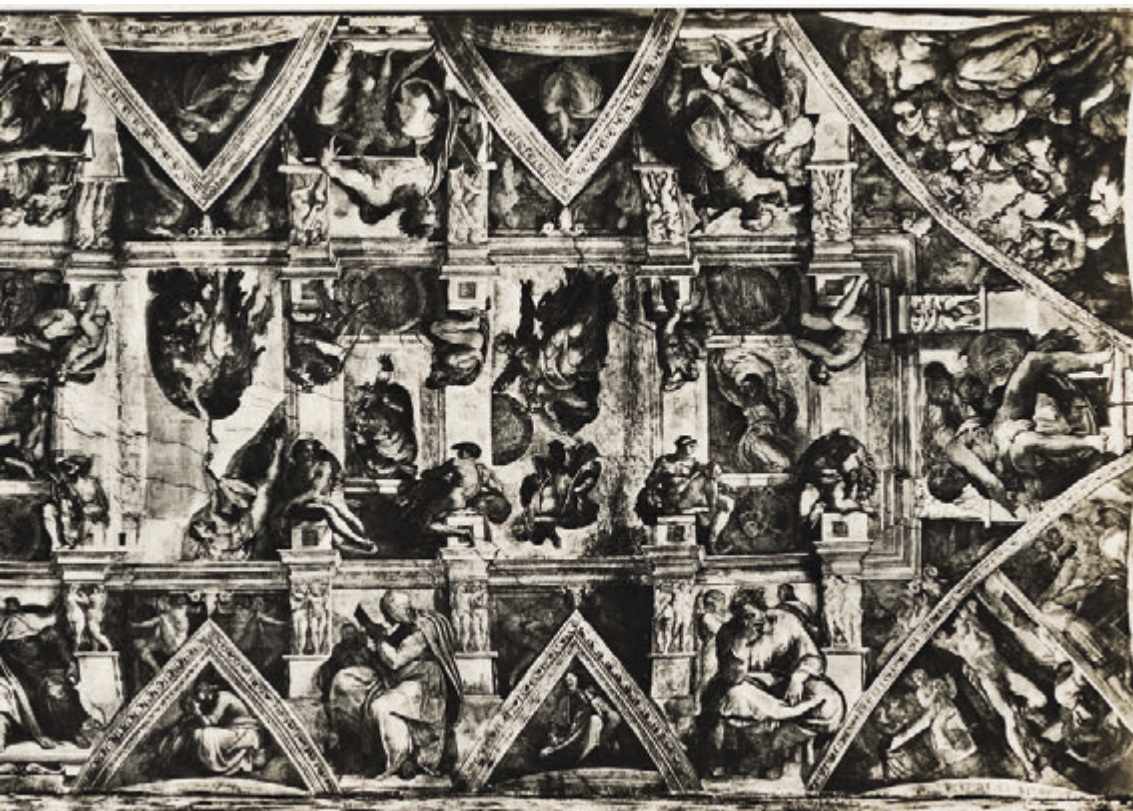
Pod sklepieniem Sykstyńi: AD 1938

W historii badań prof. Lanckorońskiej nad sztuką Michała Anioła odnaleźć można interesujący epizod warszawski. Tak oto został opisany: „Towarzystwo Polskich Badań Historycznych w Rzymie odbyło w dniu 14 marca 1938 roku w sali kolumnowej Towarzystwa Naukowego Warszawskiego swe pierwsze sprawozdawcze walne

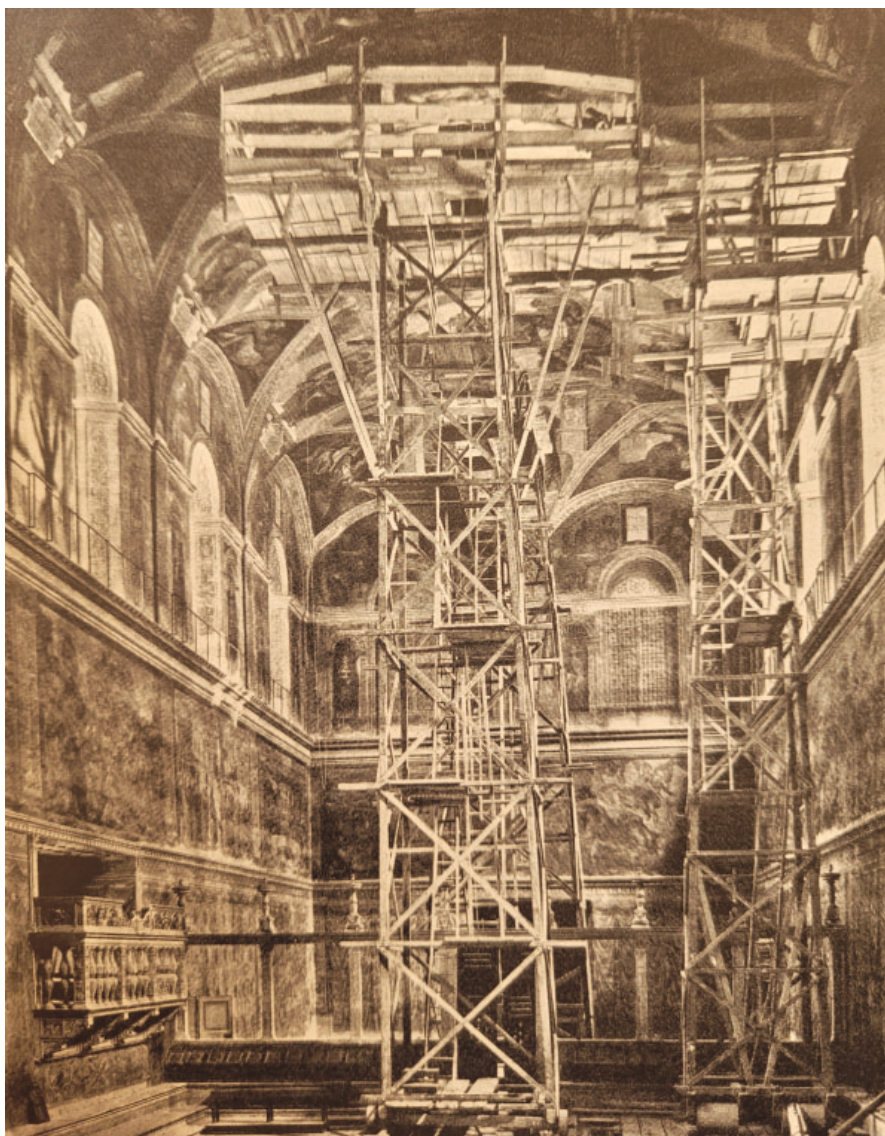


11. Dekoracja malarska sklepienia Kaplicy Sykstyńskiej, 1508–1512

zebranie z odczytem Dr Karoliny Lanckorońskiej, docenta Uniwersytetu Jana Kazimierza, pt. *Restauracja fresków Michała Anioła w kaplicy Sykstyńskiej*” (w całości poniżej przedrukowany). Tytułami rozpoczyna się sprawozdanie Towarzystwa, utworzonego w 1937 r. z siedzibą w Pałacu Staszica. Jego członkami – obok profesorów Władysława Tatarkiewicza, Henryka Batowskiego i przeszło pięćdziesięciu innych badaczy i miłośników Italii – byli również Antoni Lanckoroński i jego siostra Adelajda. Na sekretarza Towarzystwa, którego celem było „popieranie pracy badawczej polskich historyków w archiwach włoskich i studiów w zakresie historii sztuki na terenie Włoch”, wybrano doc. Lanckorońską. Niestety nie wiemy, czy rodzeństwo – Antoni i Adelajda – towarzyszyli siostrze, gdy ta relacjonowała członkom Towarzystwa wyniki najnowszych badań konserwatorskich fresków sklepienia Kaplicy Sykstyńskiej.



W klarownym, znakomicie skonstruowanym wykładzie, który niebawem ukazał się drukiem, docent Uniwersytetu Jana Kazimierza przybliżyła słuchaczom techniczną stronę wykonania fresków i ogromne dla nich zagrożenie, jakie pojawiło się w ostatnich latach, kiedy w wielu miejscach stwierdzono odstawanie fresku od muru. „Między freskiem a murem – czytamy w sprawozdaniu – powstawała w wielu miejscach próżnia, małe kawałki fresku poczęły odpaść – dziełu całemu groziła zagłada. Wówczas papież Pius XI udzielił pozwolenia na gruntowną restaurację pod warunkiem, że się praca ograniczy jedynie do utrwalania i zabezpieczenia fresków i że sama powierzchnia malarska pozostanie nienaruszona”. Słowa odczytu nie pozostawiają wątpliwości, że doc. Lanckorońska przyglądała się pracom konserwatorskim, którymi kierował Biagio Biagetti, z rusztowań ustawionych w kaplicy (fig. 11–12). Warto w tym miejscu



12. Rusztowania ustawione pod sklepieniem Kaplicy Sykstyńskiej, 1904

nadmienić, że gdy w czasach pontyfikatu Jana Pawła II podjęto się kolejnej, wieloletniej konserwacji sklepienia Sykstyny, a potem jej fresków z *Sądem Ostatecznym* (tym razem połączonej z oczyszczeniem ich powierzchni), Karolina Lanckorońska wielokrotnie dostawała się na rusztowanie za pomocą windy, by z bliska podziwiać arcydzieło swego ukochanego artysty (fig. 13).



13. Stworzenie Adama i Ewy, sklepienie Kaplicy Sykstyńskiej

W swym warszawskim odczycie omówiła m.in. problematykę tzw. dniówek, przede wszystkim w scenie *Potopu*, i dała wyraz głębokiego przeżywania bliskiego kontaktu z arcydziełem: „[Oto] wykonana w ciągu dni siedmiu Delficka Sybilla (zob. fig. 27). Pomimo że ta postać ogromna, wydaje się, może być oglądana tylko z daleka, to ją jednak do pewnego stopnia poznaje dopiero ten, któremu jest dane przebywać na rusztowaniu w przygniatającej prawie bliskości tych dzieł. Tam się dopiero widzi, że Delphica ma w oczach wyraz tajemniczy, jakieś światło magiczne. Na taki widok przypomina się mimo woli, że postać ta powstała w tym czasie, w którym Pico della Mirandola, niegdyś towarzysz Michała Anioła u Lorenza Magnifico, odkrywał dla kultury zachodu wiedzę tajemną Wschodu, Magię i Kabałę”.

W wykładzie doc. Lanckorońskiej, o raczej sprawozdawczym charakterze, wyczuwamy głęboką znajomość podjętego tematu



14. A. Walka Dawida
z Goliatem, sklepienie
Kaplicy Sykstyńskiej;
B. Mitra zabijający byka,
Muzea Watykańskie



15. Kaplica Sykstyńska, fragment dekoracji sklepienia

i jednocześnie zapowiedź własnych, pogłębionych studiów nad fenomenem dekoracji sklepienia Sykstyny. Dowód na to znajdujemy w jeszcze jednej publikacji z tego samego – 1938 – roku. Jest nią krótki tekst pt. „Dawid i Goliat” Michała Anioła, ogłoszony w „Sprawozdaniach Towarzystwa Naukowego we Lwowie”. Jego rozbudowana, niemiecka wersja, dotycząca także antycznych źródeł dwóch rzeźb przechowywanych we Florencji – *Bachusa z satyrem* (obecnie w Bargello we Florencji) i *Dawida* (obecnie w tamtejszej Galleria dell’Accademia), ukazała się w trzecim numerze pisma „Dawna Sztuka. Czasopismo Poświęcone Archeologii i Historii Sztuki”. Odkładając na inną okazję omówienie wyniku badań nad tymi dwoma rzeźbami, pragniemy jednak zaznaczyć, że artykuł ogłoszony we wspomnianym piśmie wszedł do literatury światowej i jest nadal cytowany (Dussler 1974: nr 1166; Horster 1968: nota 3; *Michelangelo e l’arte classica* 1987: 50; Hirst, Dunkerton 1994: 75).

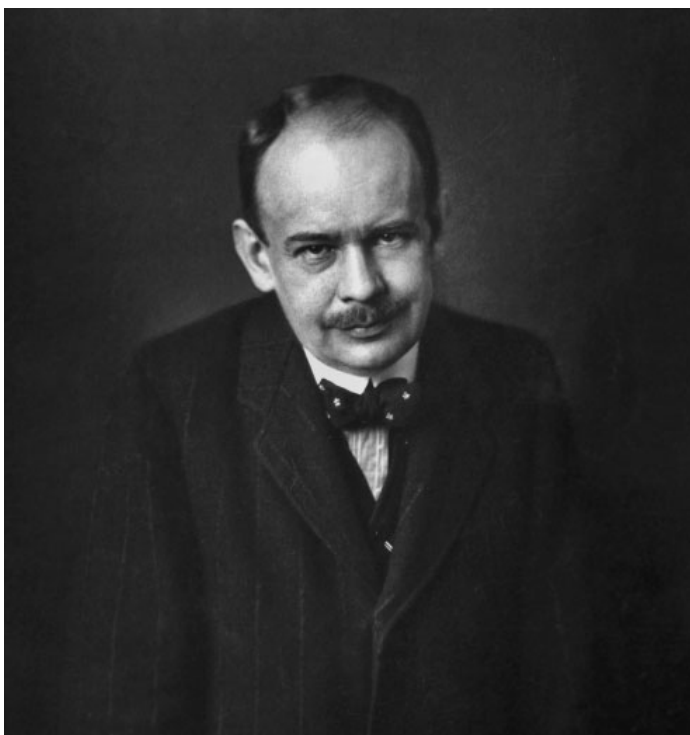
Zarówno w artykule ogłoszonym w piśmie „Dawna Sztuka”, jak i „Sprawozdaniach Towarzystwa Naukowego we Lwowie” jest również niezwykle interesujące odniesienie do jednej ze scen na sklepieniu Sykstyny – Walki Dawida z Goliatem (fig. 14), w której Lanckorońska dostrzegła refleks inspiracji przedstawieniami ze sztuki antycznej, a konkretnie wyobrażeniami Mitry zabijającego byka (w czasach renesansu kojarzonego z Herkulesem). Michał Anioł twórczo rozwinął pomysł Lorenza Ghibertiego z drzwi baptysterium florenckiego, gdzie Goliat leży już na ziemi, ale ukazał Dawida nie w drugim planie, a bezpośrednio ponad olbrzymem, w układzie podobnym do przedstawienia Mitry w Muzeach Watykańskich – reliefie, który znajdował się w XVI w. na Kapitolu, a obecnie w Luwrze. „Dawida i Goliata na suficie Sykstyny – pisze Lanckorońska – Michał Anioł zestawiał z Judytą i Holofernelem. Od średniowiecza postacie te występują jako *fortitudo* i *humilitas*. Za uosobienie *fortitudo* uważano jednak również Dawida, podobnie jak Herkulesa” (Lanckorońska 1938: 191–192; fig. 15). Analizując obecność prac Karoliny Lanckorońskiej w badaniach nad twórczością Michała Anioła, można dostrzec i taki przypadek, jakiego dostarcza publikacja Dalii Haitovsky (1988: 1–8), która „odkryła” (bez świadomości istnienia artykułu naszej badaczki?) inspirację wyobrażeniami Mitry w sykstyńskim ukazaniu Dawida.

Warto tu jeszcze nadmienić, że w artykule *Z badań nad Loggiami Rafaela* z 1935 r. Karolina Lanckorońska odniosła się do nowatorstwa malowanej struktury architektonicznej sklepienia Sykstyny, które poprzez Baldassare Peruzziego trafiło do tzw. Loggii Rafaela (pracę tę cytują m.in. Sjöström 1978; Dacos 1986; Simone 2011: przyp. 22). Tak więc nie tylko *Sąd Ostateczny*, któremu poświęciła doktorat i obszerny fragment studium z 1939 r., ale również dekoracja sklepienia wielkiej kaplicy papieskiej znalazła się w obszarze jej badań naukowych. Wszystkie te prace prowadziły do monografii Michała Anioła, nigdy do końca nienapisanej i wreszcie utraconej, o której mowa jest we *Wspomnieniach wojennych* (Lanckorońska 2001: 201, 210, 213). Jako słuchacz wykładów prof. Lanckorońskiej w pierwszej połowie 1982 r. wiem, jak ogromną wiedzę posiadała na temat każdego fragmentu sklepienia Sykstyny, choć w jej dorobku naukowym to *Sąd Ostateczny* zajmuje najważniejsze miejsce.

Badania nad Sądem Ostatecznym

Znana jest opowieść o tym, jak w czasie pierwszej – wspomnianej już – wizyty we Florencji Karol Lanckoroński, który jak wiadomo sam był wybitnym znawcą sztuki włoskiego renesansu, zachęcał nastoletnią Karolinę do podziwiania twórczości Fra Angelico. Wiemy, że już wtedy wybrała sztukę Michała Anioła; zakupioną wówczas fotografię jego *Dawida* przechowywała do końca swoich dni (Kalinowski 1998). Jest wszakże całkiem prawdopodobne, że od wczesnej młodości rozmawiała z ojcem także o freskach Kaplicy Sykstyńskiej. Oto co Karol Lanckoroński zanotował 24 lutego 1875 r. w swoich *Dziennikach podróży do Włoch*: „Wczesnym rankiem w Sykstynie. Zaczynam coraz lepiej rozumieć Sąd Ostateczny, prawdopodobnie ucierpiał on [z biegiem stuleci] jeszcze bardziej niż sklepienie. Pojedyncze postaci można dostrzec w grupach dopiero po długim i wytężonym wpatrywaniu się w nie. Całość jest warta tyle, co $\frac{3}{4}$ wszystkich galerii na świecie” (Lanckoroński 2015: 146). Dziesięć dni wcześniej pisał: „Zwiedziłem sporą liczbę kościołów, zaczynając od San Pietro in Vincoli. Posąg Mojżesza Michała Anioła jest pomyślany jak prorocy w Sykstynie, jest to w ogóle u tego mistrza ta sama koncepcja, która wyraża się malarsko lub plastycznie, w zależności od tego, jakie jest jej zadanie” (Lanckoroński 2015: 136).

Tę opinię ojca przyszła słuchaczka wykładów Maksa Dvořáka musiała dobrze znać jeszcze przed podjęciem studiów na Uniwersytecie Wiedeńskim (fig. 16). We wstępie do złożonej do druku w kwietniu 1939 r. rozprawy pt. *Das religiöse Problem im Spätwerk des Michelangelo* (Problematyka religijna w późnych dziełach Michała Anioła) pisała: „Dedykacja oznajmia, komu przede wszystkim pragnę podziękować. Pierwszy impuls do napisania tej pracy to prowadzona przez Maxa Dvořáka Szkoła Zimowa na przełomie roku 1920–[19]21”. Pomimo że jej ukochany profesor zmarł, niespełna 47-letni, w lutym 1921 r., uprawiana przez niego historia sztuki pojmowana jako historia idei stała się i jej udziałem. Zwrócono niedawno uwagę, że wpływ na jej badania mogli mieć i inni wykładowcy wiedeńscy: Hans Tietze i Julius von Schlosser – promotor jej doktoratu, ale Dvořák (Bałus 2019), podobnie jak Michał Anioł, pozostał – by użyć słów Czesława Miłosza – „wartością promienistą” całego jej życia. Fotografię tego wiedeńczyka czeskiego pochodzenia miała



16. Max Dvořák,
przed 1920

zawsze przy sobie, czy to w Rzymie, czy w Londynie. Wystarczy lektura jego obszernych tekstów m.in. o sztuce Tintoretta, El Greca i przede wszystkim Michała Anioła, wydanych po polsku staraniem Lecha Kalinowskiego (Dvořák 1974), by uświadomić sobie, jak bardzo ze sposobu myślenia i formułowania myśli Dvořáka wyrasta jej spojrzenie na twórcę fresków w Sykstyнії. Małą próbkę mieliśmy w przywołanym fragmencie jej uwag o Sybilli Delfickiej, wiele podobnych możemy odnaleźć w doktoracie złożonym w 1925 r. i obronionym w roku następnym. Patronował jej w tym trudnym przedsięwzięciu Johannes Wilde, jeden z najwybitniejszych w XX w., obok Charlesa de Tolnaya, badaczy sztuki Michała Anioła.

Doktorat – zatytułowany *Studien zu Michelangelos Jüngstem Gerichte und seiner künstlerischen Descendenz* – to jedno z głównych dzieł życia naszej badaczki, która składając swą rozprawę, miała niespełna 27 lat. Trzeba tu zauważyć, że wyrażenie *künstlerischen Descendenz* należy tłumaczyć jako „artystyczne oddziaływanie”, nie zaś – „artystyczny rodowód” lub „pochodzenie”, jak to się zdarza w niektórych polskich

publikacjach. To oddziaływanie dotyczy dwóch dzieł Tintoretta w Wenecji – Raju w Pałacu Dożów oraz *Sądu Ostatecznego* w Santa Maria dell'Orto i Rubensa interpretacji tego samego tematu. Tylko fragment tej rozprawy, pt. *Appunti sulla interpretazione del Giudizio Universale di Michelangelo*, ukazał się drukiem w 1933 r. (zob. pol. tłum: Lanckorońska 1995). Rok wcześniej zaś dla polskich miłośników sztuki autorka ogłosiła krótki, bez mała pięciostronicowy tekst pt. *Novum w Sądzie Ostatecznym Michała Anioła* (który udostępniamy w niniejszym tomie). Były to jej pierwsze publikacje, którymi wchodziła – zwłaszcza pierwszą z wymienionych – w międzynarodowy dyskurs na temat fenomenu ogromnego fresku zdobiącego ścianę ołtarzową najsłynniejszej kaplicy całego chrześcijaństwa. Warto tu jeszcze nadmienić, zwłaszcza że tylko garstka badaczy miała w ręku maszynopis omawianego doktoratu, że stał się on też podstawą opublikowania obszernego, niezwykle interesującego artykułu pt. „*Paradiso*” Tintoretta, ale wydany po polsku, nie wszedł tak jak *Appunti sulla interpretazione del Giudizio Universale di Michelangelo* do obiegu międzynarodowego.

Na czym polega wartość i nowatorstwo tego tekstu, który przywołują do dziś niemal wszyscy badacze podejmujący się interpretacji *Sądu Ostatecznego* w Sykstynie? (fig. 17–18). Ogromnie upraszczając, można powiedzieć, że według Lanckorońskiej na zawarte w nim treści ideowe znaczny wpływ miała słynna poetka, markiza Pescary Vittoria Colonna i grupa tzw. Spirituali, a wśród nich kardynał Reginald Pole, zabiegających o gruntowną reformę Kościoła (fig. 19). Michał Anioł był w stałym z nimi kontakcie, gdy tworzył swą wizję końca czasów, o czym zaświadcza m.in. świadek tych spotkań Francisco da Hollanda, rozmaite teksty źródłowe, poezje Vittorii Colonna i samego Michała Anioła (Różycka-Bryzek 1989; Małkiewicz 2005). Zupełnie ostatnio prof. Marco Bussagli zwrócił uwagę, że pesymistyczna doktryna o predestynacji, zaczerpnięta z nauk św. Augustyna, do której odwołuje się w swej interpretacji Lanckorońska, ma głębokie uzasadnienie w odczytywaniu przesłania arcydzieła Michała Anioła (Bussagli 2014).

Oddajmy głos samej autorce omawianego doktoratu: „Na fresku uwidacznia się jasno wiara w predestynację, a [Pietro] Carnesecchi, przyjaciel Vittorii [Colonna], w dwadzieścia lat po jej śmierci oświadcza przed trybunałem inkwizycji, «że markiza Pescary wierzyła



17. Sąd Ostateczny, fragment



18. Aniołowie ogłaszający Sąd Ostateczny, fragment Sądu Ostatecznego



19. Artysta anonimowy, XVI w.,
Vittoria Colonna, kopia z XVII w.

w pełni w predestynację». W aktach innego znów procesu znajdujemy deklarację, że Vittoria uczyła, iż «święci nie mogą się wstawiać za ludzkością». 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 Buonarroti we Florencji widzimy Matkę Boską wstawiającą się za grzesznikami (zob. fig. 42). Ów wielki szkic do Sądu Ostatecznego powstał w latach 1533–[15]34, fresk odsłonięto w 1541. Znany jest też list Vittorii o dwóch przyjściach Chrystusa, pierwszym pełnym miłości i drugim, który «nie będzie ani czasem miłosierdzia, ani łaski» (zob. dalej, art. *Novum w Sądzie Ostatecznym Michała Anioła*).

Co niezwykle ciekawe, zarówno w doktoracie, jak i w artykule *Appunti sulla interpretazione del Giudizio Universale di Michelangelo* odnajdujemy interesujące odniesienie do Mikołaja Kopernika (fig. 20): „Istotnym komponentem całości [Sądu Ostatecznego] jest ruch. Ruch staje się podówczas pojęciem podstawowym w obrębie naszej kultury. W tych samych bowiem latach daleko od Rzymu, w innej części Europy, w innym rodzaju twórczości, człowiek odkrywa, czym jest ruch i pisze *De revolutionibus orbium coelestium*” (Lanckorońska 1932/1933; Lanckorońska 1995: 93). Siedem lat



20. Jan Matejko, *Kopernik astronom, czyli rozmowa z Bogiem*, 1873

później – w 1940 r. – Charles de Tolnay, który wielokrotnie powoływał się w swoich publikacjach na badania Karoliny Lanckorońskiej, poszedł o krok dalej, stawiając hipotezę, że Michał Anioł mógł w swoim arcydziele dać refleks wiedzy o teorii heliocentrycznej: oto Chrystus-Słońce sprawiedliwości jaśniej wielkim blaskiem w centrum kosmicznego wiru (Tolnay 1940; Miziołek 1991: 107–108). Tę myśl rozwinęła w swej obszernej rozprawie Valerie Shrimplin (Shrimplin 2000; zob. też Connor 2009). Jak dość powszechnie dziś

wiadomo, teoria Kopernika – ucznia uniwersytetów w Krakowie, Bolonii, Padwie i Ferrarze – była znana papieżowi Klemensowi VII, który *Sąd Ostateczny* zamówił i jego następcy – Pawłowi III, za którego pontyfikatu dzieło to zostało wykonane. To właśnie Pawłowi III dedykował Kopernik *De revolutionibus orbium coelestium*.

Nie są dotąd znane okoliczności, które spowodowały, że doktorat Karoliny Lanckorońskiej nie ukazał się drukiem. Nosiła go wszakże głęboko w sercu i było jej życzeniem, by jego egzemplarz w maszynopisie, razem z drukowaną rozprawą habilitacyjną z 1935 r. o dekoracji kościoła Il Gesù w Rzymie i maszynopisem przywoływanej już pracy *Das religiöse Problem im Spätwerk des Michelangelo*, złożonej do druku w 1939 r., był pieczołowicie przechowywany. I tak się stało, choć ostatnie z przywołanych dzieł nie przetrwało w czystopisie albo też został on zagubiony gdzieś pomiędzy Rzymem a Krakowem. Już wstępna lektura tej rozprawy w formie kompletnego na szczęście brulionu ukazuje wysoki kunszt naukowy polskiej badaczki. W ostatnim tomie swego monumentalnego dzieła o Michale Aniele Charles de Tolnay poszedł niejako śladami niepublikowanego dzieła Lanckorońskiej; to samo możemy dostrzec w kilku ostatnich katalogach wystaw poświęconych późnej twórczości florenckiego geniusza (Tolnay 1960: 58, 102, 104, 108, 114, 116, 118, 131, 151, 152; Hirst, Dunkerton 1994: 75; Rohlmann 2000: 232; Hirst 2011: 278).

Po wojnie poświęcając wszystko Najjaśniejszej Rzeczypospolitej, Karolina Lanckorońska wołała zadbać o wydanie w kilku językach swych wspomnień wojennych, będących opowieścią o rozszarpanej Polsce i tragicznych losach kolegów-profesorów ze Lwowa, niż pomyśleć o własnej sławie naukowej. Opublikowanie tuż po wojnie po angielsku rozprawy *Problematyka religijna w późnych dziełach Michała Anioła* byłoby wielkim wydarzeniem naukowym. Nawet dziś zawarte tam tezy zachowały wielką wartość, ale brzmią jak echo odległego już czasu.

Inkarnacja w centrum sztuki Michała Anioła

Michał Anioł pozostał wszechobecny w życiu Karoliny Lanckorońskiej do końca. Nie tylko śledziła badania nad jego twórczością i wjeżdżała windą na rusztowania w czasie konserwacji fresków w Sykstynie,



21. Stworzenie słońca, księżyca i roślin, sklepienie Kaplicy Sykstyńskiej

pomimo zaawansowanego wieku, ale też nauczała (Kalinowski 2002/2003 [2004]). Przekazywała swą ogromną wiedzę o ukończonym artyście wszystkim wokół siebie, zwłaszcza stypendystom. Była zachwycona odkryciem – w wyniku konserwacji przeprowadzonej za pontyfikatu Jana Pawła II – pierwotnych kolorów Sykstyny, przez stulecia przysłanianych kurzem i dymem ze świec (fig. 21–23). W krótkim komentarzu do autoryzowanego, polskiego przekładu artykułu *Appunti sulla interpretazione del Giudizio Universale di Michelangelo* napisała: „3 kwietnia 1994 fresk Michała Anioła *Sąd Ostateczny* został po wieloletnim oczyszczaniu odsłonięty. Uderza oszałamiająca zmiana barw. Horyzont jest ciemnoszafirowy, o kolorze mocnym, podczas gdy wcześniej był szary z odcieniem niebieskim. To samo odnosi się do nielicznych fragmentów mocno kolorowanych szat (np. płaszcz



22. Barka Charona, fragment Sądu Ostatecznego



23. Powstawanie z martwych, fragment Sądu Ostatecznego



24. Kaplica Sykstyńska od strony Cappella Paolina

Matki Boskiej)). Nawet ci, którzy od wielu dziesiątków lat wpatrywali się w ten fresk, przekonują się dopiero teraz, że kopia olejna Marcello Venustiego w Neapolu jest absolutnie wierna. Ma ten sam koloryt. Myśleliśmy dawniej, że mocne te barwy powstały z końcem w. XVI, w okresie tzw. manieryzmu. Tymczasem koloryt ten stworzył Michał Anioł. Jest to wielkie zaskoczenie” (Lanckorońska 1995: 93).

Prof. Lanckorońska z radością odnotowała też wyniki badań źródłowych amerykańskiego jezuity Johna O'Malleya, które rzuciły nowe światło na postrzeganie Inkarnacji (objawienie się Boga w ludzkiej postaci) w czasach pełnego renesansu i tym samym na problematykę nagości we freskach Michała Anioła (fig. 24). Badania te klarownie wspierają jej tezę zawartą w doktoracie (i w tekstach

publikowanych w niniejszej książce), że nagość we freskach Sykstyny nie ma pogańskiego wymiaru.

„Utarło się zdanie – czytamy na kartach jej rozprawy doktorskiej – 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, nie ma w niej ani gniewu, ani wzburzenia, gest ręki więc wykonuje tylko wyrok dawno zapadły. Chrystus w ten sposób staje się wyrazem potęgi i wszechmocy” (zob. dalej, art. *Novum w Sądzie Ostatecznym Michała Anioła*).

Wspomniany John O'Malley w latach 70. ubiegłego wieku i ponownie w 1986 r. opublikował badania nad homiliami wygłaszanymi w obecności papieży na Lateranie i w Watykanie na przełomie XV i XVI w. (O'Malley 1979; O'Malley 1986). Ta dogłębna lektura homilii pokazała, że nie Ukrzyżowanie (jak w średniowieczu) i nie tyle nawet Zmartwychwstanie (jak dla Pawła Apostoła i jak dziś dla większości chrześcijan), ale to, na co ludzkość przez całe wieki oczekiwała – Inkarnacja – jest najważniejszym aspektem wiary chrześcijańskiej. Dopiero bowiem w chwili, gdy Chrystus wcielił się za sprawą Ducha Świętego, narodził się z łona Marii, mógł się zacząć proces Odkupienia. Bez Wcielenia nie byłaby możliwa Pasja, Odkupienie i Zmartwychwstanie. O tym, że akt Wcielenia był tematem wiodącym w sztuce renesansu świadczą niezliczone przedstawienia *Madonny z Dzieciątkiem*; sam Michał Anioł wykonał ich pięć. Ciało człowieka zostało tak ukształtowane przez Boga, aby On sam mógł w nim zamieszkać. Dlatego na sklepieniu i na ścianie ołtarzowej Sykstyny widzimy nie tylko piękne ciała Adama i Ewy, *Ignudi*, nagich młodzieńców (*de facto* są to bezskrzydli aniołowie), lecz i pięknego nie tylko duchowo, ale i fizycznie Chrystusa Sędziego, o obliczu jakże podobnym do Adama. W odczuciu ludzi epoki renesansu Bóg zdecydował, że przyjmie postać najdoskonalszą.

Warto tu przytoczyć fragment z *Postscriptum* O'Malleya do książki Leo Steinberga, *Seksualność Chrystusa*. Zapomniany temat

sztuki renesansowej (O'Malley 1983; wyd. pol. O'Malley 2013: 231–232): „Jedną z bardziej zadziwiających cech renesansowej teologii był, moim zdaniem, sposób podejścia do tajemnicy Wcielenia. Posunąłem się nawet tak daleko, by nazwać ją «teologią wcielenia» i spróbować wyszczególnić implikacje tego terminu. Dla celów dzisiejszego spotkania wystarczy powiedzieć, że tajemnicę Wcielenia postrzegano jako główną prawdę chrześcijaństwa i utożsamiano z tajemnicą Odkupienia. Nie była to idea nowa. Leżała u podstaw rozważań teologicznych wielu greckich Ojców Kościoła i można ją znaleźć również u Tomasza z Akwinu. Z nową siłą odżyła jednak w renesansie i w gruncie rzeczy wiązała odkupienie w takim samym stopniu – jeśli nie większym – z chwilą wcielenia w łonie Marii Panny, co z cierpieniem i śmiercią Jezusa na krzyżu. Ludzkość została zbawiona, jej grzechy odkupione, przynajmniej częściowo, w momencie, gdy Bóg przyjął ludzkie ciało i stał się jednym z nas”.

Karolina Lanckorońska w późnej jesieni swego długiego życia – idąc za własnymi przemyśleniami z młodych lat, obserwując oczyszczone z kurzu wieków malowidła i czerpiąc z przekonującej argumentacji amerykańskiego jezuitę – nauczwała w nowatorski sposób swoich stypendystów o fenomenie sztuki Michała Anioła, czyniąc to niewątpliwie w sposób klarowny i przystępny. Niemal do końca swoich dni śledziła kolejne próby interpretacji fresków Sykstyny i dzieliła się wiedzą o nich z tymi, którzy dzięki niej mogli przyjechać do Rzymu i poznawać jego zabytki. Żałować należy, że tych myśli nigdy nie spisała, ale zebrał je jej lwowski uczeń – Lech Kalinowski (zob. Aneks 4), próbuje to również czynić autor tego tekstu, niegdyś słuchacz wspomnianych wcześniej wykładów.

Rozmowy o Sykstynie z Janem Pawłem II i pielgrzymka do Montelucio

Kompleksowa konserwacja fresków Michała Anioła dokonała się za pontyfikatu Jana Pawła II, który jakby pod wpływem odkrytych kolorów dokonał ich fascynującej interpretacji zawartej w homilii z 1994 r. i w *Tryptyku rzymskim* (2003). Jest niezwykle ciekawe, że dopiero po 16 latach pontyfikatu nasz wielki Rodak na tronie św. Piotra odniósł się w swej homilii w tak niezwykle pogłębiany



25. Ojciec Święty Jan Paweł II z Karoliną Lanckorońską, 5 I 1989

sposób do scen Stworzenia na sklepieniu i do *Sądu Ostatecznego*. Jeszcze bardziej wzniośle, jakby prowadząc dialog z samym genialnym malarzem, napisał o tych freskach w środkowej części *Tryptyku rzymskiego*. Kto był konsultantem Ojca Świętego w tej trudnej i jednocześnie wysublimowanej materii? Czy rozmawiał o tym z Karoliną Lanckorońską w czasie licznych audiencji? (fig. 25) To przecież właśnie ona napisała doktorat na temat *Sądu Ostatecznego*, zgłębiała – jak widzieliśmy – również inne sceny w Kaplicy Sykstyńskiej i wnikliwie śledziła postęp prac konserwatorskich. Na postawione pytanie nie jest łatwo dziś odpowiedzieć, ale warto nieustannie przypominać Polsce i światu, że to dzięki prof. Karolinie Lanckorońskiej i papieżowi rodem z Krakowa nasze postrzeganie i rozumienie fresków Sykstyńy zostało pogłębione i wysublimowane.

W konkluzji niniejszych uwag o Karolinie Lanckorońskiej i jej ukochanym artyście warto przywołać fragment z jej *Szkiców wspomnień*, w których pisze o wędrówkach po Italii: „Innym razem, było



26. Montelucio, erem franciszkański w okolicach Spoleto

to wiosną, wybrałam się do Spoleto, bo wiedziałam, że w lesie nad miastem jest erem franciszkański Monte Luco (fig. 26). Wiedziałam też, że Michał Anioł w starszym wieku tam był. [...] W niedzielę rano pogoda była wspaniała. Droga nie była długa. W czasie wędrówki moje myśli biegły do Michała Anioła, który w późnym okresie życia, już po stworzeniu *Sądu Ostatecznego*, siedł tędy, by odwiedzić ten sam erem” (Lanckorońska 2005: 95–97). Dodajmy, że twórca arcydzieł malarstwa w Sykstynie przybył do Montelucio jesienią 1556 r. i spędził tu pięć tygodni (Vasari/Estreicher 1988: 177–178; Wallace 2019: 163–168). W rzeczywistości planował udać się do Loreto, ale późny wiek i kruchość sił fizycznych mu na to nie pozwoliły (Papini 1959: 546–547). Pobyt Michała Anioła w Montelucio jest słabo udokumentowany, ale bez wątpienia wiązał się z czcią, jaką artysta otaczał św. Franciszka i wykreowany przez niego model duchowości chrześcijańskiej.

O wyprawie do eremu napisał Michał Anioł do Giorgia Vasariego w lapidarnym liście z 18 grudnia 1556 r. Jeszcze cenniejszym, do głębi poruszającym owocem tej wyprawy jest wiersz, rzucony na papier już po powrocie do Rzymu. Nie ma w nim, jak we wspomnianym liście, mowy o pustelni, a o urokach wiejskiego życia pośród pasterzy i oraczy, których spotykał w górach, wśród pól i pastwisk. Artysta-poeta, jakby natchniony przez mit arkadyjski, podziwia uroki życia prostych ludzi, ich trzody i piękno natury:

Radość to nowa, spoglądać w zachwycie,
Jak się zuchwałe kozy pną na skały,
Pasąc się na tym, to na owym szczycie,
A w dole pasterz wyzwala zapąły
Serca w surowej piosnki szorstkim zgrzycie
I gra to chodząc, to znieruchomiały.
[...]

Jak pięknie widzieć na wzgórzu, z oddala,
Chaty ze słomy i gliny sklecone:
Ten stół nakrywa, ten ogień rozpala
Pod bukiem, który tworzy dlań ochronę
(Michał Anioł/Staff 1922: 296).

W tym wierszu, jedynym w swoim rodzaju w całym dorobku poetyckim florenckiego geniusza, odnajdujemy nawet jego literacki autoportret:

[...] tam siadł przed wierzeje
Starzec i, skąpiąc słów, w słońcu się grzeje.



Restauracja fresków Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej*

Freski Michała Anioła na sklepieniu Sykstyńskiej Kaplicy, obecnie [w latach 1935–1938] poddawane gruntownej restauracji, zawdzięczają, jak wiadomo, swe powstanie papieżowi Juliuszowi II. Pragnął on upiększyć kaplicę papieża w Pałacu Watykańskim, fundowaną i ozdobioną przez swego stryja Sykstusa IV, po którym ją też nazwano. Sykstus kazał zbudować jednonawową kaplicę, po czym ozdobili jej ściany najlepsi malarze włoscy XV wieku. Tylko sklepienie pozostało bez scen figuralnych, pokryte jedynie niebem gwiazdzistym. Juliusz II zamówił w r. 1508 u 33-letniego florentczyka, który się dotychczas głównie rzeźbą zajmował, dekorację, która miała przedstawić 12 apostołów, resztę sklepienia miała pokryć dekoracja ornamentalna. Michał Anioł zrobił szkice, które się zachowały do dziś, pokazał je papieżowi, lecz przedstawił mu zarazem swój pogląd na sprawę, mówiąc, że wykonanie tego projektu wypadnie „mizernie”. Wówczas stała się rzecz, która się w dziejach naszej kultury dotychczas już nie powtórzyła, bo indywidualność twórcza już takich praw nigdy później nie miała. Władca chrześcijaństwa pozostawił młodemu artyście wolną rękę w papieskiej kaplicy i oświadczył mu „zrób, co chcesz”. I zrobił Michał Anioł, co chciał. Stworzył olbrzymi program, który w swej treści był dopełnieniem programu rozwiniętego na bocznych ścianach kaplicy. Tam artyści *quattrocenta* przeciwstawili sobie dzieje Mojżesza i dzieje Chrystusa, ludzkość *sub lege* – ludzkości

* Niniejszy tekst powstał w 1938 r. w ramach Sprawozdania za rok 1937 „Towarzystwa Polskich Badań Historycznych w Rzymie”.

sub gratia. Michał Anioł na sklepieniu przedstawił ludzkość *ante legem*, stworzenie świata i człowieka, i jego dzieje aż do katastrofy potopu. W czterech narożnikach przedstawił czterokrotne cudowne wybawienie Izraela (Dawida, Judytę, Hamana i Węża Miedzianego) i wokoło na tronach dwanaście wielkich postaci proroków i sybilli, tych, którym było dane przygotować Żydów i pogan na przyjście Mesjasza, pod nimi przy oknach długi rząd „antenatów” Chrystusa, których imiona są nam znane z pierwszego rozdziału Ewangelii Mateusza. Są to ci, którzy wyprzedzili Zbawiciela, a nie wiedzieli, na co żyją, bo jedynym celem ich bytu było zrodzenie po wielu pokoleniach Syna Człowieczego. Przedstawił też Michał Anioł te grupy w półmroku, w rozmiarach mniejszych, w kontraście podkreślonym z prorokami i sybillami w postaciach wielkich i samotnych, w świetle kąpanych, jakby wyższą świadomością oświeconych.

W r. 1512 cała ta kosmogonia została odsłonięta, a w parędziesiąt lat potem, jeszcze w XVI wieku, dzieło już znalazło się w wielkim niebezpieczeństwie. Wybuch prochowni w Zamku św. Anioła spowodował odpadnięcie dużej połaci zaprawy pokrytej malowidłem. W ciągu wieków późniejszych, podobnych mniejszych wprawdzie, ale bardzo licznych uszkodzeń było wiele, aż wreszcie przed paru laty stwierdzono, iż całe dzieło może łatwo ulec zniszczeniu.

Technika freskowa polega na tym, iż na mur pokryty tynkiem kładzie się jeszcze jedną wierzchnią zaprawę, zwaną po włosku *intonaco*, składającą się u Michała Anioła z dwóch części wapna i jednej części *terra di pozzolano*, tj. mielonego tufu wulkanicznego. Ta zaprawa, starannie wygładzona, musi być wilgotna, gdy artysta pokrywa ją malowidłem, dlatego też pomocnik może w ten sam dzień rano pokryć nią tylko tyle muru, ile przypuszczalnie artysta będzie potrzebował do pracy, stąd nazwa *al fresco* – malowanie na świeżym murze.

Otóż w Sykstynie z biegiem czasu owa zaprawa wierzchnia coraz bardziej się odrywała od muru, między nią a murem powstawała w wielu miejscach próżnia, małe kawałki fresku poczęły spadać – dziełu całemu groziła zagłada. Wówczas papież Pius XI udzielił pozwolenia na gruntowną restaurację pod warunkiem, że się praca ograniczy jedynie do utrwalania i zabezpieczenia fresków i że sama powierzchnia malarska pozostanie nienaruszona.

Rusztowanie od dwóch lat stoi w Kaplicy Sykstyńskiej, praca nad jedną trzecią sklepienia (bliżej wejścia) jest na ukończeniu.

Polega ona przede wszystkim na umocowaniu *intonaco* na murze. Dawniejsze próby restauratorskie, o ile chodzi o freski, polegały zawsze na tym, iż przymocowywano wierzchnią zaprawę pokrytą malowidłem do muru za pomocą żelaznych klamer. Niszczyły one oczywiście powierzchnię malarską w sposób najbardziej przykry. Obecna innowacja rewolucyjna polega na stosowaniu zastrzyków. Pierwsze miejsce wśród zastrzykiwanych preparatów zajmuje *kazeina*, ten sam preparat z mleka, który przerabia się na wełnę. Sama procedura zadawania freskom zastrzyków nie różni się niczym od kuracji iniekcyjnych stosowanych w medycynie. Restauratorzy wbijają igłę iniekcyjną w powierzchnię malarską w miejsce możliwie mało widoczne i zapuszczają kazeinę w próżnię, która powstała między zaprawą a murem. Po iniekcji prasy przymocowane do rusztowania, owijane sukniem lub aksamitem, przyciskają oderwane części *intonaco* do muru tak, iż powierzchnia malarska staje się z powrotem płaska. Istnieje uzasadniona nadzieja, że kazeina, która nie wpływa na zmianę kolorytu, lepiej utrwali freski, niż to czynią żelazne klamry – nie mówiąc już o tym, że klamry bezpowrotnie niszczą miejsce na fresku, do którego były wbijane.

Każdy fresk przed restauracją został poddany najdokładniejszemu badaniu, wyniki tego badania zaznaczono najskrupulatniej na fotografii każdego fresku. Fig. 27 np. wykazuje stan, w którym przed rozpoczęciem pracy znajdowała się Delficka Sybilla. Miejsca najbardziej zagrożone, tam gdzie zaprawa wierzchnia razem z freskiem prawie odpadała, oznaczone są dużymi białymi punktami, inne mniej zagrożone części fresku, pod którymi jednak także znajduje się próżnia, są uwidocznione za pomocą mniejszych punktów. Widać z tego jednego przykładu, jak straszne niebezpieczeństwo groziło temu dziełu.

Praca utrwalania fresków, żmudna i powolna, wydaje jednak poza rezultatami technicznymi także wyniki inne, naukowe, które nam pozwalają wglądać o wiele bardziej niż dotychczas w pracę twórcy. Możliwość badania z bliska fresków, widzianych zwykle z dużej odległości, oraz nowe możliwości techniczne wydały już teraz, gdy do ukończenia pracy jest jeszcze bardzo daleko, pewne rezultaty zasadnicze.

Udało się stwierdzić, w którym miejscu Michał Anioł pracę rozpoczął. Pierwszym freskiem był *Potop*. Możemy też dziś dokładnie oznaczyć, ile dni zeszło na pracy nad każdym freskiem,



27. Sybilla Delficka, sklepienie Kaplicy Sykstyńskiej



28. A. *Potop*, sklepienie Kaplicy Sykstyńskiej; B. *Potop* z zaznaczonymi fazami postępu prac (dniówkami)

gdyż udało się ustalić granice między tzw. „dniówkami”, tj. między każdodziennym nałożeniem przez pomocnika zaprawy pod fresk (fig. 28 A–B).

Inny wynik badań nad *Potopem* okazał się jeszcze bardziej zajmujący. Intensywne studium mianowicie wykazało niezbicie, że nie ten sam artysta wykonał cały fresk, tzn. że Michał Anioł miał pomocników. Wspomina już o tym pierwszy jego biograf [Giorgio] Vasari, pomimo to utrwałała się u potomnych legenda o absolutnej samotności, w której przebywał na rusztowaniu twórca fresków Sykstyńskich. Oczywiście fakt dziś udowodniony, że miał pomocników, nie umniejsza bynajmniej jego czynu twórczego. Znamy z Vasariego oraz z korespondencji Michała Anioła nazwiska tych ludzi, skądinąd mało lub zupełnie nieznanymi. Są to pomocnicy tylko i wykonawcy, którzy rysunek Michała Anioła z jego kartonu przenosili na mur lub malowali części ornamentacyjne. Różnice rąk w *Potopie* uwydatnia wyraźnie fig. 29 A–B, na której dwa fragmenty tego fresku są zestawione. Grupa po lewej jest ujęta bardziej po malarsku, grupa po prawej po rzeźbiarsku. Ani jedna, ani druga nie wydaje się ręki Michała Anioła, sądząc po innych częściach tego dzieła, czy to samego *Potopu*, czy innych fresków, gdzie wątpić nie można, kto był wykonawcą.

Do takich zalicza się wykonana zresztą w ciągu dni siedmiu Delficka Sybilla. Pomimo że ta postać ogromna, wydaje się, może być oglądana tylko z daleka, to ją jednak do pewnego stopnia poznaje dopiero ten, któremu jest dane przebywać na rusztowaniu w przyniatającej prawie bliskości tych dzieł. Tam się dopiero widzi, że Delphica ma w oczach wyraz tajemniczy, jakieś światło magiczne. Na taki widok przypomina się mimo woli, że postać ta powstała w tym czasie, w którym Pico della Mirandola, niegdyś towarzysz Michała Anioła u Lorenza Magnifico, odkrywał dla kultury zachodu wiedzę tajemniczą Wschodu, Magię i Kabałę (fig. 30).

Dalsze prace nad utrwalaniem fresków w Sykstyńie przyniosą jeszcze zapewne wiele wyników nowych. Dziś już wiemy, że udział pomocników z postępem pracy maleje i że freski późniejsze są malowane z coraz to mniejszym nakładem czasu, przy rosnącej dynamice twórczej. Z wyników, które daje już obecna możliwość badania pierwszej części fresków z bliska, pragnę już jedno tylko nadmienić: wśród antenatów Chrystusa pod Judytą przedstawił Michał Anioł mężczyznę



29. A. Potop, detal; B. Potop, detal





30. *Sybilla Delficka*, detal

wspierającego głowę na rękę w głębokim zamyśleniu i skupieniu (fig. 31). Rysy tego mężczyzny w pełni sił przypominają wyraźnie rysy Michała Anioła, który tu przedstawił samego siebie, myślącego nad zagadnieniami, ujętymi w tekst Biblii, której treść dała mu program do fresków na sklepieniu Sykstyńskiej Kaplicy.



31. Jeden z antenatów Chrystusa, sklepienie Kaplicy Sykstyńskiej



Karolina Lanckorońska

Novum w *Sądzie Ostatecznym* Michała Anioła*

[Giorgio] Vasari, który w dziewięć lat po odsłonięciu *Sądu Ostatecznego* Michała Anioła wydaje swoje *Vite*, pisze o tym 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 spod 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.

* Niniejszy tekst został opublikowany w: „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie” 12, 1932, s. 35–39.

Kierunek ruchu, unoszącego się ku Chrystusowi po Jego prawicy, spada po lewicy, jakoby pod obuchem potężniejszego gestu Jego ręki. W ten sposób powstaje olbrzymi łuk, jako 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 tak samo 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, nie ma 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 niczym.

Od czasów Vasariego 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 za pomocą atrybucji, 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 Komedia*.



32. Giorgio Ghisi, *Sąd Ostateczny*, 1545–1550, fragment

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.

Od dawna 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 niczym 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*) nie ma 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 Komedii*, przypomnieć należy, że Michał Anioł był jednym z największych znawców Dantego. Nie ulega wątpliwości, że znajomość ta wpłynęła na koncepcję eschatologiczną artysty w ogóle, a znany jest bliski związek niektórych scen fresku z *Boską Komedią* (Charon, Minos). Nie wynika zaś z tego, aby *Boska Komedia* 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



33. Giorgio Ghisi, *Sąd Ostateczny*, 1545–1550, fragment

fresków [Luki] Signorellego w Orvieto zawiera znów sumę 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.

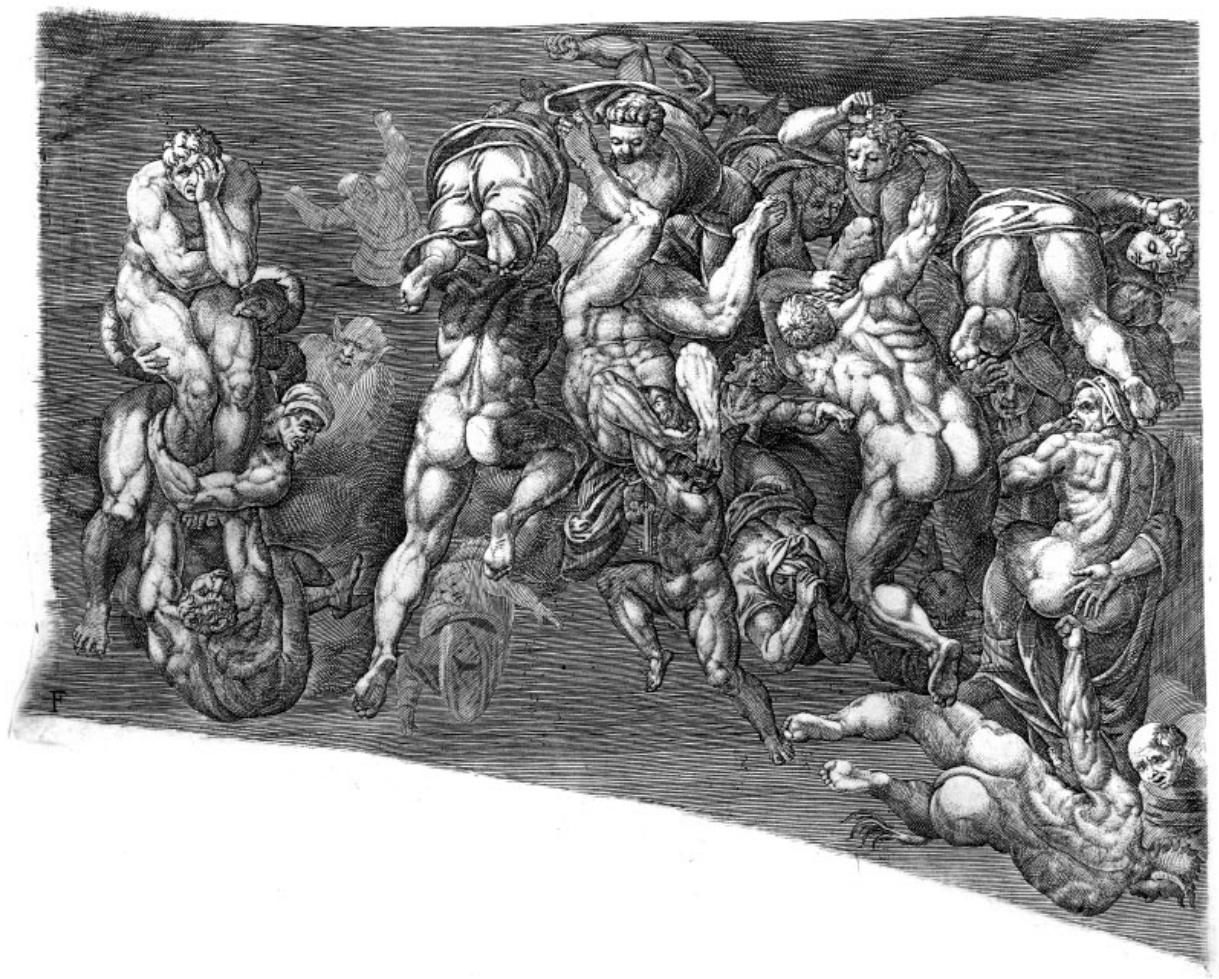
Streszczając należy więc powiedzieć, że tradycja w dziele Michała Anioła gra rolę podrzędną.

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 [Pietra] 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 nie tylko na przeciwnikach Kościoła, lecz i na samej Kurii wrażenie kary bożej. Dowodem tego jest np. nadzwyczaj dobitna mowa biskupa Stafileusza przy otwarciu Roty 1 maja 1528 r. „Wszyscy byliśmy obywatelami i mieszkańcami nie Świętego Miasta Rzymu, lecz Babilonu, miasta grzesznic, o którym wypełniło się słowo Pana w Księdze Izajasza”. Następuje tu tekst proroctwa 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. „Bardzo łaskawie niegdyś poczynił nasz Pan [Chrystus], gdy to, zachowawszy świątynię i nietkniętych kapłanów, za wystarczające uznał wyrzucić ze swej siedziby sprzedających i kupujących”. Mówca wyciąga naukę dla Roty, radzi im: „Pokochajcie sprawiedliwość, wy, którzy osądza-cie ziemię”, aby Pana Niebios przebłagać mogli.

Sadoletto, biskup Carpentras, pisze do Klemensa VII 1 września 1527 r.: „Tymczasem ja zawsze bardzo wyraźnie czułem i dostrzegałem także albo to, że zmiana porządku powszechnej nauki w końcu musi się spełnić, albo to, że musi ona [nauka] upaść z wielkim hukiem. Zdarzyło się coś innego. Coś, czego najmniej pragnąłem. Lecz jeśli



34. Giorgio Ghisi, *Sąd Ostateczny*, 1545–1550, fragment

wystarczy to gniewowi Boga i surowości wobec naszych modlitw, i tej surowości kar, która powinna zostać odkryta, by dojść do dobrych zwyczajów i świętych praw, być może nie byłaby to zła rzecz, byśmy to uczynili”.

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

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

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

świadczy o jego awersji 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* [Girolama] Savonaroli: „Miecz Pański nad ziemię, teraz, natychmiast!”. I poza Florencją zjawiali się w tych latach mnisi wędrujący, wzywający do pokuty za bezmiar grzechów epoki. Strach przed karą wydawał wówczas najdziwniejsze owoce, jak np. 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 Sykstyнії, 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. Tymi 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 [Pietro] Carnesecchi, przyjaciel Vittorii, w dwadzieścia lat po jej śmierci oświadcza przed trybunałem inkwizycji, „że markiza z Peskary wierzyła w pełni w predestynację”. W aktach innego znów procesu znajdujemy deklarację, że Vittoria uczyła, [iż] „święci nie mogą się wstawiać za ludzkością”. 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 Buonarroti we Florencji widzimy Matkę Boską wstawiającą się za grzesznikami. Ów wielki szkic do *Sądu Ostatecznego* powstał w latach 1533–[15]34, fresk odsłonięto w 1541. Znany jest też list Vittorii o dwóch przyjściach Chrystusa, pierwszym pełnym miłości i drugim, który „nie będzie ani czasem miłosierdzia, ani łaski”. List nie jest datowany i świadczy albo o przekonaniach Vittorii Colonna, albo jest dowodem wrażenia, jakie na niej zrobił fresk.

Większa część przyjaciół Vittorii Colonna i Michała Anioła otrzymała godność kardynalską w latach 1534–[15]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.



Karolina Lanckorońska

Problematyka religijna w późnych dziełach Michała Anioła

Max Dvořák in memoriam

[Przekład z niemieckiego: Piotr Napiwodzki

Tłumaczenia cytatów łacińskich: Mateusz Kwiatkowski

Tłumaczenia cytatów włoskich: Paolo Gesumunno]

Spis treści

Wprowadzenie

CZĘŚĆ PIERWSZA

Dzieła z ostatnich trzydziestu lat życia (1534–1564)

I. *Sąd Ostateczny*

Nowość w dziele

Sytuacja historyczna (Sacco di Roma, florencki ruch wolnościowy, Savonarola)

Interpretacja religijna (Biblia, *Boska Komedia*, hymn *Dies Irae*, Augustyn
i jego nauka o predestynacji, pojęcie wstawiennictwa i Vittoria Colonna)

II. *Vita activa i Vita contemplativa*

Powstanie rzeźb

Ikonografia

Lea

Rachela

III. Freski z Cappella Paolina

Zmiana programowa

Nawrócenie Szawła

Ukrzyżowanie św. Piotra

IV. *Wypędzenie kupców ze świątyni*

Cztery rysunki

Temat i czas powstania

Hipoteza na temat miejsca przeznaczenia

V. Dzieła dla Vittorii Colonna

Źródła

Pietà (wcześniejsze przedstawienia tego tematu u Michała Anioła, ikonografia, treść)

Chrystus na krzyżu (wymiana listów z Vittorią o tym dziele, ikonografia *Ukrzyżowania*
od XIII wieku, przedstawienie żywego i cierpiącego Chrystusa)

Samarytanka przy studni

VI. Późne rysunki na temat pasji Jezusa

Pożegnanie Chrystusa z Matką

Modlitwa Chrystusa na Górze Oliwnej

Ukrzyżowanie, związki ze średniowieczem (stylistyczny i ikonograficzny rozwój na podstawie rysunków na siedmiu kartonach)

VII. Zdjęcie z krzyża i Pietà

Wielofiguralne rysunki do *Zdjęcia z krzyża*

Zdjęcie z krzyża w katedrze we Florencji (pokrewna kompozycja ze średniowiecza, Nikodem i problem usprawiedliwienia)

Rysunek do trójpostaciowego *Zdjęcia z krzyża* i do *Piety*

Pietà Rondanini (trzy fazy pracy, zmiana stylu identyczna co w przypadku szeregu rysunków do *Ukrzyżowania*)

CZĘŚĆ DRUGA

Historyczno-religijna sylwetka Michała Anioła

I. Vittoria Colonna i wpływ jej religijnej osobowości

Korespondencja pomiędzy Michałem Aniołem a Vittorią Colonną i inne listy świadczące o wzajemnej przyjaźni

Dialogi Francisca da Hollanda

Osobowość Vittorii Colonnny

Wiersze Michała Anioła do Vittorii Colonnny

Przekonania religijne jej i jej przyjaciół

Ewangelizm

„Spirituali”

Związki pomiędzy ewangelizmem XVI stulecia i franciszkanizmem wieku XIII i XIV

II. Religijna osobowość Michała Anioła

Przyjaciele Michała Anioła

(Condivi i inne źródła, historyczno-religijne usytuowanie przyjaciół)

Relacje pomiędzy dziełem Michała Anioła a walką duchową XVI wieku

Religijna poezja Michała Anioła i związek pomiędzy sztuką przedstawiającą a poezją u Michała Anioła w różnych fazach życia

Późne dzieła Michała Anioła a sztuka średniowieczna

„Autoportrety”

Kwestie wyznaniowe

Zakończenie

Wprowadzenie

Temat religijności Michała Anioła był wielokrotnie przedmiotem badań naukowych. W wieku XIX, wychodzącym od dogmatycznego rozumienia renesansu i z pozycji pozytywistycznego światopoglądu, nie interesowano się tym zagadnieniem. W wieku XX natomiast przywiązywano już do niego dużą wagę. W odnośnej literaturze na pierwszy plan wysuwano jednak kwestie wyznaniowe, a więc przede wszystkim starano się odpowiedzieć na pytanie, czy Michał Anioł był katolikiem, czy protestantem, przy czym większość ustosunkowujących się do tego tematu pisarzy opowiadała się za tym drugim poglądem¹.

Niniejsza praca jest próbą nowego spojrzenia na problematykę religijną w późnych dziełach Michała Anioła z perspektywy historii sztuki. Próba ta opiera się wyłącznie na analizie już znanego

¹ Na pierwszym miejscu tutaj, jak i zawsze przy studiach o Michale Aniele, należy wymienić monumentalną pracę Henry Thodego, który w drugim tomie swojej monografii (1902–1913) jako pierwszy podjął się zbadania duchowych zmaganiń wieku XVI w odniesieniu do Michała Anioła i z tej perspektywy starał się objaśniać późne dzieła artysty. Trwałą zasługą tego wielkiego przedsięwzięcia jest odtąd niekwestionowane stwierdzenie, że zrozumienie późnych dzieł Michała Anioła nie jest możliwe bez uwzględnienia problematyki religijnej. Thode analizuje religijno-historyczną postawę Michała Anioła w pierwszym rzędzie nie jako historyk sztuki, lecz jako protestant i dochodzi do wniosku, że Michał Anioł wewnętrznie przeszedł na protestantyzm. W 1926 roku ukazała się (w cyklu wydawanych w Bonn przez K. Holla i H. Lietzmanna prac dotyczących historii Kościoła) książka ewangelickiego teologa H.W. Beyera pod tytułem *Die Religion Michelangelos*. Końcowy wniosek jest podobny do wniosku zawartego u Thode, chociaż jest bardziej radykalny. Autor nie dysponuje bogatym materiałem ani wyczuciem formy Thodego. W dwutomowej książce D. Rediga de Campos (*Il Giudizio Universale di Michelangelo*, Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Roma 1944) bardzo mocno podkreślony jest katolicyzm Michała Anioła. Oprócz tych ważnych opracowań istnieją tak po stronie katolickiej, jak i protestanckiej broszury i artykuły dotyczące tej kwestii, których tutaj nie uwzględniamy, gdyż nie spełniają kryteriów naukowych. Ich lista znajduje się w *Michelangelo-Bibliografie* E. Steinmanna i R. Wittkowera, Leipzig 1927, s. 470. W Suplemencie do tej Bibliografii: *Michelangelo im Spiegel seiner Zeit*, Leipzig 1930, por. supl. do strony 54.

materiału. Z perspektywy zarysowanego problemu przeanalizowano przede wszystkim dzieło *Sąd Ostateczny*. W drugim rzędzie włączono w badania poezję i dalsze pośrednie i bezpośrednie świadectwa współczesne Michałowi Aniołowi. Nie dało się przy tym uniknąć konieczności uwzględnienia szczegółów materiału faktograficznego, które często jawią się jako mało znaczące. Przy rekonstrukcji utraconej całości trzeba dołączyć każdy najmniejszy nawet okruch, aby i on mógł współtworzyć odzyskaną formę całości. Praca ta w żaden sposób nie rości sobie pretensji do ostatecznego rozwiązania niemierzanego przecież problemu, ma jedynie nadzieję, że jest przynajmniej przyczynkiem do rozumienia późnych fresków, rzeźb i rysunków Michała Anioła.

Zanim przejdziemy do omawiania poszczególnych dzieł, musimy wyjaśnić dwie kwestie. Dlaczego zajmujemy się tylko figuratywną częścią późnej twórczości Michała Anioła, podczas gdy na ostatnie trzydzieści lat jego życia przypadają prawie wszystkie wielkie architektoniczne dzieła artysty? Muszą one przecież odzwierciedlać ten sam światopogląd co dzieła rzeźbiarskie i malarskie. W tym opracowaniu pominięto jednak analizę religijnej treści budowli, gdyż tego rodzaju duchowo-historyczna interpretacja architektury nie jest w takim samym stopniu możliwa do udowodnienia, co w przypadku problemów ikonografii i dzieł figuratywnych. Zresztą chodzi tu tylko o krytyczną analizę dostępnego dla tego celu materiału, a nie o wyczerpujące przedstawienie religijności Michała Anioła.

Druga kwestia wyraża się w pytaniu, dlaczego problem religijności miałby być analizowany jedynie na podstawie późnych dzieł. W żadnym w wypadku nie oznacza to, że wcześniej kwestia ta Michała Anioła nie dotyczyła lub że nie odgrywała istotnej roli. Z dylematami natury metafizycznej stykał się od samego początku drogi twórczej, ale dopiero w latach 30. XVI wieku, gdy we Włoszech rozgorzał wielki spór dotyczący spraw duchowych, religia stała się dla Michała Anioła zagadnieniem centralnym i tym samym taką też rolę odgrywała w jego twórczości. Jego dzieła nie tłumaczą się już same z siebie, forma wstępuje w służbę stojącej za dziełem dominującej idei, która w coraz większym stopniu wpłynęła i w końcu w pełni przekształciła formę. Proces ten trwał 30 lat. Od momentu, w którym się zaczyna, religijność Michała Anioła staje się problemem przynależącym do historii sztuki.

W tym samym czasie Michał Anioł napisał religijne utwory poetyckie, których treść wykazuje z jednej strony wyraźną zbieżność z jego freskami, rzeźbami i rysunkami, z drugiej zaś z religijnymi przekonaniami, naukami i utworami poetyckimi postaci, o których z pewnością wiemy, że utrzymywały kontakty z Michałem Aniołem. Określone nauki tych kręgów osób treściowo odpowiadają rzeźbom Michała Anioła. Artystyczne dzieła właśnie u Michała Anioła w szczególnie wyraźny sposób wskazują na to, co wspólne z dziełami literackimi i wydarzeniami natury historyczno-duchowej. Ta wspólna część przynależy do sfery religijnej i ten fakt jest tu decydujący. Celem tej pracy jest bliższe zdefiniowanie tego, co wspólne, ale nie przez wykazanie przyczynowych związków, których nie da się udowodnić na podstawie dostępnej nam wiedzy. Z perspektywy nauki nie sposób iść inną drogą, gdyż nie można precyzyjnie określić religijnej treści dzieła sztuki i stąd też niedozwolone jest wyciąganie bardzo kuszących, ale przecież ostatecznie nie dających się udowodnić wniosków.

Zasadniczo nie uwzględniliśmy także interpretacji, których nie da się konkretnie udokumentować. Również z czysto technicznych względów prezentowana praca może być najwyżej przyczynkiem do zarysowania problemu. Nie napisano jeszcze bowiem historii religijności Włoch połowy XVI wieku, tylko w niewielkiej części przebadano pod tym względem archiwa, nawet listy Michała Anioła z Archivio Buonarroti, których wydanie od dłuższego czasu przygotowuje G[iovanni] Poggi, nie zostały jeszcze opublikowane. W niepewności, czy najbliższe lata przyniosą rzeczywiście radykalne wzbogacenie naszej znajomości materiałów, podjęto decyzję o publikacji tych tymczasowych rezultatów badań.

Podziękowania

Dedykacja oznajmia, komu przede wszystkim pragnę podziękować. Pierwszy impuls do napisania tej pracy to prowadzona przez Maxa Dvořáka Szkoła Zimowa na przełomie roku 1920–[19]21. Johannesowi Wilde, nauczycielowi i przyjacielowi, który wprowadził mnie w problemy badań nad Michałem Aniołem, zawsze należą się moje głębokie i pełne podziwu podziękowania. Pracy tej nie mogłabym napisać bez pomocy historyka Kościoła. Dr Hubert Jedin (Rzym) nie szczędził trudu, aby w osobistych spotkaniach i korespondencyjnie objaśniać mi problemy historii Kościoła, które wybrany temat nieustannie ze sobą nioś, oraz w istotnym wymiarze wzbogacać moją znajomość literatury dotyczącej historii religii XVI wieku. Za całą tę pomoc dziękuję mu w tym miejscu najgoręcej zapewniając o swojej przyjaźni. W tych punktach, gdzie jego wkład w niniejszą pracę wykracza poza to, co wyżej wspomniane, oddzielnie wymieniam jego nazwisko.

CZĘŚĆ PIERWSZA

Dzieła z ostatnich trzydziestu lat życia (1534–1564)

Gdy Michał Anioł przeniósł się z Florencji do Rzymu, aby malować *Sąd Ostateczny*, miał 60 lat. Po 7 latach, 1 listopada 1541, fresk odsłonięto.

W 1545 swoją ostateczną formę przybrał nagrobek Juliusza II w S[an] Pietro in Vincoli. Michał Anioł dodał do niego wówczas dwie postaci symbolizujące życie aktywne i kontemplacyjne: *Leę* i *Rachelę*.

Bezpośrednio po zakończeniu pracy nad *Sądem Ostatecznym* Michał Anioł na zlecenie Pawła III namalował dwa freski w Cappella Paolina: *Nawrócenie Szawła* i *Ukrzyżowanie św. Piotra*; były to jego ostatnie dzieła malarskie. Odsłonięto je w 1550 roku.

Stylistycznie freski z Cappella Paolina łączą się ściśle ze szkicami kompozycyjnymi przedstawiającymi *Wyrzucenie kupców ze świątyni*. Musiały powstać tym samym okresie.

W tych samych latach, w których Michał Anioł malował w Watykanie, stworzył trzy rysunki dla Vittorii Colonna: *Pietà*, *Ukrzyżowanie* i *Samarytankę przy studni*.

Do tych rysunków stylistycznie i treściowo pasuje szereg kartonów z rysunkami poświęconymi cierpieniu Jezusa.

Tę samą treść widzimy także w wielu rzeźbach marmurowych. Zachowały się *Zdjęcie z krzyża* we Florencji i *Pietà Rondanini*.

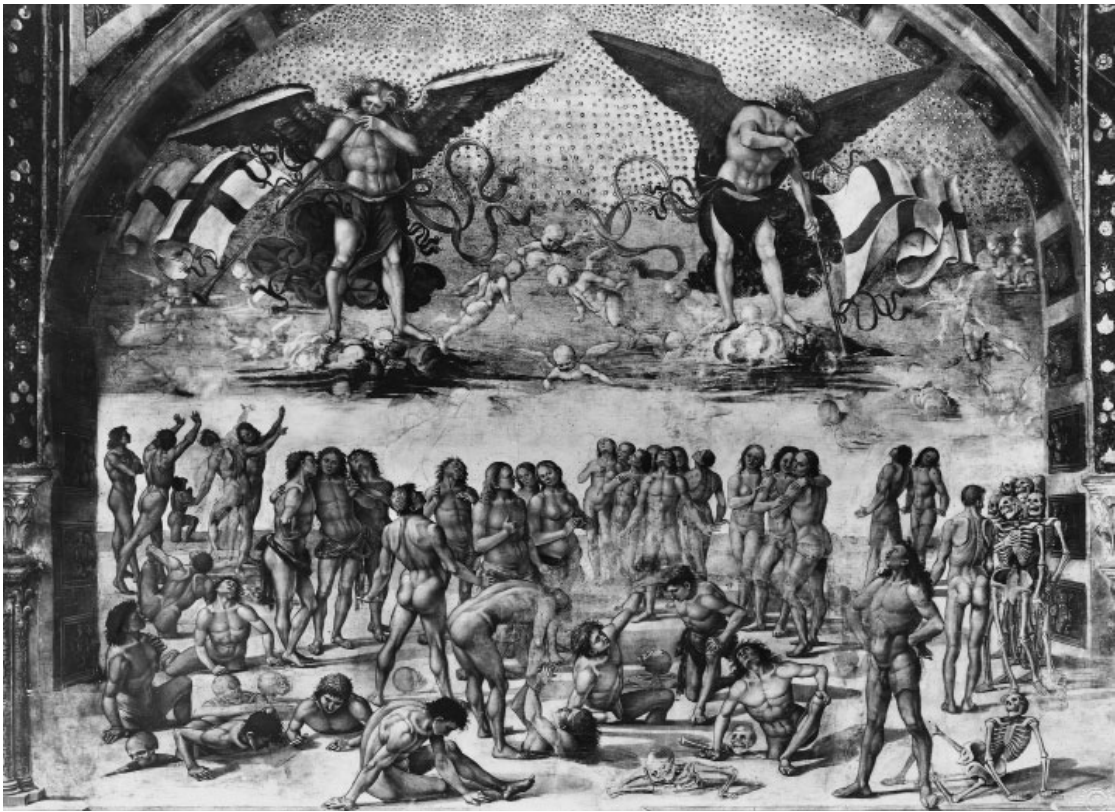
Wszystkie te dzieła, bez wyjątku dedykowane tematom religijnym, stanowią zbiór figuratywnych późnych dzieł Michała Anioła, powstały w ostatnich trzydziestu latach jego życia, które spędził w Rzymie.

I. *Sąd Ostateczny*

Żadne z dzieł Michała Anioła nie doczekało się tak wielu i tak przeciwnych interpretacji, co *Sąd Ostateczny* (fig. 35). Każdy badacz twórczości Michała Anioła musi uwzględnić tę kwestię, do której niniejsze uwagi chcą jedynie stanowić mały przyczynek. Wydaje się,



35. Sąd Ostateczny, Kaplica Sykstyńska, 1534–1541



36. Luca Signorelli, *Sąd Ostateczny*, koniec XV w.

że współcześni Michała Anioła przy tym dziele, o wiele bardziej niż innych jego pracach, dostrzegali jego nowatorstwo i oryginalność. Temat był dobrze znany sztuce włoskiej i dlatego tym mocniej rysował się kontrast z przeszłością. Ostatnie znaczące przedstawienia tego tematu pochodziły z przełomu XIV i XV wieku i były dziełem Luca Signorellego w Orvieto (ukończone w 1501) i Fra Bartolomeo w Santa Maria Nuova we Florencji (1499). Odtąd dojrzały renesans unikał tego tematu. Signorelli podzielił temat na cykl fresków i wykorzystał go do ukazania nagiego, ludzkiego ciała we wszystkich możliwych pozycjach (fig. 36). Po raz pierwszy w formie monumentalnej zastosowano tutaj wskazówki Leonarda da Vinci dotyczące anatomicznego prawidłowych przedstawień uwzględniających stawy i mięśnie.

Fra Bartolomeo [w Santa Maria Nuova we Florencji] sięgnął po ten temat eschatologiczny, aby namalować harmonijną, samodzielną



37. Fra Bartolomeo, *Sąd Ostateczny*, 1498

kompozycję, która miała służyć Rafaelowi za wzór do jego *Dysputy o Najświętszym Sakramencie* (fig. 37). Tak więc dzieło to wprowadza monumentalny styl *maniera grande*, podczas gdy Signorelli w Orvieto zamyka analityczne dążenia charakterystyczne dla Quattrocento. Czterdzieści lat później odsłonięto fresk Michała Anioła. Nie miał on nic wspólnego z wcześniejszymi przedstawieniami, nie wydawał się też nawiązywać do żadnego z wcześniejszych dzieł artysty. Nowa była

forma, kompozycja, treść. Bezgraniczne zdumienie wywołały przede wszystkim osiągnięcia formalne. Według Vasariego „przewyższył starożytnych”. Nigdy żaden artysta, włącznie z samym Michałem Aniołem, nie opanował tak suwerennie sposobu przedstawienia ludzkiego ciała, do czego włoska sztuka aspirowała od 200 lat, robiąc zresztą wspańnięle postępy. Przez to, że przedstawienie ciała w *Sądzie Ostatecznym* jest ukoronowaniem wszystkich zdobyczy renesansu w tym obszarze, to równocześnie zrywa ze zgodną, odziedziczoną po klasycznym antyku tradycją idealizowania proporcji ciała². Te tytanicznie uwznioślone ciała, nie będące odbiciem żadnego modelu z natury, są przedstawione w nigdy [wcześniej] nie widzianych pozach i poruszeniach. Zniesiona w nich zostaje statyka, jedno z podstawowych pojęć renesansu.

Każde z tych ciał jest częścią monumentalnej kompozycji, która zrywa z tradycją renesansową. Tradycja ta, idąca od Giotto, grupuje postaci w zamkniętym fragmencie przestrzeni i rozwijając się przez dwieście lat dąży do harmonii, uznając ją za najwyższy postulat. Punkt kulminacyjny osiąga w *Camera della Segnatura* (Stanza della Segnatura Rafaela), a jej zakończeniem jest *Sąd Ostateczny* Michała Anioła. W miejsce statyki i harmonii nowym elementem tworzącym kompozycję jest ruch³. Zamiast przedstawienia przestrzeni i rytmicznie uszeregowanych postaci widzimy ogromny łuk ruchu, który z lewej strony rozpoczyna się ze zmartwychwstaniem umarłych, znajduje kontynuację w ich wznoszeniu ku niebu, a punkt kulminacyjny tworzy w podniesionej prawicy Sędziego, aby w końcu razem z potępionymi zniknąć w wyobrażeniu piekła.

Równie nowa co forma i kompozycja jest treść tego dzieła. Każda z tych niezliczonych postaci, za wyjątkiem samego Sędziego, do czego wrócimy później, wyraża ogromne wewnętrzne poruszenie. Ta treść naznacza każdą z postaci w zróżnicowany sposób, to wewnętrzne poruszenie wzmaga się od trwożliwego przejścia do przestרחu u wybranych, a u potępionych staje się zwątpieniem.

² Por. M. Dvořák, *Geschichte der Italienischen Kunst [im Zeitalter der Renaissance Akademische Vorlesungen]*, München 1928, t. II, s. 127 n.

³ *Sąd Ostateczny* odsłonięto w 1541 roku, w 1543 ukazało się *De revolutionibus orbium coelestium* Kopernika. Podobna idea w: D. Frey, *Gotik und Renaissance*, Augsburg 1929, s. 108.



38. Męczennicy, fragment Sądu Ostatecznego

Moment ostatecznego rozrachunku przedstawiono jako straszliwy wyrok. Nawet męczennicy nie są wyjątkami, w ich ekspresji i ruchu nie widać radości, a jeszcze mniej jest w nich zachwyty Bożą bliskością (fig. 38–39). Pesymizm zwątpienia przenikający to dzieło wyraża się także w ikonografii. Wbrew wszelkiej tradycji anioły w centrum fresku nie trzymają w rękach jednej księgi, lecz dwie, z których ta trzymana od strony potępionych jest o wiele większa niż niewielka Księga Życia po stronie wybranych (fig. 40 A–B). Pod tą grupą przedstawiono wnętrze piekła. Dzisiaj jest to miejsce przyciemnione, ale przecież przerażająco widoczne [tak było do konserwacji fresku zakończonej w 1994 r., zob. Komentarz III].

W roku 1925 lekarz Francesco La Cava rozpoznał w wykrzywionych rysach twarzy na zwisającej skórze św. Bartłomieja, blisko



39. Męczennicy, fragment Sądu Ostatecznego



40. A. Aniołowie ogłaszający Sąd Ostateczny, fragment Sądu Ostatecznego; B. Aniołowie ogłaszający koniec świata, Giorgio Ghisi, Sąd Ostateczny, 1545–1550, fragment

postaci Chrystusa, rysy Michała Anioła (zob. fig. 94)⁴. Artysta nie mógł bardziej wyrazić i w sposób bardziej przerażający wyrazić obawę przed wiecznym potępieniem. Wiemy, że dzieło Michała Anioła natychmiast wzbudziło tak najwyższe uznanie, jak i skrajną dezaprobatę⁵. Do pierwszej grupy należał przede wszystkim Vasari: „To dzieło w naszej sztuce jest obrazem i przykładem zesłanym przez Boga na ziemię, by ludzie zobaczyli, jaki los będzie ich udziałem, kiedy z wyżyn niebios zstąpią duchy mające powab i boskość. Dzieło to zniewala wszystkich miłośników sztuki. Patrząc na te pędzłem oddane wartości, każdy drży i lęka się, co to za potężny duch wziął się do malarstwa? Gdy zaś pozna się trud dzieła, zmysły mącą się na samą myśl, czym w porównaniu z nim byłyby inne obrazy przez niego wykonane lub zamierzone. Zaprawdę, że szczęśliwym może się nazywać ten i błogosławioną pamięć niechże zachowa, kto widział ten cud naszego wieku! Błogosławiony i szczęśliwy niech będzie Paweł III” (Vasari 1568 [zob. Vasari/Estreicher 1988: 157]).

W drugiej grupie należy jako pierwszy wspomnieć słynny a niechlubny list Aretina do Michała Anioła z listopada 1545⁶, a następnie podejmowane później przemalowywania fresku w celu ukrycia nagości. Uwaga, którą przekazano jako jedyną reakcję [Michała Anioła] na to ostatnie działanie, a mianowicie, że łatwo jest zmienić obraz, ale papież powinien raczej zmienić ludzi⁷; to jest wszystko, co od samego Michała Anioła wiemy o moralnej treści dzieła. Ta treść właśnie, i to stanowi największy kontrast z renesansem, nie jest już czymś immanentnym; ponownie, jak wcześniej w średniowieczu, nie da się jej już całkowicie wyczytać z samej formy. Dlatego od momentu

⁴ F. La Cava, *Il volto di Michelangelo scoperto nel Giudizio Finale*, Bologna 1925. Wydaje się, że fakt ten nie był obcy już dla współczesnych artysty (por. Ch. de Tolnay, *Le Jugement dernier de Michel-Ange*, „The Art Quarterly”, Spring 1940, s. 145, przyp. 25).

⁵ Por. H. Tietze, *Michelangelos Jüngstes Gericht und die Nachwelt*, w: *Festschrift für Paul Clemen*, Düsseldorf 1926, s. 429 nn. oraz C. Frey, *Vasari-Nachlass*, München 1924, I, s. 148.

⁶ [J.W.] Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Firenze 1839–40, II, s. 332 nn.

⁷ [G.] Vasari, [*Le vite di Michelangelo Buonarroti*], wyd. K. Frey, [Berlin 1887], s. 216: „Dite al papa, che questa è piccola faccenda e che facilmente si può acconciare, che acconci egli il mondo, che le picture si acconciano presto” [zob. pol. tłum.: Vasari/Estreicher 1988: 176].

odsłonięcia dzieła jego interpretacja wzbudza gorące dyskusje. Michał Anioł miał tego świadomość, a świadczą o tym jego słowa przytoczone u Armeniniego: „Och, jak wielu chce to moje dzieło ośmieszyć”⁸.

Zanim przejdziemy do istotnej kwestii, czyli właściwej interpretacji religijnej, koniecznym wydaje się ukazanie historycznego kontekstu, w którym powstało dzieło.

Podkreślano wielokrotnie⁹, że to Sacco di Roma jest wyjaśnieniem osobliwego zlecenia, z którym Klemens VII zwrócił się do Michała Anioła, aby na ścianie ołtarzowej papieskiej kaplicy (od dawna pokrywanej freskami o wzniosłej tematyce) namalować *Sąd Ostateczny*, a na przeciwległej ścianie (nigdy niezrealizowany) *Upadek Aniołów*. Katastrofa Rzymu bezmiernie wstrząsnęła umysłami i wzbudziła świadomość ciężkiej grzeszności i zasłużonej kary. Apokaliptyczne obrazy ożyły. Gdy Rota Rzymska zebrała się ponownie 1 maja 1528 roku, biskup Stafileo wygłosił mowę otwarcia, w której mówił między innymi: „Wszyscy byliśmy obywatelami i mieszkańcami nie Świętego Miasta Rzymu, lecz Babilonu, miasta grzesznic, o którym wypełniło się słowo Pana w Księdze Izajasza”. Kontynuując mówca wskazuje, że już Apokalipsa mówi o Rzymie posługując się mianem Babilonu, a kończy słowami: „Pokochajcie sprawiedliwość, wy, którzy osądzacie ziemię”, aby Pan mógł udzielić wybaczenia¹⁰. Sadoletto, humanista, już we wrześnie tego nieszczęśliwego roku napisał do papieża z Carpentras: „Zawsze jasno widziałem i tym jaśniej głosiłem, że należy zmienić porządek publiczny, inaczej podążymy ku kompletnej ruinie. Stało się coś, czego bynajmniej nie pożałowałem... ale jeśli nasza udręka uspokoiła gniew i srogość Boską, surowość kary zaś przyczyni się do naprawy obyczajów i uświęcenia prawa, być może to dla nas nie było najgorsze zło”¹¹. Można dowolnie mnożyć takie przykłady, świadczą one o tym, jak bardzo aktualne wydarzenia przybliżyły temat *Sądu Ostatecznego*. Zamówienie złożone przez Klemensa VII było aktem reformy.

⁸ G.B. Armenini, *Dei veri precetti della pittura* 1587, Milano 1820, s. 74.

⁹ Ostatnio Redig de Campos, *Il Giudizio Universale di Michelangelo*, s. 4; wcześniej E. Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente*, Paris 1932, s. 21. Por. także mój wykład: *Appunti sulla interpretazione del Giudizio Universale di Michelangelo*, „Annales Institutorum”, 5, 1933, s. 122–130.

¹⁰ S. Schardius, *Historicum opus in quatuor tomos divisum*, Basileae 1574, II, s. 1858 nn. Por. także L. Pastor, *Geschichte der Päpste*, Freiburg IV. 2, dział 623.

¹¹ *Anecdota litteraria ex mss. codicibus eruta*, vol. IV, Romae 1783, s. 335.

Nie wiemy, jakie wrażenie Sacco [di Roma] wywarło na przebywającym wówczas we Florencji Michale Aniele, znamy jednak historyczną sytuację, w której spędził on lata przed powołaniem go do Rzymu w roku 1534. Koniecznym wydaje się w tym kontekście powrót do znanych od dawna politycznych wydarzeń.

Michał Anioł od 1516 roku przebywał we Florencji, gdzie pracował nad mauzoleum Medyceuszów w Sagrestia Nuova. W ostatniej wielkiej florenckiej walce o wolność (1527–1530), jako republikańsin i patriota, wziął osobisty udział, a podczas oblężenia kierował budowaniem umocnień. Walka ta, rozpoczęta ostatnim (trzecim) wygnaniem Medyceuszów, skończyła się kapitulacją Florencji i ustanowieniem księstwa, późniejszego Wielkiego Księstwa Etrurii (Toskanii). Z nowego tytułu władcy skreślono nawet nazwę Florencji, która od 250 lat była ostoją wolności i ofiarowała światu dobra duchowe porównywalne z Atenami Peryklesa.

Historię tych lat i zmagania spisało trzech florentczyków, znaczących historiografów. Francesco Guicciardini, o zapatrywaniach zbliżonych do administracji Medyceuszów, Jacopo Nardi, przekonany republikańsin, oraz niestały w poglądach Benedetto Varchi. Ostatnich dwóch było naocznymi świadkami tych wydarzeń i ukazują walkę o wolność, która skończyła się całkowitą klęską, jako walkę o chrześcijańską republikę, o władzę ludu. Ta władza ludu, przynajmniej w oczach *frateschi*, miała być wypełnieniem postulatów, za które oddał życie Savonarola. Stąd też konieczny wydaje się powrót do problemu relacji pomiędzy Michałem Aniołem a Savonarolą.

Condivi relacjonuje, że starzejący się Michał Anioł dobrze znał pisma Savonaroli i ciągle miał w uszach jego *viva voce*¹². W młodości wystąpienie Savonaroli wywarło na nim wielkie wrażenie. Było to pierwsze wielkie religijne wydarzenie jego życia. Z ust Savonaroli po raz pierwszy usłyszał słowo reforma, które miało odgrywać tak wielką rolę w ostatnich dziesięcioleciach jego życia. Książka *Della semplicità della vita cristiana* głosząca wezwanie do ascezy, mogła zrobić wrażenia na artyście wyraźnie wykazującym ascetyczne skłonności i osobiście żyjącym skromnie, we florentczyku i gorliwym wyznawcy Dantego mogła wywołać poczucie zagrożenia ze strony nadciągającej kary Rzymu, babilońskiej prostytutki, musiała ożywić lęk przed

¹² Wyd. Frey, s. 204 [Condivi/Jabłonowski 1960: 112].

przyszłością, który odczuwał przez całe życie, a jako zagorzałemu republikaninowi system demokratyczno-teokratycznej władzy ludu jawił się jako idealny dla jego rodzinnego miasta.

Jednak z punktu widzenia historii nie wydaje nam się właściwym uznanie Michała Anioła za *piagnoniego* [płaczka, czyli stronnika Savonaroli], jak czynią to Thode, Schnitzer i Wind¹³. Aby wykazać błąd takiej tezy, wystarczy wskazać na pierwszy projekt nagrobka papieża Juliusza II z 1504. Projekt ten, według którego papieżowi należało wystawić ogromny pomnik, gdzie Uranos i Kybele niosą zmarłego, jest tak entuzjastycznie pogańskim manifestem gloryfikacji ziemskiej władzy i świeckich czynów, że nawet w tamtym czasie niemożliwym było wykonanie tego nagrobka dla Namiestnika Chrystusa. Żaden pomnik renesansu nie był bardziej odległy od ducha Savonaroli co wówczas zaprojektowany nagrobek Juliusza II.

Młody Michał Anioł, który we Florencji słuchał Savonaroli, a w Rzymie dowiedział się o tragicznym końcu jego losów, pozostawał pod wrażeniem tych wydarzeń, ale nie oznacza to jeszcze, że wpłynęły one wówczas na jego sztukę. Artysta jeszcze do tego nie dojrzał. Trecento i poprzedzające je stulecia znały rzymską sztukę, człowiek średniowiecza nie całkiem „zapomniał” o epoce augustiańskiej, ale dopiero Quattrocento było dojrzałe i zdolne do zmierzenia się z siłą oddziaływania antyku. Stąd też w późniejszych stuleciach powstało wrażenie, że dopiero XV wiek „odkrył” wielką klasyczną przeszłość. Podobnie rzecz się ma z wpływem Savonaroli na sztukę Michała Anioła. Błędem jest szukanie go już w okresie młodości tylko z tego powodu, że Michał Anioł wówczas słuchał jego kazań. Ten wpływ ujawnia się dopiero w *Sądzie Ostatecznym*, tutaj rzeczywistość istnieje treściowe pokrewieństwo. Dopiero wtedy, prawie 40 lat po śmierci Savonaroli największy artysta epoki wszedł w tę fazę rozwoju, w której dzieło sztuki ponownie stało się środkiem wyrazu idei

¹³ [H. Thode, *Michelangelo: Kritische untersuchungen über seine Werke*, t. 1–3, Berlin 1908–1913; dalej:] Thode, II [dalej też jako: K.U.], s. 295 nn.; [J.] Schnitzer, *Savonarola*, Milano 1931, II, s. 403 nn. Thode przywołuje także fakt, że Michał Anioł narysował kometę nieszczęścia, która pojawiła się nad Rzymem w 1513 roku, i że relacja o tym znajduje się w dziele *Vulnera diligentis* Fra Benedetto Luschino, który był piagnonim. Por. P. Villari, *Savonarola*, wyd. II, Firenze 1926, I, s. XCI; E. Wind, *Sante Pagnini and Michelangelo. A study of the Succession of Savonarola*, „Gazette des Beaux-Arts”, 1944, II, s. 211–246.

religijnych. Przyszedł też moment, w którym nadzwyczajnie silne duchowe pokrewieństwo pomiędzy Michałem Aniołem a Savonarolą mogło znaleźć niespodziewany wyraz. W pierwszym rzędzie było to pokrewieństwo natury moralnej.

W epoce rozkwitu renesansu tak niezwykle religijne wydarzenie, jakim było wystąpienie Savonaroli, nie mogło nie wpływać na sztukę, zarówno na formę, jak i na treść. Najsilniej wpłynęło na ikonografię, gdyż jest ona do pewnego stopnia niezależna od trendu panującego w sztuce w danym czasie. Fra Bartolomeo, zwolennik Savonaroli (*piagnone* = płaczek), już będąc w klasztorze, po tym, jak wyrzekł się świata, aby naśladować ascetyczny ideał swojego mistrza, namalował *Sąd Ostateczny* w S[anta] Maria Nuova (zob. fig. 37). Wiadomo, że zakonnik przez wybór tego tematu chciał upamiętnić swojego proroka i dać wyraz własnej wierze w mający nadejść sąd. Komu jednak tego wprost nie wytłumaczono, ten widzi w tym dziele jedynie harmonijną, kunsztownie wyważoną kompozycję, w której nie ma nic z ducha Apokalipsy. W roku 1499 jej obecność była niemożliwa.

Podobnie rzeczy się mają u Michała Anioła, który zaprojektował nagrobek Juliusza II i w latach 1512–1513 w Rzymie napisał słynny sonet będący dowodem, że bliski mu był nie tylko duch Savonaroli, lecz żywe pozostały także jego słowa.

Sonet rozpoczyna się następującymi wersami:

Qua si fa elmi di calici, e spade,
E'l sangue di Christo si vend'a giumelle,
E Croce e spine son lance e rotele,
E pur da Christo pazienza cade¹⁴.

Już Thode zauważył, że początek tego sonetu bardzo wyraźnie przypomina zwrot Savonaroli: „Si vende insino il sangue di Cristo” (Sprzedaje się nawet krew Chrystusa)¹⁵. Czytając jednak wspomniane

¹⁴ Por. Załęcznik, [s. 235]. Wszystkie cytowane tutaj utwory poetyckie, podobnie jak korespondencja z Vittorią Colonną, w wersji tekstu i pisowni według wydania C. Freya, *Die Dichtungen des Michelagnuolo Buonarroto*, herausgegeben und mit kritischen Apparate versehen von C. Frey, Berlin 1897.

¹⁵ Por. Thode, II, s. 299. Należy tu także wspomnieć o relacjach pomiędzy Savonarolą a późniejszym Juliuszem II, których istnienie wykazuje E. Wind,

historyczne źródła na temat florenckich wojen o niezależność i oblężenia Florencji dostrzega się, że Michałowi Aniołowi w trzydzieści lat po spotkaniu z Savonarolą chodziło w tej relacji o coś o wiele więcej niż tylko dalekie wspomnienie z młodości. Wydarzenia we Florencji, w których Michał Anioł bezpośrednio uczestniczył, dokonywały się w znaczącej części jako wypełnienie zapowiedzi i misji *Profeta-martyr ferrarese*¹⁶. Punkt kulminacyjny tego nastroju osiągnięto 9 lutego 1528 roku, gdy gonfalonier Niccolò Valori wygłosił kazanie w duchu Savonaroli, ogłaszając ponownie Chrystusa królem Florencji i uwieczniając to wydarzenie inskrypcją nad wejściem do Palazzo Vecchio¹⁷.

Gdy Michał Anioł przybył w roku 1534 do Rzymu, walka o Florencję się skończyła i nigdy już miał nie ujrzeć swojego miasta. Wiemy, jakie były jego poglądy polityczne. Gdy malował *Sąd Ostateczny*, miał w Rzymie stały kontakt z uciekinierami (*fuorusciti*) z Florencji, których duchowym przywódcą był kardynał Nicolò Ridolfi¹⁸. Właśnie dla tego wnuka Magnifico [Wawrzyńca Wspaniałego] Michał Anioł

Sante Pagnini, s. 212 nn. Wspomnienie o wystąpieniu Savonaroli nigdy nie popadło w zapomnienie nie tylko we Florencji, ale również w Rzymie. Z pewnością można przyjąć, że wpływ, który Sante Pagnini niewątpliwie wywarł na ikonografię przodków Chrystusa w Kaplicy Sykstyńskiej, należy przypisać jego relacji z Savonarolą, ale jest to już rzeczywiście bardzo niebezpośrednia droga prowadząca od Michała Anioła do Savonaroli.

¹⁶ Spójne przedstawienie tych wydarzeń znajduje się w: F.T. Perrens, *Historie de Florence depuis la domination des Médicis jusqu'à la chute de la République*, Paris 1980, III, księga XVII, rozdz. III–V. Perrens jest zdecydowanym krytykiem Savonaroli i jego wystąpieniu przypisuje możliwie najmniejsze znaczenie. W innym świetle wydarzenia te przedstawia Schnitzer, [*Savonarola*] II, zwłaszcza rozdz. XXXVI oraz XXXVII. Por. także Thode, II, s. 323 n.

¹⁷ B. Varchi, *Storia fiorentina*, Firenze 1843, I, s. 361, który jest bardzo krytyczny w stosunku do opisywanych wydarzeń, w przeciwieństwie do J. Nardi, *Istorie della città di Firenze*, Firenze 1838–[18]41, II, s. 164. Por. także Perrens, tamże, III, s. 167 n. We wnętrzu Palazzo Vecchio, w Sala dell'Udienza do dzisiaj nad drzwiami znajduje się marmurowa tablica z napisem „Sol Iustitiae Christus Deus Noster Regnat in Aeternum”; po obu stronach napisu na tablicy widnieją czerwone krzyże zwolenników Savonaroli. Na temat inskrypcji nad wejściem por. Varchi, jw.

¹⁸ Świadcstwa o tej relacji zestawiał ostatnio E. Steinmann, *Michelangelo im Spiegel seiner Zeit*, Forschungen der Bibliotheca Hertziana VIII, Leipzig 1930, s. 17 nn. Por. także *Madrigal Michelangelos* (wyd. Frey, CIX, 48) „Per molti Donna...”.

wykonał popiersie Brutusa, które dzisiaj znajduje się w Bargello. To jest jedyne dzieło naszego artysty o politycznym przesłaniu¹⁹.

Wśród politycznych przyjaciół Michała Anioła należy wspomnieć przede wszystkim dwa nazwiska: Luigi del Riccio oraz Donato Gianotti²⁰. Ci *fuorusciti* utrzymywali żywe związki z Franciszkiem I, królem Francji²¹. Gdy Michał Anioł 21 lipca 1544 roku za pośrednictwem Luigiego del Riccio pisze do Roberto Strozziiego, żeby ten powiedział królowi Francji, „że jeśli przywróci Florencji wolność, wzniesie mu na własny koszt posąg konny w brązie na Piazza della Signoria”²², to mamy tu jasny dowód na to, jak wielką nadzieję mieli uchodźcy z Florencji na odzyskanie wolności tego miasta dzięki profrancuskiej polityce. Nie jest to jednak nic innego niż kontynuacja polityki Savonaroli. Jego przepowiednie weszły w fazę spełnienia. Kara Boża, która miała osiągnąć Rzym i Florencję za czasów papieża Klemensa, urzeczywistniła się w straszliwy sposób. Stary *piagnoni* Girolamo Benivieni nie wahał się 1 listopada 1530 skierować list do samego Klemensa VII, w którym objaśnia papieżowi już spełnione proroctwa dotyczące jego pontyfikatu, aby skłonić go do poparcia demokratycznego rządu we Florencji²³. Nawet jeden z Guicciardinich zbiera polityczne proroctwa pokutnego kaznodziei z Ferrary²⁴. Spokrewniony z Jacopo Nardi Fra Luca Bettini, jeden z *piagnoni*, wydał *Oraculo della renovatione della chiesa secondo*

¹⁹ Jak aktualne było wówczas symbolizowanie idei wolności właśnie w postaci Brutusa, por. H. Tietze, *Francisco de Hollandas und Donato Gianottis Dialoge und Michelangelo*, „Repertorium für Kunstwissenschaft” 28 (1905), s. 313 nn.

²⁰ Por. Steinmann, tamże, przede wszystkim jednak *Dialogi Gianottiego* (ostatnio wydane przez D. Redig de Campos jako II tom *Raccolta di fonti per la storia dell'arte*, diretta da M. Salmi, Firenze 1939), korespondencja z Luigi del Riccio ([wyd.] G. Milanesi, *Le lettere [di Michelangelo Buonarroti]*, Firenze 1875], s. 174) oraz poezja.

²¹ W ten sposób do Paryża dotarli *Niewolnicy* znajdujący się w Luwrze, dar Michała Anioła dla Roberto Strozziiego, w którego domu rzeźby te się znajdowały. Roberto Strozzi podarował je Franciszkowi I (Vasari, wyd. Frey, s. 69).

²² Gaye, *Carteggio*, II, s. 296. Na Piazza della Signoria postawiono później pomnik księcia Cosimo I.

²³ Schnitzer, [Savonarola] II, s. 215; Varchi, *Storia fior.*, wyd. Milanesi, III, s. 309.

²⁴ *Profezie politiche e religiose di Fra Hier. Savonarola ricavate dalla sue prediche da Messer Francesco Guicciardini, l'istorico*, Firenze 1863.

la doctrina predicata dal R. P. Fra Hier. Savonarola²⁵. W latach trzydziestych XVI wieku pisma Savonaroli drukowano nadzwyczaj często.

W związku z powyższym uważamy za uprawnioną tezę, że przeżycie wydarzeń florenckich przez Michała Anioła w atmosferze, w jakiej one się dokonały, oddziało na jego dzieło, tym bardziej że jego eschatologiczna treść pod względem religijno-moralnym mocno łączy się z tymi dramatycznymi wydarzeniami. Po utracie wolności przez Florencję pozostała Michałowi Aniołowi świadomość okropnych przestępstw, które nie zostały sprawiedliwie ukarane; rodziła się nagła potrzeba reformy i [konieczność] powiązania postulatów politycznych z moralnymi i kościelno-religijnymi, tak bardzo charakterystycznymi dla tego czasu przełomu. Żywym jeszcze było bowiem dążenie Savonaroli do utworzenia Państwa Bożego, chociaż Macchiavelli napisał już swoje dzieła, w których swój pierwszy, monumentalny wyraz znalazła nauka o areligijnej i amoralnej sztuce rządzenia państwem. Dla Michała Anioła jednak nienaruszalną jeszcze była jedność wartości moralno-religijnych i politycznych, i dla tego wydarzenia polityczne dobrze przygotowały go do malowania *Sądu Ostatecznego*.

Wielokrotnie podejmowano próby pogłębionej interpretacji *Sądu Ostatecznego*. Najważniejsze z nich są autorstwa Thodego, która odnosi się do Biblii²⁶ i Kallaba opierająca się na *Boskiej Komedii*²⁷. Thode jako ważne źródło inspiracji Michała Anioła postrzegał hymn *Dies Irae*, co ostatnio mocno podkreślił także Redig de Campos²⁸. Nie ma wątpliwości, że przedstawiona biblijna scena musi nosić w sobie ślady nadzwyczajnej znajomości Pisma Świętego, którą odznaczał się Michał Anioł. Jednak, z wyjątkiem wyraźnego związku pomiędzy zmartwychwstaniem umarłych u Michała Anioła z wizją Ezechiela (rozdz. 37), trudno rozstrzygnąć, jak dalece przyczyną niezaprzeczalnych

²⁵ Venezia 1536, 1543.

²⁶ Thode, III, s. 569 nn., K.U., II, s. 24 nn.

²⁷ W. Kallab, *Die Deutung vom Michelangelos Jüngsten Gericht*, w: *Festschrift für F[rantz] Wickhoff*, Wien 1903, s. 138 nn. O wiele dalej niż Kallab idzie bezkrytyczna książka Borinskiego, *Das Rätsel Michelangelos*, München 1908, s. 291 nn., której argumentację odpiera Farinelli w swojej książce pt. *Michelangelo e Dante*, Torino 1918.

²⁸ Redig de Campos, *Giudizio Universale*, loc. cit. oraz już wcześniej: *Illustrazione Vaticana*, Roma 1932, s. 137 nn., 236 nn.

pokrewieństw w treści dzieła jest inspiracja Starym Testamentem i na ile *terribilità* Michała Anioła wiąże się z głębokim pesymizmem niektórych ksiąg Starego Testamentu.

Także tutaj, chociaż z innej strony, pojawia się ponownie problem stosunku do Savonaroli. Kto odważyłby się rozstrzygnąć, czy biegła znajomość Biblii, którą posiadał Michał Anioł, jest owocem jego spotkania z Savonarolą, czy też Michała Anioła do Savonaroli przyciągało poczucie pokrewieństwa z tym, co w nim było tak bliskie Starego Testamentu? Nie wiemy tego. Historyk jednak tam, gdzie nie potrafi udowodnić związków przyczynowo skutkowych, musi przynajmniej wskazać problemy, aby wydobyć zjawiska paralelne. *Divina Comedia* według tego, co wiemy, była na tyle mocno duchowym dobrem Michała Anioła, że uformowanie jego pojęć o przyszłym świecie i drodze ku niemu z pewnością nie mogło dokonać się bez wpływu Dantego. Jednakże możemy tu mówić o cząstkowych tylko inspiracjach i zapożyczeniach. Interpretację Kallaba biorącą za punkt wyjścia *Boską Komedię* odrzucił już Thode, chociaż poszedł on w swojej krytyce za daleko. Oto na podstawie *Boskiej Komedii* powstało wyobrażenie zbawionych, którzy w zależności od ciężaru grzechów mniej lub bardziej lekko wznoszą się ku Bogu, co jest odniesieniem do idei czyśćca. Scena z Charonem, pomimo niektórych różnic, treściowo wywodzi się z tercyn *Piekle*a (3,100 i nast.), tak jak przedstawienie brzegów piekielnych z odpowiednich miejsc w dziele Dantego (*Inferno*, 4, 7–12). Pomimo tego wszystkiego, patrząc całościowo, fundament przedstawienia dramatycznej chwili ostatecznego obrachunku nie może być utwór poetycki, w którym poeta, wstępując w trzy zdefiniowane przez Kościół formy życia przyszłego, w długim ciągu następujących po sobie obrazów zмага się z historią i z otaczającym światem.

Inaczej rzecz się ma z tematycznym pokrewieństwem z hymnem *Dies Irae*. Hymn ten opiewa dzień sądu jako dzień kary, podobieństwo nastroju pierwszych tercyn z dziełem Michała Anioła jest ewidentne. Te pierwsze strofy nie są jednak niczym innym jak parafrazą tych miejsc ze Starego Testamentu, do których nawiązuje dzieło Michała Anioła. Pierwsza część hymnu przy lekturze całości staje się wprowadzeniem (ekspozycją), od którego dobitnie odróżnia się część zasadnicza – pobożne błaganie o indywidualne zbawienie. Ta autentycznie średniowieczna, właściwa treść hymnu nie ma nic

wspólnego z freskiem Michała Anioła²⁹. Do Sędziego Świata z Kaplicy Sykstyńskiej nie da się zwracać słowami „Zbaw mnie, źródło łaski” lub „Pamiętaj, Jezu Łaskawy, że jestem przyczyną Twej męki”.

Sędzia ten nie jest miłosiernym Zbawicielem, nawet rysy jego twarzy nie odpowiadają tradycji przedstawiania wyglądu Jezusa z Nazaretu. Nie jest on jednak także rozgniewany, chybione są wszelkie interpretacje tej postaci jako pogańsko-antycznego czy żydowskiego Boga zemsty. Oblicze Sędziego jest doskonale spokojne, nieporuszone żadną ludzką namiętnością (fig. 41). Jest to nieubłagany spokój procesu, który ma się dokonać³⁰. Chrystus jest centrum całego dzieła i jest jedyną postacią w nim, która zewnętrznie się porusza, ale równocześnie trwa w całkowitym wewnętrznym spokoju. Wszystkie inne postaci są przedstawione w odniesieniu do Chrystusa w najgłębszym zewnętrznym i wewnętrznym poruszeniu.

Skąd pochodzi ujęcie Chrystusa jako wykonawcy odwiecznych dekretów predestynacji? Skąd straszliwa wizja niewielkiej liczby zbawionych wobec tłumu potępionych przedstawiona w dwóch księgach, wielkiej Księdze Śmierci i małej Księdze Życia? Michał Anioł namalował *Sąd Ostateczny* w latach, w których we Włoszech mocno kwestionowano naukę o predestynacji św. Augustyna. U Augustyna można znaleźć poglądy, które wyraźnie korespondują z treścią dzieła Michała Anioła³¹. Augustyn, zwłaszcza w swoich późnych pismach, bardzo mocno sformułował naukę o bezwarunkowej predestynacji i o partykularnej woli zbawienia, czyli że Bóg partykularnie/indywidualnie chce zbawienia tylko dla tych, których wybrał (nauka ta zresztą nigdy nie stała się oficjalną nauką Kościoła). Przez grzech

²⁹ W sztuce włoskiej tego czasu istnieje monumentalne dzieło, którego ikonograficzna i religijna treść w dużym stopniu zbliżona jest do hymnu *Dies Irae* i do *Boskiej Komedii* – jest to *Sąd Ostateczny* z Campo Santo w Pizie (ok. 1340).

³⁰ „Il est roi, non parcu'il a connu les souffrances passagères, mais parcu'il est l'exécuteur d'un décret arrêté de l'origine des temps”, jak ostro formułuje to Montégut (E. Montégut, *Poètes et Artistes de l'Italie*, Paris 1881, s. 276). De Tolnay, *Le Jugement dernier*, s. 134: „Il apparait comme l'exécuteur d'un devoir supérieur”.

³¹ Bardzo ważną wskazówkę dotyczącą roli nauki św. Augustyna oraz odnośnej literatury zawdzięczam dr Jedinowi. Dla poniżej zamieszczonych refleksji por. zwłaszcza P.O. Rottmanner OSB, *Der Augustinismus, eine dogmengeschichtliche Studie*, w: *Geistesfrüchte aus der Klosterzelle*, München 1908, s. 11–32.



41. Chrystus Sędzia, fragment Sądu Ostatecznego

pierworodny ludzkość stała się *massa iniquitatis*³² (ogromem niesprawiedliwości), *massa damnabilis*³³ (ogromem godnym potępienia). Mówi o *massa damnationis* (ogromie zasługującym na potępienie),

³² PL (Patrologia Latina) 36, 885.

³³ PL 38, 907.

wszyscy ludzie przez grzech pierworodny zasługują na potępienie, jednak „cały świat skazany został na sprawiedliwą karę, lecz po części, przez miłosierdzie, został wyzwolony”³⁴. Ta część ludzkości jest niewielka, o wiele mniejsza niż *massa damnata*, z której wyłączeni są *electi, praedestinati*. Może nas uratować tylko łaska, Boże miłosierdzie, nie nasze zasługi. „Więc nie rozstrzygną zasługi, lecz łaska”³⁵. Wszyscy wybrani, „by o kimś z ogromu zasługującego na potępienie nie rozstrzygnęły ludzkie zasługi, lecz boska łaska”³⁶, należą do tych, którzy niezawodnie zostaną zbawieni, „pozostali pozostają pod sprawiedliwym boskim osądem”.

Podobieństwo pomiędzy tą nauką a treścią *Sądu Ostatecznego* Michała Anioła jest czymś oczywistym. Powstaje pytanie, czy Michał Anioł mógł znać tę przerażającą doktrynę? Można udowodnić, że znali ją jego zleceniodawcy, gdyż bez niej nie da się wyjaśnić projektu, który nie ma żadnego ikonograficznego precedensu, a mianowicie namalowania *Sądu Ostatecznego* naprzeciwko *Upadku Aniołów*. To właśnie Augustyn głosił, że liczba predestynowanych do zbawienia odpowiada liczbie upadłych aniołów³⁷. Jeden z teologów z otoczenia Klemensa VII musiał więc podsunąć papieżowi te augustiańskie idee dla wykorzystania ich w artystycznym projekcie. Nie oznacza to jednak, że sam Michał Anioł znał naukę Augustyna. W tych trudnych czasach duchowej walki, w których powstał *Sąd Ostateczny*, teoria ta była, jak już wspomnieliśmy, bardzo kontrowersyjna³⁸. *Dramatis personae* w tej walce byli przede wszystkim: generał augustianów i późniejszy kardynał Girolamo Seripando³⁹, kardynał Gasparo Contarini⁴⁰, Lattanzio Tolomei⁴¹

³⁴ PL 33, 861.

³⁵ PL 38, 179.

³⁶ PL 38, 1333. Por. Rottmanner, *Der Augustinismus*, s. 17.

³⁷ Wskazówka dr. Jedin: *Enchiridion*, 29; PL 40, 246.

³⁸ H. Jedin, *Ein Streit um den Augustinismus vor dem Tridentinum*, „Röm. Quartalschrift”, 35, 1927, s. 351–368.

³⁹ H. Jedin, *Girolamo Seripando*, Würzburg 1937.

⁴⁰ Na temat Contariniego por.: F. Dittrich, *Gasparo Contarini*, Braunsberg 1885; H. Rückert, *Die theologische Entwicklung Gasparo Contarinis*, w: *Arbeiten zur Kirchengeschichte*, herausgegeben von K. Holl und H. Lietzmann, Bonn 1926; L. Ranke, *Die römischen Päpste*, Leipzig 1847, I, s. 101 n.; Pastor, *[Geschichte der Päpste]* V, s. 104 nn.

⁴¹ Poseł Sieny w Rzymie, przyjaciel Vittorii Colonna, świadek wielu gorących dyskusji pomiędzy Michałem Aniołem, Vittorią Colonną i Francisco da Hollanda.

oraz Marcantonio Flaminio⁴². Kardynał Contarini, jeden z liderów partii opowiadającej się za reformą, swój traktat *De libero arbitrio*, który wobec rygorystyki nauki Augustyna reprezentował łagodniejsze ujęcie, zadedykował Vittorii Colonne, Seripando swoje dzieło *De praedestinatione* – Lattanzio Tolomei. Spór o augustiańską naukę o predestynacji rozgrywał się zatem w ścisłym kręgu tych, z którymi Michał Anioł kontaktował się w tych latach.

Pietro Carnesecchi, przyjaciel Vittorii, 20 lat po jej śmierci zeznał przed trybunałem inkwizycyjnym „że ona (Vittoria Colonna) w pełni wierzyła w predestynację”⁴³. Vittoria uczestniczyła zatem w sporze o predestynację. O wywołującym lęk drugim przyjsciu Chrystusa czytamy w jednym z jej listów: „Piszą dwojako o przyjsciu Chrystusa, jako pełnym słodyczy łagodnie, gdy objawia On swą wielką dobroć, łaskawość i miłosierdzie, i powtarza, że przyszedł dla grzeszników niczym lekarz do chorych, by służyć, dawać światło, łaskę, pałający miłosierdziem, ubrany w pokorę, łagodny i litościwy. Albo przyjdzie cały uzbrojony po wielu i pokaże swoją sprawiedliwość, majestat, wielkość, nieskończoną moc, nie będzie czasu na miłosierdzie, ni miejsca na łaskę”⁴⁴. Ponieważ list nie jest datowany, wskazuje tylko, że ujęcie tematu przez Vittorię było bardzo zbliżone do wizji Michała Anioła, ale nie dowodzi, że Vittoria wpłynęła na przedstawienie Sędziego w Kaplicy Sykstyńskiej.

Wydaje się jednak, że religijne poglądy tej kobiety wywarły bezpośredni wpływ na ikonografię i treść dzieła Michała Anioła w innym i to bardzo istotnym punkcie. Często rzuca się w oczy, że w *Sądzie Ostatecznym* Michała Anioła, w pełnym przeciwieństwie do wszystkich wcześniejszych przedstawień tego tematu, całkowicie brakuje momentu modlitwy wstawienniczej. W średniowieczu Sędzia tronuje

⁴² Por. M.A. Flaminio, *Studio di E. Cuccoli con documenti inediti*, Bologna 1897. Dla Flaminio charakterystyczne jest dedykowanie poezji Margarecie z Navarry, czym wyraża on swoje pragnienie połączenia treści chrześcijańsko-religijnych z klasyczną formą (M.A. Flaminii, *De rebus divinis carmina*, Rostochii 1578). Taki duchowy humanizm, także odnośnie [do] formy, charakteryzuje cały ten krąg osób.

⁴³ Estratto del processo di Pietro Carnesecchi edito d. G. Manzoni, *Miscellanea di storia italiana*, X, Torino 1870, s. 270.

⁴⁴ Wnioskując po nagłówku: „Beatissimo, osservantissimo padre”, adresatem listu jest prawdopodobnie Bernardino Ochino. *Terminus ante quem* byłaby wówczas ucieczka Ochino i jego odejście od katolicyzmu w sierpniu 1542 roku.

zawsze pomiędzy Maryją i Janem (*Deesis*). Wstawiennictwo Maryi jest zestawione ze wstawiennictwem Jana Chrzciciela, gdyż to Jan jako pierwszy w Nowym Testamencie przepowiadał nadchodzący koniec czasów. Później, od czasów Giotto, wraz ze wzrastającym kultem Maryi w rozwiniętym średniowieczu Chrzciciel ustępuje miejsca Maryi, która na fresku w Pizie tronuje obok Chrystusa we własnej mandorli. U Michała Anioła również widzimy ją obok Sędziego, ale odwraca się ze zgrozą, jak gdyby nie rozpoznawała w Nim swojego Syna. Michał Anioł nie zawsze ujmował ten temat w taki sposób. Posiadamy – jako całkowicie odosobniony przypadek wśród dzieł artysty – szkice kompozycyjne, które ukazują nam, w dosyć kompletnym kształcie, wcześniejszy projekt fresku w Kaplicy Sykstyńskiej (fig. 42)⁴⁵. Nie wchodząc tu w problemy formalnych różnic, należy podkreślić, że właściwa religijna treść przedstawienia jest zasadniczo inna. Na czele ludzkiego tłumu zbawionych Maryja podąża do swojego Syna. Ma zamiar uklęknąć i unosi obydwie ręce w błagalnym geście. Naprzeciwko niej widzimy przed inną grupą nagą męską postać, która zwraca się do Sędziego i rozkłada ramiona, jakby otaczających go zbawionych chciała chronić przed gestem potępienia. Nie może to być nikt inny niż Jan Chrzciciel. W ten sposób Michał Anioł w roku 1534⁴⁶, pomimo całkiem nowej formy, przejął ten tak ważny element z tradycji i przedstawił dawną *Deesis*, podczas gdy w roku 1541 odsłonięto dzieło, które także i w tym względzie zrywa z przeszłością. We wspomnianych już aktach procesu Carnesecchiego czytamy jednak, że Vittoria Colonna nauczała: „Nie jest cechą świętych mieszać się w ludzkie sprawy”⁴⁷. Znajomość Michała Anioła z Vittorią Colonną przypada na połowę lat trzydziestych, więc, jak uważamy, można przyjąć, że odrzucenie modlitwy wstawienniczej, najważniejszego momentu łagodzącego przekaz dzieła, który odgrywał jeszcze tak dużą rolę w projekcie z lat 1532–1534, należy przypisać wpływowi duchowego nurtu, do którego należała Vittoria Colonna.

Podsumowując, należy raz jeszcze stwierdzić, że próba interpretacji *Sądu Ostatecznego* prowadzi do bardzo różnych źródeł. Dokonująca

⁴⁵ J. Wilde, *Der ursprüngliche Plan Michelangelos zum Jüngsten Gericht*, „Die Graphischen Künste”, Neue Folge, I, 1936, zeszyt 1, s. 7–11.

⁴⁶ Wilde, tamże, s. 7.

⁴⁷ Tamże.



42. Wczesny projekt fresku *Sąd Ostateczny*

się w historii kara dla historycznego Kościoła, wypełnienie proroctw Savonaroli o spustoszeniu Rzymu i Florencji przygotowało atmosferę, w której mogło powstać takie zlecenie i takie dzieło. Sytuację religijną determinowała potrzeba reformy, która w tych latach, także

niezależnie od wspomnianych historycznych wydarzeń, wyrastała z wewnętrznego poczucia wielkiej grzeszności i oddalenia od Boga. Augustynizm ze swoją rygorystyczną nauką o predestynacji wychodził naprzeciw temu poczuciu, niosąc z sobą skrajny pesymizm. Wokół tej koncepcji wywiązał się literacki spór rozgorzały w kręgu, z którym, jak wiemy, Michał Anioł podczas malowania *Sądu Ostatecznego* był w bliskim kontakcie. Augustyńskie wpływy wykazuje zarówno zlecenie namalowania *Sądu Ostatecznego* naprzeciwko *Upadku Aniołów*, jak i treść samego dzieła.

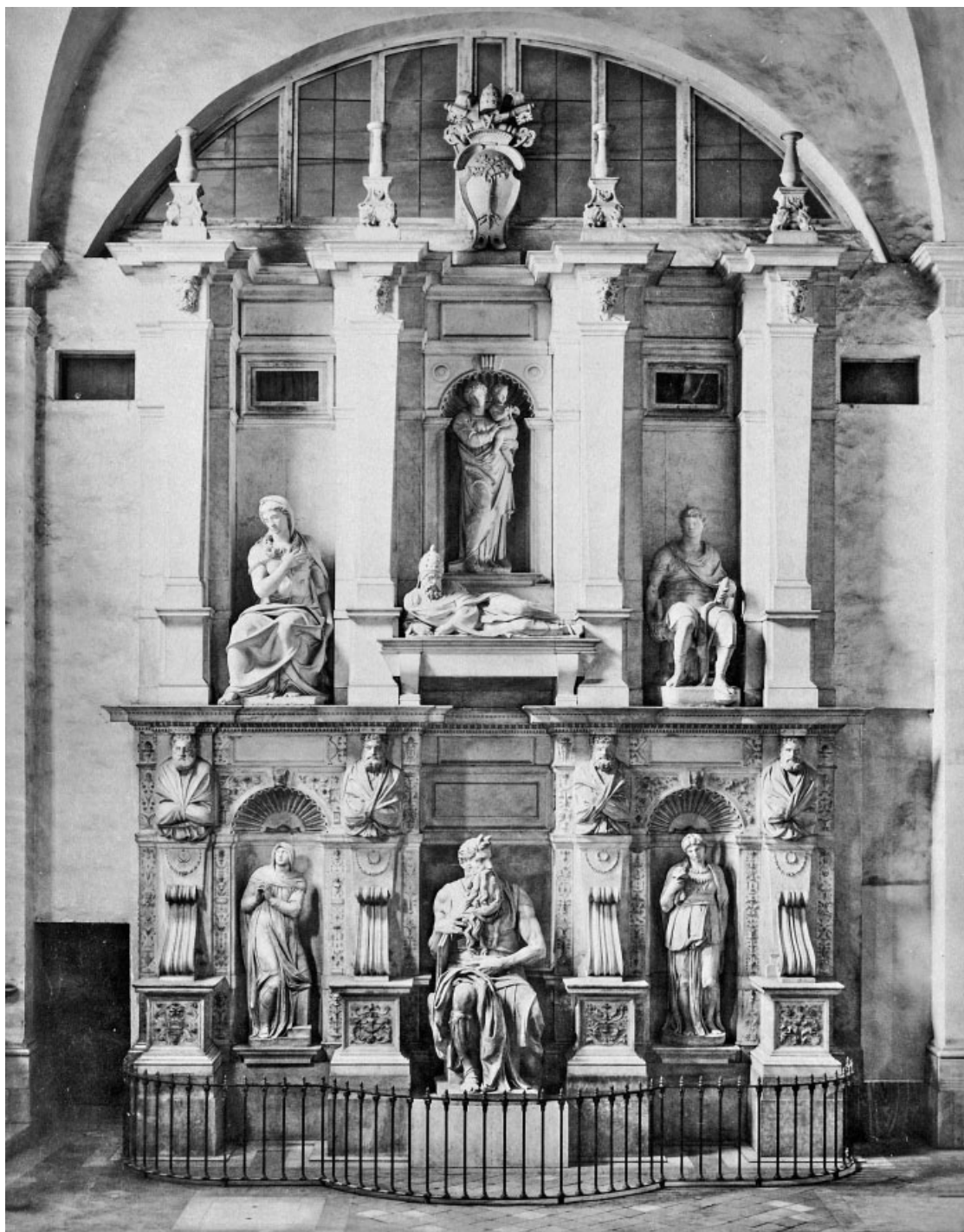
II. *Vita activa* i *Vita contemplativa*

Nie zamierzamy napisać tutaj ostatniego rozdziału historii nagrobka Juliusza II. W kontekście naszego tematu znaczenie mają tylko dwa posągi, które powstawały od roku 1543 i stały się częścią nagrobka po jego ostatecznym usytuowaniu w S[an] Pietro in Vincoli; rzeźby te znalazły swoje miejsce po obydwu stronach Mojżesza (fig. 43). Jak wiadomo, nisze, w których stoją, były przeznaczone dla *Niewolników* znajdujących się obecnie z Luwru. W *supplica* do Pawła III z 20 lipca 1542 roku czytamy⁴⁸: „Pozostało mu dostarczenie trzech rzeźb, które wyszły spod jego ręki, Mojżesza i dwóch niewolników; te trzy figury były prawie gotowe. Jednakże rzeczonych dwóch niewolników wykonał kiedyś, zgodnie z planem, dzieło miało być znacznie większe i liczyć więcej posągów, których ilość została później ograniczona i zmniejszona w umowie; dlatego nie odpowiadają one projektowi, ani w żaden sposób nie mogą do niego pasować”. Z dalszej części listu wynika, że rzeźby ukazujące *Życie kontemplacyjne* i *Życie aktywne* są już wykonywane. Carl Justi⁴⁹ w *Die Tragödie des Grabmals* słowa „ani w żaden sposób nie mogą do niego pasować” interpretuje w ten sposób, że Michał Anioł ustawienie *Niewolników* w tym miejscu postrzegał jako „niestosowne”.

Po ukończeniu *Sądu Ostatecznego* taki zarzut, całkowicie obcy jego ówczesnym religijnym przekonaniom, wydawał się nietrafiony. Dwaj *Niewolnicy*, ikonograficznie będący rozwinięciem idei

⁴⁸ Milanesi, *Lettere*, s. 485.

⁴⁹ K. Justi, *Michelangelo*, Leipzig 1922, s. 199 nn.



43. Nagrobek papieża Juliusza II, 1545

antycznych *trionfi*⁵⁰ jako symbole ziemskiej władzy, byli formalnie (przede wszystkim *Niewolnik umierający*) ukazaniem doczesnego piękna, ziemskiego odzwierciedlenia pierwotnej idei piękna (εἶδος τοῦ καλοῦ).

W roku 1542 było już za późno, aby te rzeźby ustawić na papieskim grobowcu. Dlatego Michał Anioł wyrzeźbił dwie całkiem nowe i zupełnie inne figury. Według *supplica* z 20 lipca miał on zamiar zlecić komuś innemu dokończenie tych rzeźb, na co jednak nie przystał książę Urbino. Wówczas Michał Anioł obiecał, że dokończy je własnoręcznie. Niemniej wydaje się, że pracę stalowym płaskownikiem wykonał ktoś inny⁵¹.

Artystyczna tradycja przed Michałem Aniołem nie zna ikonograficznego przeciwstawienia obydwu form życia chrześcijańskiego. Do takiego ujęcia duże znaczenie przywiązywał Dante⁵². Ikonograficzny temat nie jest wynalazkiem czterdziestoletniego Michała Anioła, albowiem już pierwszy jego projekt nagrobka Juliusza II zawiera dwie żeńskie figury siedzące, które miały być przeciwstawione figurom męskim: Mojżeszowi i św. Pawłowi, tak jak później w Kaplicy Sykstyńskiej sybille mają swoich odpowiedników w prorokach. Już Vasari nazwał te figury *Vita contemplativa* i *Vita attiva*⁵³.

Ta idea, jak wiele innych z pierwszego projektu, została zrealizowana w Kaplicy Sykstyńskiej. Przodków Mesjasza umieszczono w pendentywach i lunetach. Prorocy są cielesnymi prekursorami

⁵⁰ W. Weisbach, *Trionfi*, Berlin 1919, s. 109 nn.

⁵¹ A. Grünwald, *Florentiner Studien*, Prag 1914, s. 16; F. Kriegbaum (*Michelangelo Buonarroti. Die Bilderwerke*, Berlin 1940) uważa, że w całości wyrzeźbił je sam Michał Anioł.

⁵² Szczegółowe omówienie problemu u Thode, K.U., I, s. 220 nn. To przeciwstawienie, które odnajdujemy u Leonarda Bruni, odgrywa pewną rolę także we wczesnym florenckim humanizmie. W *Isagogicon moralis disciplinae* (1421–[14]24) czytamy: „A więc, ponieważ wiele jest cnót (jak już powiedzieliśmy) jest jasne, że jedne przydają się do prowadzenia spokojnego życia w kontemplacji, a drugie do obywatelskiego życia publicznego. Bowiem mądrość, nauka i rozumienie karmią owo życie kontemplacyjne, i zaprawdę w każdym działaniu jest ono prowadzone przez mądrość. I, doprawdy, jeden i drugi rodzaj życia ma swoje zalety, i właściwe sobie zasługi. Życie kontemplacyjne jest bardziej uduchowione i rzadsze, a życie publiczne jest bardziej przydatne do wspólnego użytku” (Leonardo Bruni Aretino, *Humanistisch-Philosophische Schriften*, herausgegeben v. H. Baron, Leipzig 1928, s. 39).

⁵³ Wyd. Frey, s. 69 [Vasari/Estreicher 1988: 152].



44. Grupa dwóch kobiet
(Ewa?), fragment *Sądu*
Ostatecznego

Chrystusa, zaś sybille Jego duchowymi poprzedniczkami. To nic innego, jak nowe wyrażenie idei będącej fundamentem dla przedstawienia życia aktywnego i kontemplacyjnego. Kontrast jest podkreślony w możliwie najmocniejszy sposób. Prorocy i sybille znajdują się w wyższym wymiarze, są wyniesieni ku jaśniejącemu światłu boskiej świadomości, a przodkowie ciągną swoją nędzną egzystencję, pełną trosk i sporów, w ciemności, gdyż nie wiedzą o wyższym celu, któremu służy ich życie.

W tym kontekście należy także wspomnieć grupę dwóch kobiet w *Sądzie Ostatecznym* (fig. 44); jedna z nich swoje oblicze ukrywa na łonie drugiej, podczas gdy siostra zdaje się ją obejmować i ochraniać, równocześnie kierując spojrzenie ku Sędziemu. Wolfgang Kallab widzi w tej grupie *Vita activa* i *Vita contemplativa*, później doszły

do głosu inne interpretacje⁵⁴. Z powodów, o których szczegółowo niżej, jest dosyć prawdopodobne, że *Vita contemplativa* spogląda na Sędziego, podczas gdy *Życie aktywne* w momencie ostatecznego obrachunku dostrzega z przerażającą jasnością niewielką wartość ludzkich działań i chowa swoje oblicze⁵⁵. Kontrast, wewnętrzne przeciwstawienie jest także bardzo mocno zaakcentowane w dwóch rzeźbach z nagrobka.

Lea, Życie aktywne (fig. 45), postać o ciężkich, masywnych formach i zamkniętych konturach, stoi równolegle do pilastrów, widziana całym z przodu w niszy. Głowa skłania się lekko do podniesionej prawej ręki, która swobodnie przeciąga ozdobę przez włosy. Opadającą bezwładnie lewą ręką trzyma wieniec laurowy. Mocno pomarszczoną szatę wysoko w talii podtrzymuje pas i na wzór tuniki jest raz jeszcze przewiązana poniżej bioder, a następnie spoczywa na nogach o masywnym kształcie, pośrodku zaś opada w ciężkich fałdach w ten sposób, że wyraźniej widać lewą nogę. Na ramiona narzucony jest materiał tworzący rodzaj płaszcza spływający aż do ziemi. Z wszystkich rzeźb Michała Anioła ubiór Lei najbardziej zbliża się do wzorców klasycznych⁵⁶. Podwójny rząd biżuterii ozdabia dekolt i biust. To zwielokrotnione zdobienie, w które tak obficie przybrana jest wyrzeźbiona postać, nawiązuje do Dantego, co wykazał już Thode⁵⁷. Symbolizuje dzieła i zarazem treść i chlubę życia aktywnego.

Po drugiej stronie Mojżesza widzimy Rachelę (fig. 46), o której Condivi mówi: „Na prawo od niego (Mojżesza), w niszy, jest inna statua, która przedstawia *Życie kontemplacyjne*; jest to postać kobieca wielkości większej niż naturalna, lecz rzadkiej piękności, z jednym kolaniem zgiętym, nie na ziemi, lecz nad cokołem, z obiema rękoma wzniesionymi ku niebu, tak że wydaje się, że zewsząd tchnie miłością”⁵⁸. Ustawienie ciała tej postaci, jak wynika to już ze słów Condiviego,

⁵⁴ Tolnay w: *Künstlerlexikon von Thieme-Becker*, tom XXIV, uważa, że te dwie kobiety to Ecclesia i Synagoga. Nie podaje argumentów za tą interpretacją. Później, w: *Le Jugement dernier de Michel-Ange* (dz. cyt.), s. 134, nazywa jedną z tych postaci „nouvelle Niobé”. Redig de Campos widzi w tej grupie symbol macierzyństwa (jak wyżej, s. 25).

⁵⁵ Por. [s. 112].

⁵⁶ Por. także Thode, K.U. loc. cit. i Kriegbaum, [*Michelangelo Buonarroti*, loc. cit.]. Mocne zaakcentowanie rozkładu ciężaru ciała na dwie nogi (kontrapostu) jest nawiązaniem do tradycji przedstawienia Ateny Partenos.

⁵⁷ Thode, jak wyżej.

⁵⁸ Wyd. Frey, s. 154. [Condivi/Jabłonowski 1960: 88].



45. *Lea*, fragment nagrobka papieża Juliusza II

jest nieporównanie bardziej skomplikowane, niż w przypadku *Lei*. Kontury są rozmyte. Problemem było stworzenie formalnego odpowiednika dla figury stojącej, ale Michał Anioł chciał wyrazić kontemplację Boga w modlitwie⁵⁹ poprzez motyw postawy klęczącej.

⁵⁹ „*Lei lo vedere, e me l'ovrare appaga*” (Ją podglądanie, mnie czyn zadowala), mówi *Lea* do *Dantego* (por. Thode, tamże). Por. także Kriegbaum, tamże, s. 22.



46. *Rachela*, fragment nagrobka papieża Juliusza II

Tak więc Rachela klęczy na jednym kolanie na kamiennym postumencie, zwrócona do centrum nagrobka. Górna część ciała odwraca się w mocnym kontrapoście ku przeciwnej stronie, ku ołtarzowi bocznej nawy w S[an] Pietro in Vincoli. W tym kierunku również odwraca się podniesiona głowa Racheli. Uniesione spojrzenie i złożone ręce nadają tej postaci cechy oddalenia od świata, wyobcowania, które przyciąga wzrok. Wrażenie to podkreśla jeszcze nieprzewiązana

paskiem, szeroka szata oraz narzucona na głowę mantylka, które spływają z góry i zarazem w ruchu fałd mocno podkreślają obrót postaci i jej wertykalny kierunek. Tak więc Lei, bardzo prostej w swej postawie i na antyczny sposób spokojnej, która wydaje się być zagłębiona w samej sobie i przynajmniej formalnie nadal jest ściśle związana z renesansem, przeciwstawiona zostaje bardzo skomplikowana Rachela, zapowiadająca już barok. Nie ma ona nawet najmniejszej ozdoby, ponownie w ostrym kontraście do Lei, której wyrafinowane bogactwo szaty i ozdób zestawione jest z prawie bezkształtną tuniką i okrywającą głowę chustą. Postać tę bardzo dobrze wyrażają słowa Condiviego: „wydaje się, że zewsząd tchnie miłością”. Jej treścią jest wieczna kontemplacja boskości. Wydaje się nie być świadoma swojej ciężkości, mimo że jej kształt jest masywny, chociaż i tak jest szczuplejsza niż Lea. Lea stoi ciężko i nieruchomo, starannie przyozdobiona, ale ze smutnie pochyloną głową. Jej skierowane w dal spojrzenie nasuwa skojarzenie ze spojrzeniem *Madonny Pitti*. Nie cieszy jej ani diadem, ani wieniec laurowy, na który zasłużyła za swoje czyny. Zmęczenie ciężarami, które niesie życie, oraz rozczarowanie własnymi nadziejami szybko przywodzą na myśl Aurorę z nagrobka księcia Wawrzyńca. Przyziemna, przyozdobiona i ociążała stoi wobec szczęśliwszej siostry, o której wie, że wybrała lepszą drogę. Rachela jest postacią unoszoną wewnętrznym ruchem, jest zilustrowaniem *sursum corda*. Jest to ta rzeźba z późnych dzieł Michała Anioła, która najbardziej długofalowo oddziaływała na mającą nadejść epokę, z Berninim łącznie.

III. Freski w Cappella Paolina

Bezpośrednio po ukończeniu *Sądu Ostatecznego* Michał Anioł otrzymał od Pawła III zlecenie ozdobienia freskami Cappella Paolina, którą ten papież wybudował i poświęcił swojemu patronowi⁶⁰ (fig. 47).

⁶⁰ F. Baumgart, *Die Fresken Michelangelos in der Cappella Paolina*, Città del Vaticano 1934. Nie wchodzę tu wprost w dyskusję z tezami zawartymi w tej książce, gdyż to krótkie omówienie dostatecznie jasno ukazuje różnice zdań. Por. także D. Redig de Campos, *La terza maniera di Michelangelo nella Cappella Paolina*, „Illustrazione Vaticana” 1936, s. 212 nn.



47. Wnętrze Cappella Paolina

Michał Anioł wykonał freski w latach 1542–[15]50. Namalował na lewej ścianie bocznej, naprzeciwko Nawrócenia Szawła, wielki fresk Ukrzyżowanie św. Piotra. Uderzające jest już samo to zestawienie. Ukrzyżowanie św. Piotra nie jest żadnym odpowiednikiem dla Nawrócenia Szawła. Baumgart⁶¹ zwraca uwagę na fakt, że Vasari, w pierwszym wydaniu z 1550 roku, mówi: „Maluje dwie sceny – jedną ze św. Piotrem, drugą ze św. Pawłem; w pierwszej Chrystus wręcza klucze Piotrowi, w drugiej [widzimy] straszne nawrócenie Pawła”. Baumgart uważa, że chodzi tu albo o błąd Vasariego, albo o zmianę planów. To ostatnie jest bardzo prawdopodobne, gdy zauważy się, że Przekazanie kluczy Piotrowi i Nawrócenie Szawła rzeczywiście pasują do siebie tematycznie: w obydwu przypadkach byłby to moment rozpoczęcia posługi apostołatu. Powód, dla którego zarzucono ten pomysł, ze stratą dla pierwotnego projektu, to prawdopodobnie chęć uniknięcia zestawienia Przekazania kluczy, a więc zilustrowania założenia Kościoła przez Chrystusa, z najbardziej znaczącym tematem, który można było przedstawić w kaplicy papieża Pawła, a więc z Nawróceniem

⁶¹ Baumgart, jak wyżej, s. 17.



48. Nawrócenie Szawła, Cappella Paolina, 1542–1545

Szawła. Dlatego też wybrano Ukrzyżowanie, a więc po Przekazaniu kluczy następną ważną scenę z życia apostoła Piotra.

Nawrócenie Szawła (fig. 48–49, zob. fig. 114–117)⁶². Jeśli Michał Anioł we fresku *Sądu Ostatecznego* odrzucił zasady renesansowej kompozycji, to *Nawrócenie św. Pawła* przy wszystkich różnicach

⁶² Por. opis tego obrazu, jak i opis Ukrzyżowania św. Piotra, w: Dvořák, *Italienische Kunstgeschichte* [Geschichte der Italienischen Kunst], II, s. 129 nn. [pol. tłum.: Dvořák 1974, s. 460–465].



49. Nawrócenie Szawła, postać Szawła/Pawła

jest w pełni konsekwentnym podążaniem tą samą drogą. Zerwanie z tradycją jest tutaj tylko jeszcze bardziej gwałtowne, gdyż do kompozycji sceny należy także krajobraz i stąd w oczywisty sposób, według renesansowych pojęć, powinien być on przestrzenią obrazu. Także Michał Anioł ukazał krajobraz, jednak nie ma on żadnego związku z kompozycją, która rozwija się niezależnie od sceny rozgrywającej się na pierwszym planie. Nagie wzgórza w tle nie mają żadnego związku z postaciami. Zarzucona jest koncepcja jedności punktu zbieżności, jak już miało to miejsce przy *Sądzie Ostatecznym*. Tak jak nie ma już żadnej przestrzeni obrazu, tak też brak przestrzennego oddalenia i dlatego niebiańskie objawienie, Chrystus otoczony przez wielki tłum bezskrzydłych aniołów, zdaje się przerażać swoją bliskością postaci znajdujące się poniżej. Trudno było bardziej dobitnie wyrazić porzucenie zasad organizowania przestrzeni dojrzałego renesansu⁶³.

⁶³ Scenę *Nawrócenia Szawła* upodobał sobie manieryzm. Obraz Salviatiego poświęcony temu tematowi wisi dzisiaj w Galleria Doria w Rzymie (H. Voss, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlin 1920, I, s. 249, ilustracja 87).

Główna postać nie znajduje się pośrodku, lecz z przodu po lewej stronie. Środek zajęty jest przez spłoszonego konia bez jeźdźcy, widzianego od tyłu w bardzo silnym skrócie; centrum jest więc puste co do treści. Dokładnie nad Pawłem objawia się Chrystus, albo raczej Chrystus gwałtownie na Pawła spada. Z jego opuszczonej prawej ręki wydaje się wychodzić promień, który pada na głęboko przerażone starcze oblicze Szawła (zob. fig. 95) i oślepia go. Jego rysy, jak to już zauważono, są podobne do rysów Michała Anioła⁶⁴. Ciężki mężczyzna leży na ziemi jak rażony piorunem⁶⁵, rękę przyciska do czoła, jest głęboko wewnętrznie poruszony. Lewa ręka Chrystusa wskazuje na Damaszek, małą grupę kopuł znajdujących się w tle po prawej stronie. W ten sposób symbolicznie przedstawiały miasta miniatury bizantyńskie. Chrystus ukazany jest jako postać w brodą, w tradycyjnym typie Jezusa z Nazaretu, w kontraście do Sędziego z Sądu Ostatecznego. Towarzysze Szawła słyszą wprawdzie głosy, ale nie rozumieją ich, lęk przed nieznanym, nadnaturalnym, głęboko ich porusza. Poza nimi przedstawieni są tu także ludzie, którzy wewnętrznie nie uczestniczą w wydarzeniu, które rozgrywa się na rzymskiej drodze publicznej – widzimy po lewej stronie dwóch wędrowców przedstawionych od tyłu, którzy kontynuując swoją drogę, oglądają się patrząc na powalonego na drogę Szawła i dwie postacie wkraczające na scenę z prawej strony, tuż przy krawędzi obrazu. Przez kontrast z figurami nieuczestniczącymi w zdarzeniu dodatkowo wzrasta wrażenie wzburzenia wśród towarzyszy Szawła.

Parę lat później Taddeo Zuccari namalował ten sam motyw w S[an] Marcello i w małym powtórzeniu w Galleria Doria ([A.] Venturi [*Storia dell'arte italiana*, Milano 1901], IX, 5, s. 866, fig. 516). Obrazy te ukazują wyraźnie, w jakim kierunku malarstwo epoki rozwiązywało problem przedstawienia tego tematu. Przede wszystkim u Salviatiiego odnajdujemy kompozycję podobną do malarstwa batalistycznego (*Battaglia di Constantino*). Całą scenę otacza nocny krajobraz gęstego lasu. Promienie wychodzące od przedstawionego w wielkiej odległości i w niewielkim rozmiarze Chrystusa jaskrawo oświetlają teatralnie ukazaną scenę. Kontrast z Michałem Aniołem nie mógł być ostrzejszy. Por. W. Friedländer, *Der antimanieristische Stil um 1590 und sein Verhältnis zum Übersinnlichen*, „Vorträge der Bibliothek Warburg” 1928–[19]29, VIII, s. 231.

⁶⁴ Redig de Campos, *La terza maniera*, s. 215.

⁶⁵ Jego poza w zadziwiający sposób przypomina Heliodora z fresku Rafaela [w Stanza di Eliodoro].

Porzucone są więc tutaj wszystkie zdobycze renesansu. Kompozycja przestrzeni, układ postaci w krajobrazie i wewnętrzne powiązanie z nim, nawet perspektywa, ten tak cenny owoc długich zmagañ. Dlaczego największy artysta epoki rezygnuje z tego wszystkiego? Poznajemy odpowiedź na to pytanie, czytając *Dzieje Apostolskie* (IX, 2–7): „I gdy był w podróży, stało się, że zbliżał się do Damaszku, i nagle oświeciła go zewsząd światłość z nieba. A padłszy na ziemię, usłyszał głos, który doń mówił: Szawle, Szawle! Czemu mię prześladujesz? A on rzekł: Kto jesteś, Panie? Ów zaś: Jam jest Jezus, którego ty prześladujesz; trudno ci jest przeciw ościeniowi wierzyć. A drżąc i zdumiewając się, rzekł: Co chcesz abym uczynił? A Pan do niego: Wstań i wejdź do miasta, a tam ci powiedzą, co będziesz miał czynić. Owi zaś ludzie, którzy mu towarzyszyli stali zdumieni, słysząc wprawdzie głos, lecz nikogo nie widząc”.

Ten fragment Nowego Testamentu nie był już, jak w renesansie, pretekstem do stworzenia artystycznej kompozycji; jedynym celem Michała Anioła było zilustrowanie tekstu. Liczył się więc tylko nabrzmiały treścią temat „godziny Damaszku”. Temat ten, rzadko podejmowany przez renesans, odgrywał szczególną rolę w duchowej walce lat 30. i 40. XVI wieku. Gdy w roku 1543 Alessandro Farnese został papieżem, przyjął imię Pawła i nakazał wybić medal ze swoim portretem i *Nawróceniem św. Pawła* na rewersie⁶⁶. Datę 10 lutego 1545 – Michał Anioł właśnie malował wtedy w Cappella Paolina – nosi traktat generała serwitów Augustyna Bonucciego (Marcin z Arezzo), zadelikowany Pawłowi III pod tytułem *De conversione Pauli*⁶⁷. Paweł, „apostoł usprawiedliwienia”, sam został usprawiedliwiony przed braćmi Damaszku, *vi et imperio*. Traktat kończy się słowami: „Poznał on [Paweł] najlepiej, czego my odczuwamy niedostatek, a mianowicie to, jak wielkie są nieszczęścia naszej godności, jako ten, z naszego chrześcijańskiego rozumienia tego szczególnego dnia jego nawrócenia, który podążył za owym ogromnym i niezwykłym darem usprawiedliwienia danym przez Boga, a któremu godnie się oddamy, i, jak

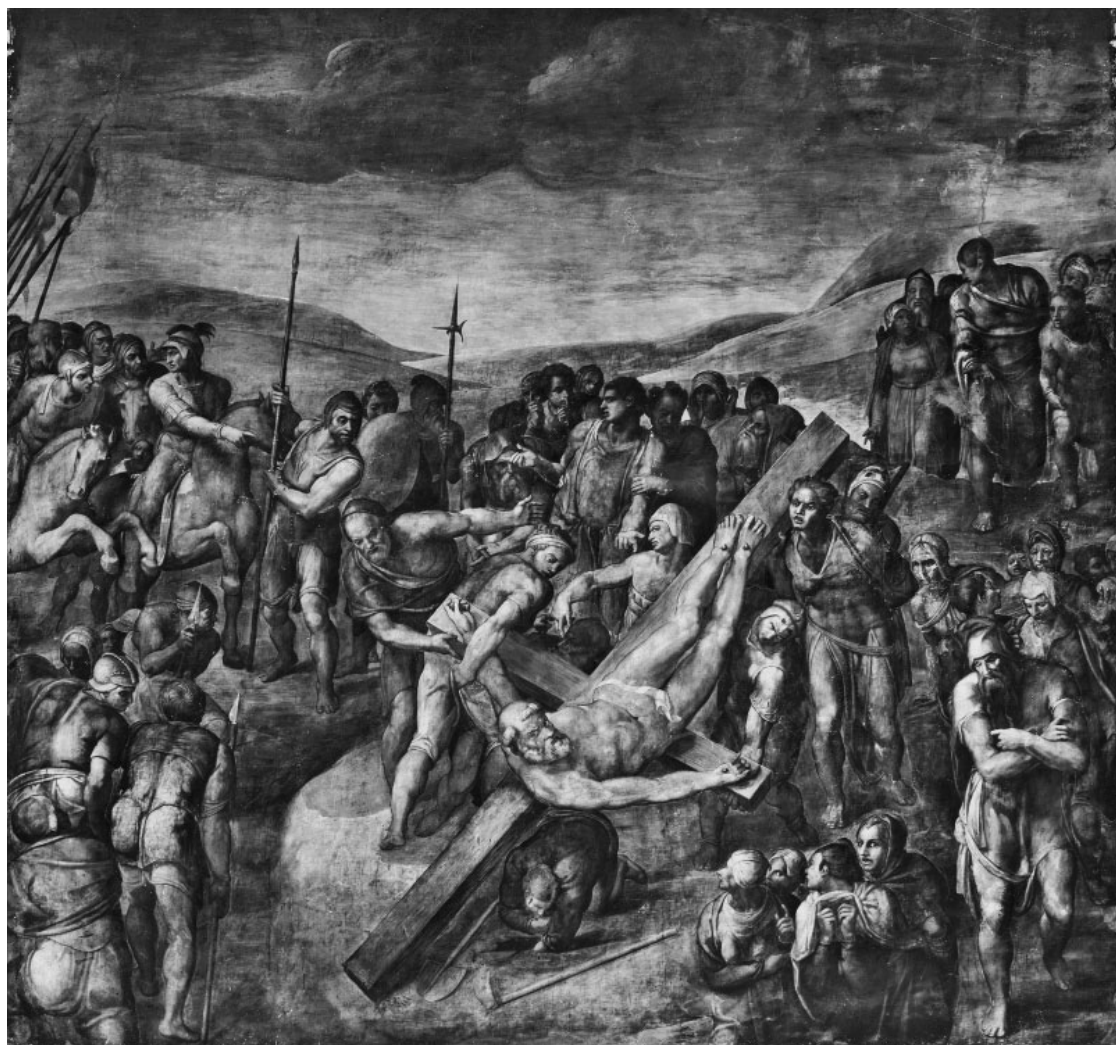
⁶⁶ Claudius du Molinet, *Historia summorum pontificum a Martino V. ad Innocentium XI per eorum numismata, Lutetiae*, Paris 1679, tablica 15 II. Papież ten zawsze obchodził uroczyste święto Nawrócenia św. Pawła (Pastor, [Geschichte der Päpste] V, 796).

⁶⁷ Vat. Lat. 3638. Por. Jedin, [Girolamo] Seripando, I, s. 379.

ufam, będzie się za nas modlił, jako że sami byliśmy grzesznikami, i także byśmy mogli zażywać niebiańskiego szczęścia. I ty, Pawle, nie bez bożej woli, kiedy zawsze najbliżej Boga czcisz go i oglądasz, wtem podążaj za nim i zbliżaj się do niego przez cnotę. I obiecuję ci, że jeśli pomógłbyś doprowadzić do końca już podjętą decyzję, nie byłbyś opuszczony w żaden sposób przez jej pomysłodawców, i tobie jedynym, wszelkie sprawy Państwa Kościelnego, które w przyszłości będą podjęte, i cały Świat ku jego [Państwa Kościelnego] zmianie tobie powierzamy, i nie bez zdziwienia, i nie dziw się obietnicy poczynionej ci przez starca, byś aż do tego dnia bronił Boga, ku jego objawieniu”.

Wiele mówiącym faktem jest to, że temat *Conversio Pauli* odnoszono wówczas do reformy Kościoła i zwołania soboru. *Nawrócenie św. Pawła* jawiło się także, jak wynika to z przytoczonego tekstu, jako moment, w którym Paweł zostaje usprawiedliwiony. Te powiązania wyjaśniają także całkowicie niehistoryczne przedstawienie Szawła jako starca; od dawna zauważono, że ma on rysy Michała Anioła.

Ukrzyżowanie św. Piotra (fig. 50–52, zob. fig. 96). *Ukrzyżowanie św. Piotra*, ostatnie malarskie dzieło Michała Anioła, odróżnia się wprawdzie wyraźnie od *Nawrócenia Szawła*, ale nie w sensie przeciwstawienia tych dwóch prac. Jeszcze mocniejsza jest tutaj negacja przestrzeni w konstrukcji grupy postaci i w krajobrazie. Postaci są ułożone prawie jedna nad drugą i tak podzielone, jak gdyby ich liczbę można było pozornie dowolnie powiększać albo zmniejszać. Trudno dla tych grup użyć już słów „kompozycja” albo „struktura”. Ponownie chodzi jedynie o treść, chociaż teraz raczej w innym sensie. Ważny jest tym razem nie jakiś określony fragment tekstu z Pisma Świętego, lecz duchowe oddziaływanie na część przedstawionych osób i na odbiorcę dzieła. Samo wydarzenie, ukrzyżowanie Księcia Apostołów, przedstawione jest w centrum obrazu. Ogromne ciało jest już przybite do krzyża i nieskończenie ciężko zwisa na bok, podczas gdy drzewo krzyża podnoszone jest przez katów z ogromnym wysiłkiem. Po raz ostatni, obracając się mocno, Męczennik podnosi potężną głowę (fig. 51), w następnym momencie, gdy belki będą ustawione prostopadle, a głowa będzie zwisać w dół, taki ruch nie będzie już możliwy. Spojrzenie szeroko otwartych oczu kieruje się bezpośrednio na obserwatora. Nie jest to życzliwe spojrzenie umierającego, który błogosławi otaczających go wyznawców.



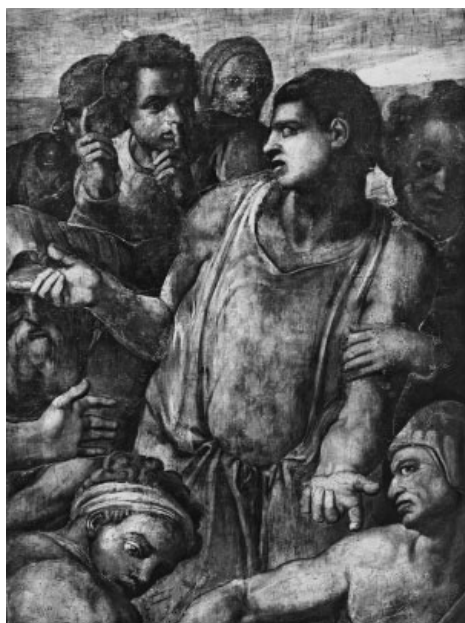
50. Ukrzyżowanie św. Piotra, Cappella Paolina, 1545–1550

To ostatnie spojrzenie Księcia Apostołów jest surowe i wymagające, jak gdyby chciał on przypomnieć o nieskończonym zobowiązaniu, które zawiera jego śmierć. W kaplicy jego następcy fakt ten zyskuje szczególne znaczenie.

Za św. Piotrem, albo raczej, ze względu na bezprzestrzenność tego obrazu, nad nim stoi młody wyznawca, którego znaczenie podkreśla Dvořák i nazywa go „Mówcą” (fig. 52). Figura ta, namalowana w stylu Giotta: o nieustrukturyzowanej masie ciała i z głową z profilu



51. Ukrzyżowanie św. Piotra,
detal: oblicze św. Piotra



52. Ukrzyżowanie św. Piotra,
detal: tzw. Mówca

przy całym ciele ukazanym od przodu, zwraca się ku żołnierzom, którzy konno i pieszo zbliżają się z lewej strony. Od głównej sceny oddziela ich rodzaj rozpadliny, co niejako podkreśla, że przynależą oni do innego świata. Młodzieniec chce przemówić, chce przez swoją interwencję jeszcze powstrzymać straszne wydarzenie. Jego treściowy odpowiednik znajduje się po prawej stronie na dole fresku (zob. fig. 96). Wysoki, starzejący się mężczyzna w żółtym płaszczu i nakryciu głowy w rodzaju kaptura, który ze skrzyżowanymi ramionami i spojrzeniem skierowanym ku wnętrzu powoli opuszcza miejsce egzekucji, nie chce postępować jak młodzieniec o zbuntowanej duszy, bo wie, jaki jest sens tego wydarzenia. Odkrył go dzięki mądrości serca, wewnętrzne skupienie jest treścią tej postaci, która rzuciła się w oczy już współczesnym i podkreślano jej znaczenie⁶⁸. Nie wiemy, czy wówczas zauważono, że z daleka jego twarz przypomina Michała

⁶⁸ E. Steinmann, *Cartoni di Michelangelo*, „Bolletino d'Arte del Ministero della Publica Istruzione”, Luglio 1925, s. 14, ilustracja 6. Steinmann widzi podobieństwo tej postaci ze św. Pawłem z Nawrócenia i nazywa ją Pawłem.

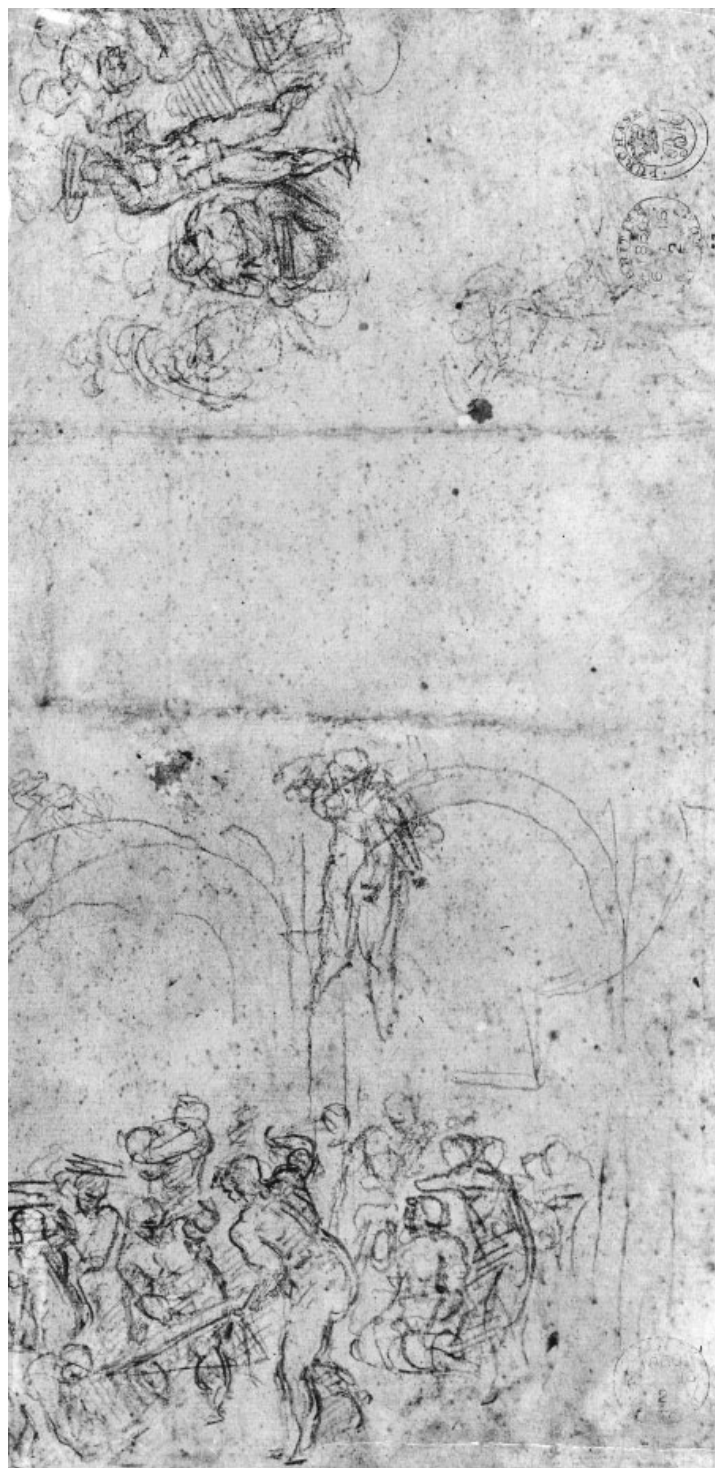
Anioła. Wszyscy inni stojący po prawej stronie obrazu (po lewej są „wrogowie”, żołnierze) z różną intensywnością wyrażają wewnętrzne zrozumienie tego wydarzenia. Usytuowana z przodu grupa czterech kobiet ukazana do połowy, przecięta przez krawędź obrazu, odgrywa szczególną rolę. Dwie z nich patrzą na Piotra, spojrzenie dwóch pozostałych podąża za spojrzeniem Piotra; patrzą z przerażeniem na obserwatora. Ponieważ dzieło to w żaden sposób nie kontynuuje tradycji renesansowej, przypuszczano, że może tu chodzić o reminiscencje z chrześcijańskiej starożytności⁶⁹. Nie jest to jednak możliwe ze względu na ogromne duchowe napięcie. Poza tym ani amorficzne grupy postaci, ani obciążone niepomierным ciężarem ziemi ciała nie są starochrześcijańskie. Dla dwóch omawianych tu fresków elementem wspólnym z dziełami sztuki średniowiecznej jest jedynie antyklasyczne skoncentrowanie się na treści i spiętrzony bezprzestrzenny krajobraz oraz – w przypadku *Nawrócenia Szawła* – mały symbol miasta na szczycie góry.

IV. Wypędzenie kupców ze świątyni

British Museum posiada pewną liczbę szkiców rysunkowych Michała Anioła przedstawiających *Wypędzenie kupców ze świątyni* (fig. 53–56)⁷⁰ do dużej kompozycji z wieloma postaciami. Na wszystkich tych kartonach widzimy w centrum Chrystusa z podniesionym biczem w prawej ręce, lewą zaś przewracającego stół, na którym najwyraźniej gromadzono złoto. Postać Chrystusa otacza tłum uciekających bankierów i sprzedawców, którzy ratują swoje dobra. Na kartonie ukazanym na fig. 53 ta sama scena przedstawiona jest dwa razy; później karton przecięto. Scena ukazana jest najpierw w dosyć wstępnym szkicu. Na pierwszym planie Chrystus krocący z prawej strony w lewą, podnosi prawą rękę zamachując się jakby do uderzenia, podczas gdy lewą

⁶⁹ Dvořák [1974: 468].

⁷⁰ Ilustracja 19, British Museum 1860 – 6 – 11 – 2/2, Frey 254, [B.] Berenson, [Drawings of the Florentine Painters, London 1903; dalej: Berenson] no. 1515, ilustracja 20, British Museum 1860 – 6 – 16 – 2/2, (Verso od ilustracji 19), Frey 253, Berenson 1515. Ilustracja 21, British Museum 1860 – 6 – 16 – 2/2, Frey 252a, Berenson 1516. Ilustracja 22, British Museum 1860 – 6 – 16 – 2/3, Frey 255, Berenson 1517.

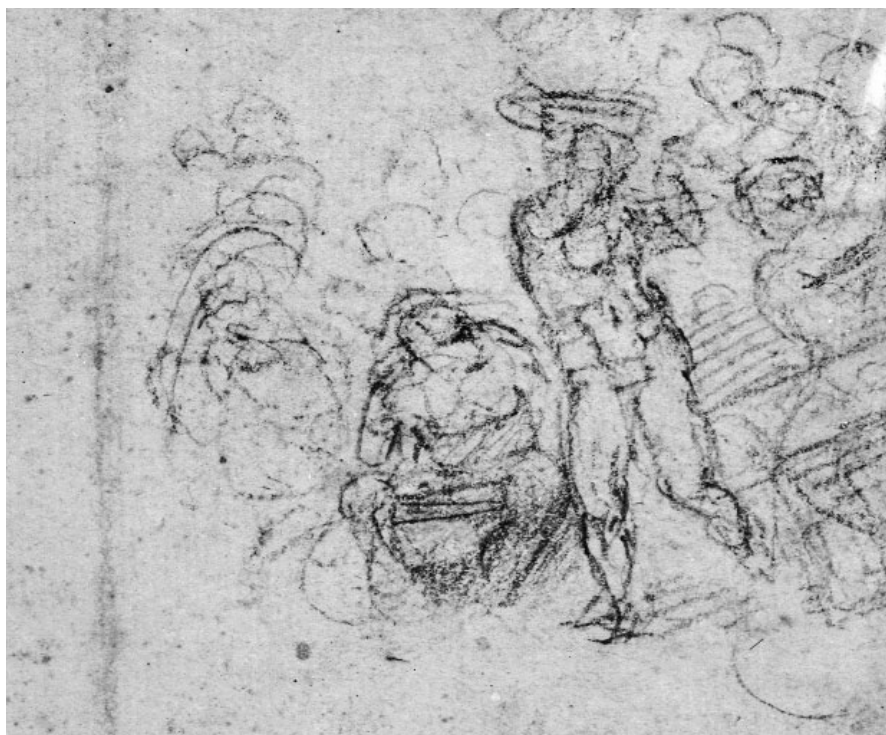


53. Wypędzenie
kupców
ze świątyni

wywraca stół. Dwie kobiety załadowały swoje towary na głowy, aby z nimi uciec, mężczyzna padł na ziemię, aby – jak się wydaje – zbierać rozrzucone rzeczy; po prawej z tyłu widzimy dwie postaci wskazujące na Chrystusa. Tło dla kompozycji stanowi portyk z arkadami. W centrum wyżej, bez związku z projektem obrazu, Michał Anioł narysował postać, która z podniesioną prawą ręką kroczy do przodu, prawdopodobnie drugi szkic postaci Chrystusa, tym razem już ukazanego frontalnie. Następnie karton został obrócony o 90 stopni i powstał raz jeszcze rysunek tego tematu w bardziej rozbudowanej formie. Z tego projektu większa część, aż do ostatnich postaci po lewej stronie, została wycięta. Poza niektórymi jedynie bardzo szkicowo zaznaczonymi postaciami, widzimy uciekającą kobietę z koszem na głowie oraz postać siedzącą na ziemi z jej dobrami na kolanach; obydwie postaci zwracają się ku prawej stronie, ku centrum kompozycji, która nie zachowała się. Niżej widzimy raz jeszcze postać Chrystusa, bardzo szkicowo zaznaczoną.

Kolejne rysunki (fig. 54–55) są bardzo do siebie zbliżone. W porównaniu z poprzednimi zawierają istotną nowość – Chrystus ukazany jest frontalnie i przedstawiony w ruchu; na pierwszym z nich naszkicowany jest dwa razy. W pierwszym ujęciu, po lewej stronie, otoczony jest licznymi postaciami, w drugim ujęciu, po prawej, widzimy same jego kontury bez żadnych poprawek, tylko z grupą osób i ze stołem, który wywraca. W przeciwieństwie do szkicu z fig. 53 Chrystus nie jest tutaj ustawiony przed resztą postaci, lecz stanowi centrum całej kompozycji, mającej punkt kulminacyjny w podniesionej ręce, jak w *Sądzie Ostatecznym*. Po raz kolejny podeszły wiekiem Michał Anioł podejmuje próbę kompozycji, którą w młodości ukazał w *Bitwie centaurów*, gdzie główna postać znajdująca się w centrum i nieco wyniesiona podnosi prawicę, odgrywając tę samą rolę co Sędzia w *Sądzie Ostatecznym* i Chrystus zamachujący się biczem w scenie wypędzenia kupców.

Kolejny szkic rozwija tę kompozycję (fig. 55). Na prawo od Chrystusa nie widzimy już tutaj stołu, lecz postać niosącą kosz i drugą, pochyloną, odwracającą się do Chrystusa. Za tą grupą widoczne są bardzo lekko zarysowane wznoszące się kolumny. Rysunek z fig. 56 zawiera najbardziej dojrzałą wersję, w której występuje największa liczba postaci. Przedstawienie Chrystusa i wcześniej otaczających go osób jest bardzo podobne do szkicu na poprzednim kartonie, postaci



54. Wypędzenie kupców ze świątyni, detal



55. Wypędzenie kupców ze świątyni, detal



56. Wypędzenie kupców ze świątyni, detal

są jedynie bardziej stłoczone. Wiele z nich, na przykład kobieta niosąca kosz na fig. 53, której nie było na dwóch poprzednich kartonach, pojawia się tutaj ponownie i zostaje włączona w nową całość. Kompozycja ujęta jest w płaski łuk. Karton jest sklejoný z wielu części. Na najbardziej zewnętrznym fragmencie widzimy (później częściowo przesłoniętą przez rysunek wielkiej kompozycji) postać Chrystusa w ostatecznej wersji. Na odwrocie tej części widzimy dwie postaci: przykucającego mężczyznę, który zbiera z ziemi pieniądze, i innego, siedzącego, który patrzy na Chrystusa, znanego już z wcześniejszych wersji szkicu na fig. 55, oraz inne fragmentarycznie przedstawione figury. Na podstawie stylu i formatu można stwierdzić, że chodzi tu o prawą część rozciętego szkicu, którego część lewą znamy z fig. 53⁷¹.

⁷¹ Na części naklejonej na tym fragmencie znajdują się dwa rysunki oddzielnych postaci. W jednej rozpoznajemy Chrystusa z biczem, przedstawionego podobnie jak na fig. 53, jedynie nie w trzech-czwartych, lecz w profilu pełnym. Obok raz jeszcze ta sama postać z tyłu, jakby odchylająca się do uderzenia. Postać Chrystusa znajduje się, jak wiadomo, także dwa razy na karcie w Oksfordzie (Frey 157, s. 77).



57. Marcello Venusti, Wypędzenie kupców ze świątyni, ok. 1555

Kiedy powstały te szkice kompozycyjne Michała Anioła i jakie było ich przeznaczenie?⁷² Nikt nie podaje w wątpliwość, że rysunki powstały po *Sądzie Ostatecznym*. Nasuwa się więc pytanie, jak te szkice mają się pod względem stylistycznym do fresków w Cappella Paolina

⁷² Thode datuje je na lata 40. XVI wieku (K.U., II, s. 455); [K.] Frey ([*Die Handzeichnungen [des Michelangelo Buonarroti]*, Berlin 1911], s. 121) – na koniec lat 30. i początek lat 40; Berenson, *Drawings*, datuje na ok. 1545. [F.] Baumgart (*Eine Entwurfzeichnung Michelangelos zur Cappella Paolina*, w: *Goldschmidt-Festschrift das siebente Jahrzehnt*, Berlin 1935, s. 135) datuje rysunki na lata 1543–[15]44; C. Tolnay (*Die Handzeichnungen Michelangelos im Codex Vaticanus*, „*Repertorium für Kunstwissenschaft*” 48, 1927, s. 178, przypis 1) podaje lata 1556–[15]57, ale nie popiera tego żadnymi dowodami.

namalowanych bezpośrednio po ukończeniu *Sądu Ostatecznego*. Należy tu stwierdzić przede wszystkim, że szkice do *Wypędzenia kupców* nie są formalnie jednolite.

Rysunek na fig. 53 jest, przyjmujemy to powołując się na Freya⁷³, najwcześniejszy spośród zachowanych. Grupy nie są zwarte, poszczególne postaci poruszają się, formy nie są szczególnie ciężkie. To samo odnosi się do drugiego szkicu na tym samym kartonie. Na dwóch kolejnych rysunkach grupy coraz ciaśniej się skupiają, ruchy stają się bardziej powściągliwe, formy cięższe. W końcu na fig. 56 widzimy wielopostaciową, podzieloną na grupy kompozycję, pusta przestrzeń powstaje tylko wokół Chrystusa i jego zamachującej się biczem prawej ręki. Ten rysunek jest z pewnością ostatni, w przeciwnym razie Marcello Venusti nie skopiowałby go z tak wielką dokładnością w swoim obrazie znajdującym się w National Gallery (fig. 57). Tutaj w zmienionej formie odnajdujemy także arkady, jak we wcześniejszych szkicach.

Z formalnego punktu widzenia rysunki te wydają się wykazywać identyczny kierunek rozwoju jak ten, który prowadzi do *Nawrócenia św. Pawła i Ukrzyżowania św. Piotra*⁷⁴. Pierwszy rysunek odróżnia się od późniejszych przez emocje wyrażane w poszczególnych postaciach, które znamy z *Nawrócenia Szawła*; ostatni wydaje się być bliiski *Ukrzyżowaniu św. Piotra*, bo w obydwu przypadkach równie mocno podkreślone są zwartość grup i krążenie wokół centrum kompozycji. Również w obydwu dziełach odnajdujemy tę samą bryłowatość postaci⁷⁵. Można powiedzieć, że posiadają one tę samą wagę, ciężką masywność, jakby „zakorzenie w ziemi”, obserwując, że bankierzy i kupcy nie uciekają przed biczem Chrystusa, jak na poprzednich kartonach, lecz jedynie skłaniają się do odejścia. Także na fresku *Ukrzyżowanie św. Piotra* widzimy postaci, których gwałtowne wewnętrzne poruszenie wydaje się kontrastować z niezwykle cieleśnym ciężarem.

⁷³ Frey, *Handzeichnungen*, s. 122.

⁷⁴ Ten pogląd wyraża już Baumgart, *Eine Entwurfzeichnung*, s. 135.

⁷⁵ Postacie po prawej na dole w szkicu *Wypędzenia ze świątyni* (fig. 56) i kucający, który ujmuje krzyż na fresku *Ukrzyżowania św. Piotra*, są bardzo do siebie podobne. Rysunek z [edycji] Frey-Knapp, [F. Knapp, *Die Handzeichnungen Michelagniolos Buonarroti. Nachtrag*, Berlin 1925], s. 326–327, który Baumgart (tamże) uznaje za przynależący do *Ukrzyżowania św. Piotra*, charakteryzuje się tym samym stylem, co późne karty *Wypędzenia ze świątyni*.

W renesansie rzadko podejmowano ten temat. Thode wyraża opinię, że „pomysł zajęcia się tym motywem musiał mieć swój początek w rozmowach, które Mistrz prowadził z Vittorią Colonną na temat oczyszczenia i reformy Kościoła”⁷⁶. Frey oponuje: „Nie do przyjęcia jest, aby wewnętrzne życie Michała Anioła, w tym przypadku życie religijne, i odpowiadające mu religijne przedstawienia wtłaczać w prokrustowe łóżko określonych schematów”⁷⁷. Istnieje bowiem medal Pawła III z portretem papieża, z przedstawionym na rewersie *Wypędzeniem kupców ze świątyni* i z napisem „Mój dom, dom modlitwy”. Claudius du Molinet w XVII wieku medal ten objaśnił w następujących słowach: „Uważam, że ów medal może być odniesieniem do tego, co Onofrio Panvinio napisał o Pawle III: «Tymczasem papież zreformowawszy zdemoralizowane obyczaje kleryków, wyrzucił dziewięciu najpoważniejszych i najlepiej wykształconych, którzy, poznawszy dobrze owo pismo, w którym wyjaśnione zostały założenia reformacji, zrozumieli je». Przedstawili je papieżowi po to, by odstąpił od świętych miejsc ku rzeczom bezbożnym i zgorszeniu. I tak nie byłoby to zbyt oczywistym, że jest to odniesienie do Domu Boga, domu modlitwy, a nie handlu lub «Jaskini łotrów i ludzi bezbożnych»”.

Tak więc przedstawienia *Wypędzenia kupców ze świątyni* nie wybrano w duchu antypapieskim, jak przyjmuje Thode, lecz to sam papież wybrał ten temat na symbol reformy Kościoła. Również Paweł IV, którego pontyfikat w jeszcze większym stopniu, chociaż też w innym sensie, poświęcony był reformie, nakazał wybić medal z *Wypędzeniem kupców ze świątyni* na rewersie⁷⁸. W przypadku Pawła III przedstawienie to zyskuje jeszcze na znaczeniu i nabiera nowej specyfiki, gdy zwróci się uwagę, że właśnie w czasie jego pontyfikatu rozgorzały ostre zmagania o reformę dochodów kurii, penitencjarii i datarii⁷⁹, a wypędzenie kupców ze świątyni mogło być interpretowane zwłaszcza jako walka przeciwko symonii... „i wy uczyniliście z niej jaskinię łotrów”.

⁷⁶ Thode, K.U., II, s. 455.

⁷⁷ Frey, *Handzeichnungen*, s. 122.

⁷⁸ Molinet, [*Historia summorum pontificum*], s. 67, tablica 18, VI.

⁷⁹ Wskazówka H. Jedina; por. Pastor, [*Geschichte der Päpste*] V, s. 123 nn., 141. Conc[ilium] Trid[entinum], IV, s. 451 nn.

Kolejne pytanie brzmi: do czego była przeznaczona ta kompozycja? Bogactwo postaci – rysunki, które jako takie były gotowymi dziełami sztuki, u Michała Anioła nigdy nie zawierały dużo postaci – podobieństwo struktury kompozycji z *Ukrzyżowaniem św. Piotra*, fakt, że Michał Anioł rysował kompozycję przynajmniej sześć razy – wszystko to wydaje się przemawiać za tym, że chodzi o projekty fresku. Widzieliśmy, że w innym miejscu treść ikonograficzną użyto do gloryfikacji pontyfikatu Pawła III. Prawdopodobnym jest zatem, że także Michał Anioł *Wypędzenie kupców ze świątyni* projektował dla Pawła III, z którym łączyły go bliskie relacje. Jeśli tak jest faktycznie i kompozycja była przeznaczona dla fresku, to musiał być to fresk planowany dla Paoliny, gdyż była to nowa budowla samego papieża nosząca jego imię. O jakim miejscu w Paolinie myślano w kontekście fresku *Wypędzenia kupców ze świątyni*? Na prawej ścianie, gdzie później, naprzeciwko *Nawrócenia Szawła*, powstał fresk *Ukrzyżowanie św. Piotra*? Wydaje mi się czymś nieprawdopodobnym, aby scenę z Ewangelii z Chrystusem jako główną postacią można było zestawiać ze sceną z *Dziejów Apostolskich*, ze św. Pawłem jako jej bohaterem. Przyjęte było, wyjąwszy oczywiście zestawienia typologiczne, aby w ramach zaplanowanych projektów sceny z życia Jezusa umieszczać w miejscach zdecydowanie uprzywilejowanych topograficznie. Możliwość tę nieprawdopodobną czyni również wspomniana już teza, że istniał wcześniejszy projekt Cappella Paolina, zgodnie z którym naprzeciwko *Nawrócenia Pawła* projektowano przedstawienie *Przekazania kluczy św. Piotrowi*⁸⁰. *Wypędzenie kupców ze świątyni* nie mogło być więc przeznaczone na prawą stronę Paoliny. Gdy przeglądamy zachowane dokumenty dotyczące pracy Michała Anioła w tej kaplicy, nie znajdujemy nigdzie wzmianki o tym ile fresków miał on tam namalować. Czytamy, że papież chciał „żeby została wymalowana i ozdobiona kaplica przez niego ostatnio wzniesiona w tym pałacu”⁸¹. Niewykluczone więc, że pierwotnie zaprojektowano dla Paoliny więcej fresków. Zupełnie nic nie wiemy o tym, jak w czasach Michała Anioła planowano dekorację reszty ścian tej kaplicy. Równie dobrze – jak wcześniej w Kaplicy Sykstyńskiej – mógł być planowany jeszcze jeden fresk na ścianie wejściowej, miejsce

⁸⁰ Zob. wyżej, [s. 117].

⁸¹ Baumgart, *Cappella Paolina*, s. 75 nn.

tematycznie szczególnie nadające się na *Wypędzenie kupców ze świątyni*. Charakterystyczne jest, że grupa postaci na najpóźniejszych szkicach wkomponowana jest w długie, wąskie pasy. Nad wejściem Cappella Paolina, gdzie od Grzegorza XIII miejsce wypełnia nisza flankowana dwoma wysokimi prostokątnymi polami z marmurową inkrustacją⁸², za czasów Michała Anioła była wolna przestrzeń, do której dobrze pasowałaby omawiana kompozycja w swojej najdojrzałszej wersji. Rysunek na fig. 56 ma proporcje bardzo podobne do miejsca nad wejściem do kaplicy. W obydwu przypadkach stosunek wysokości do szerokości to około 1:2. Jeśli więc teza ta jest trafna, to łatwo także znaleźć przyczynę, dlaczego fresku ostatecznie nie wykonano. Gdy w roku 1549 zmarł Paweł III, *Ukrzyżowanie św. Piotra* nie było jeszcze skończone, a Michał Anioł miał 75 lat. Juliusz III nie był specjalnie zainteresowany związaniem Michała Anioła pracami w Paolinie, które gloryfikowały jego poprzednika, a nie jego samego. Zależało mu natomiast, aby artysta wszystkie siły, którymi jeszcze dysponował, poświęcił budowie Bazyliki św. Piotra.

Dla religijno-historycznego usytuowania kompozycji Michała Anioła duże znaczenie ma fakt, że w czasach Pawła III, gdy przedstawienie *Wypędzenia kupców ze świątyni* uważane było za symboliczne dla tego pontyfikatu i tak bardzo kontrowersyjnej reformy Kościoła, intensywnie zajmował się tym projektem, najwidoczniej dążąc do stworzenia monumentalnego dzieła⁸³.

V. Dzieła dla Vittorii Colonny

Wiemy o trzech rysunkach⁸⁴, które Michał Anioł wykonał dla Vittorii Colonny. Są to: *Pietà*, *Ukrzyżowanie*, *Samarytanka przy studni*. Konieczne jest przytoczenie *in extenso* fragmentów z obydwu biografów, którzy

⁸² Baumgart, *Cappella Paolina*, tablica LVI.

⁸³ Zwolennicy reformy byli w ostatnich latach pontyfikatu Pawła III gorzko rozczarowani, gdyż wielkie dzieło reformy, po tylu wiele obiecujących nominacjach kardynalskich, nie postępowało do przodu (Jedin, [Girolamo] *Seripando*, II, s. 53 nn.). Może Paweł III w tych późnych latach niechętnie myślał o fresku *Wypędzenia kupców ze świątyni*, on, który właśnie Kościoła Bożego nie oczyścił?

⁸⁴ Tolnay przyjmuje, że *Pietà*, którą Michał Anioł podarował Vittorii, była reliefem (Thieme-Becker, *Künstlerlexikon*, t. XXIV). Tej tezie zaprzecza tekst

piszą o relacji Michała Anioła z Vittorią Colonną. Vasari w swoim pierwszym wydaniu z 1550 roku pisze, że markiza z Pescary zwróciła się do Michała Anioła o wykonanie dla niej kilku przedstawień Chrystusa i że wykonał on i wysłał jej piękny rysunek ukazujący Pietę⁸⁵.

Słynny *passus* Condiviego⁸⁶ brzmi: „W szczególności jednak miłuje on wielce margrabinę z Pescary, w której boskim umyśle był zakochany, będąc także w zamian serdecznie przez nią miłowany; od niej posiada mnóstwo listów, pełnych szlachetnej i słodkiej miłości, jakie tylko z takiej piersi wyjść zdolne; on również napisał do niej wiele, wiele sonetów, przepełnionych talentem i łagodnym uczuciem. Ona często wyruszała z Viterbo i z innych miejscowości, w których bawiła dla rozrywki bądź spędzała lato, i przybywała do Rzymu, nie dla innej racji, jak tylko dla widzenia się z Michałem Aniołem; on zaś w zamian tak ją miłował, że pamiętam, jak mówił, iż niczego tak nie żałuje, jak tego, że gdy poszedł spojrzeć na nią, kiedy zeszła z tego świata, nie tak ucałował ją w czoło lub twarz jak w rękę. Z powodu jej śmierci często pozostawał w przygnębieniu i jakby w obłędzie. Na życzenie tej pani wykonał Chrystusa nagiego, który po zdjęciu z krzyża tak opada swoim martwym ciałem, że osunąłby się do stóp swojej Przenajświętszej Matki, gdyby nie był przez dwóch aniołków podtrzymywany za ramiona. Ona zaś, siedząc pod krzyżem z twarzą płaczącą i bolesną, wznosi oba ramiona ku niebu z tymi słowy, które na pniu krzyża wypisane czytać można: Nie myśli się o tym, ile krwi kosztuje! Krzyż jest podobny do tego, który w czasie pomoru w 1348 roku przez Bianchich był noszony w procesji, a potem umieszczony w kościele Santa Croce we Florencji. Wykonał także z miłości dla niej rysunek Jezusa Chrystusa na krzyżu, nie tak, jako pospolicie jest we zwyczaju – zmarłego, ale w postawie boskiej, z obliczem wzniesionym ku Ojcu i, zda się, mówiącego: ‘Eli, Eli!’; toteż widzi się to ciało, nie opadające jako zmarłe, w omdleniu, lecz jak żywe, w bolesnym skurczu wskutek okropnej męki” [Condivi/Jabłonowski 1960: 110–111].

Vasariego (2 wydanie z 1568 r.): „e le disegno Michelangnolo una Pietà...” (wyd. Frey, s. 249) [Vasari/Estreicher 1988: 201].

⁸⁵ Wyd. Frey, s. 170. W. Kallab, *Vasaristudien*, Wien 1908, s. 143 n., zauważa, że rękopis został ukończony już w 1547, a więc w roku śmierci Vittorii Colonnny.

⁸⁶ Wyd. Frey, s. 200 n. [Condivi/Jabłonowski 1960: s. 110–111].

Drugie wydanie Vasariego z 1568 roku zawiera relację, w której, jak było to w zwyczaju, tekst Condiviego został przetworzony. Zmiana ta jest jednak bardzo charakterystyczna: „Nieskończenie wiele sonetów swoich wysyłał do wielmożnej Wiktorii Colonna, markizy z Pescary, otrzymując od niej odpowiedzi wierszem i prozą. Wielbił bowiem jej umysł, w którym był zakochany, i ona podobnie w jego. Często udawała się z Viterbo do Rzymu, aby go odwiedzić. Michał Anioł wykonał dla niej rysunek *Oplakiwania Chrystusa* na łonie Madonny, a obok dwa piękne aniołki; ponadto niezwykle wprost piękności postać *Ukrzyżowanego Jezusa*, który podnosi głowę polecając ducha Ojcu, dzieło doprawdy boskie, a także wykonał *Chrystusa z Samarytanką u studni*”⁸⁷.

Pietà

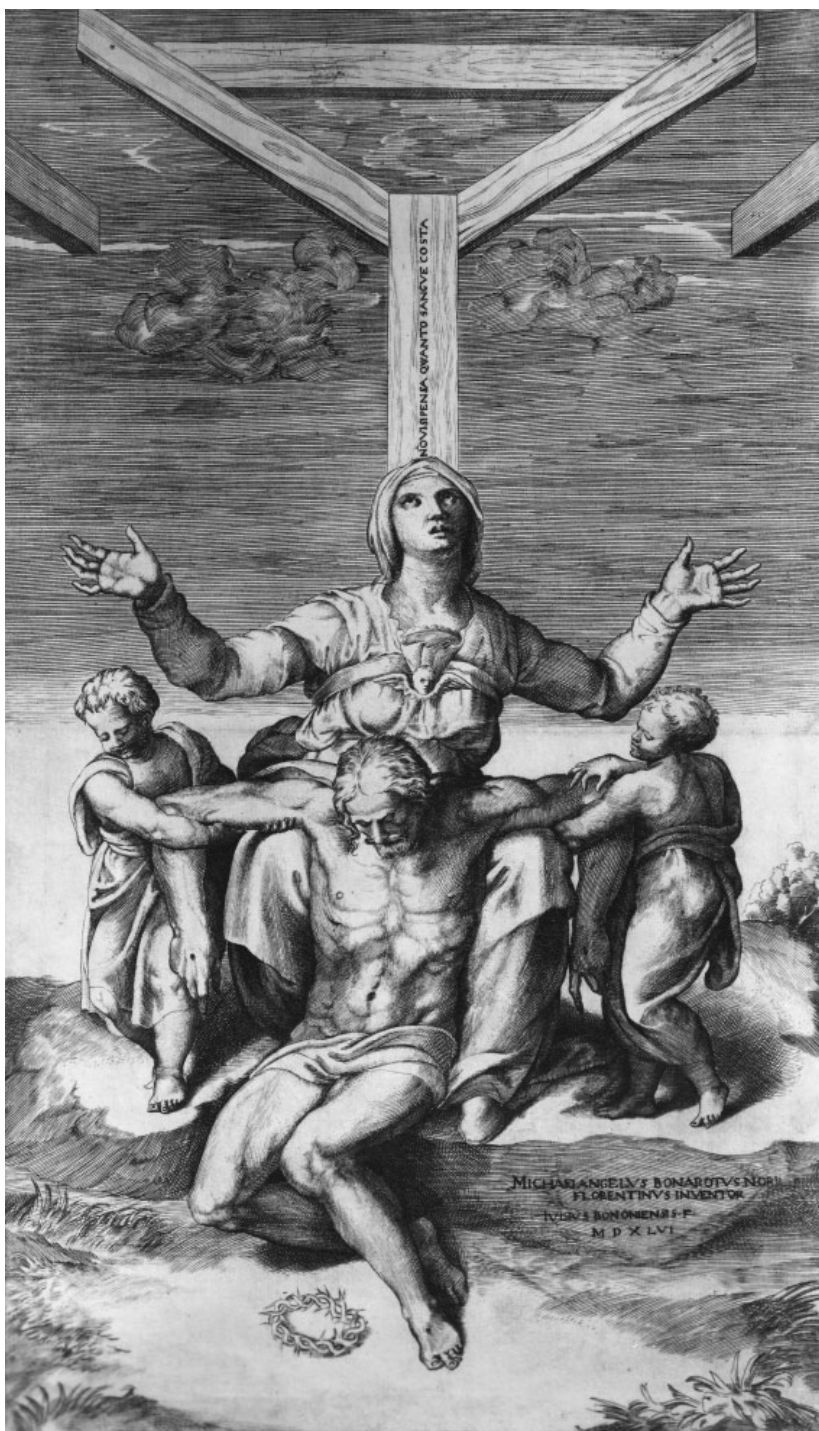
Nie posiadamy oryginału i znamy tę pracę jedynie z licznych rycin (fig. 58) i obrazów⁸⁸, oraz z reliefowych kopii z Watykanu (fig. 59) i z S[anta] Maria z Monserrato. Maryja siedzi pod krzyżem, przodem do obserwatora, wznosi oblicze i obydwie ręce ku niebu w geście wczesnochrześcijańskiej orantki. Na skalnym stopniu, pomiędzy jej kolanami, opiera się również siedzące ciało Chrystusa. Nogami są poważnie złamane, stopy spoczywają na wyraźnie niższej podstawie skały, głowa ciężko opada do przodu tak, że dobrze rozumie się zdanie Condiviego, że korpus opadłby „gdyby nie był przez dwóch aniołków podtrzymywany za ramiona”. Za Maryją wznosi się krzyż w starożytnej rozwidlonej formie⁸⁹. Na rycinie [Giulia] Bonasone (1546) (fig. 58) na krzyżu jest napis, który przytacza także Condivi: „Nie myśli się o tym, ile krwi kosztuje!” (Dante, *Paradiso*, XXIX, 91).

Pod względem formalnym wszystkie nowości kompozycji są już zapowiadane przez dzieła samego Michała Anioła. Problem zestawienia dwóch siedzących dorosłych postaci, przy czym jedna opiera się

⁸⁷ Wyd. Frey, s. 248 n.

⁸⁸ Zestawienie w: Thode, K.U., II, s. 492 nn. Dochodzi tu jeszcze rysunek-kopia z Bostonu (Berenson [*Drawings*, no.] 1623, i fig. 736) [obecnie ten rysunek jest powszechnie uznawany za dzieło Michała Anioła, zob. fig. 105].

⁸⁹ Kopie często nie uwzględniają tu tej formy krzyża.



58. Giulio Bonasone, *Pietà* dla Vittorii Colonna



59. Reliefowa scena
Opłakiwania (Pietà) dla
Vittorii Colonna

na kolanach drugiej, Michał Anioł rozwiązał czterdzieści lat wcześniej w obrazie *Madonna Doni*. To najbardziej wyszukana z jego kompozycji, której pełna artyzmu konstrukcja opiera się ostatecznie na tej samej formalnej zasadzie co *Pietà* dla Vittorii Colonna⁹⁰.

Ikonografia tego dzieła ma długą historię, zarówno w sztuce włoskiej przed Michałem Aniołem, jak i w dziele samego artysty. Chodzi o połączenie dwóch motywów, o przedstawienie Maryi z martwym Synem i aniołów opłakujących Chrystusa. Pierwszym tematem Michał Anioł zajmował się całe życie. Miał 23 lata, gdy stworzył *Pietę*

⁹⁰ Ch. de Tolnay (*Michelangelo's Rondanini Pietà*, „Burlington Magazine”, 1934, 2, s. 152) pochodzenie *Piety* dla Vittorii Colonna, dzieło o zaskakująco dużym oddziaływaniu, wywodzi z drzeworytu Dürera przedstawiającego Tróję Świętą. Jest to jak najbardziej możliwe, zwłaszcza, gdy przyjrzymy się *Allegoria della redenzione del genere umano* Vasariego w Villa Albani (ilustracja w: A. Venturi, [Storia dell'arte italiana] IX, 6, fig. 208). Wyraźne jest tutaj eklektyczne oparcie się na Michale Aniele i na Dürerze. Jednak nie wyczerpuje to tematu *Piety* dla Vittorii Colonna.



60. Pietà



61. Martwy Chrystus

z Bazyliki św. Piotra. Wówczas francuski kardynał zamówił tradycyjny wizerunek Matki z ciałem Syna na kolanach.

Najbliższe czasowo znane nam przedstawienie *Piety* autorstwa Michała Anioła to w znacznym stopniu ukończony rysunek sangwiną z Albertiny w Wiedniu (fig. 60)⁹¹. Nie ma on nic wspólnego z wczesną *Pietą*. Tym razem chodzi o wąską, wertykalną kompozycję, w której Chrystus siedzi na wysokiej krawędzi sarkofagu, a podpira go nachylona nad nim Matka. Wydłużone, wąskie formy aktu Chrystusa wskazują na lata trzydzieste. Natomiast potężne, muskularne torso i ciężkie formy ciała Maryi w *Piecie* dla Vittorii Colonna datują to dzieło wyraźnie na ostatnie lata pracy nad *Sądem Ostatecznym*, 1539–1541.

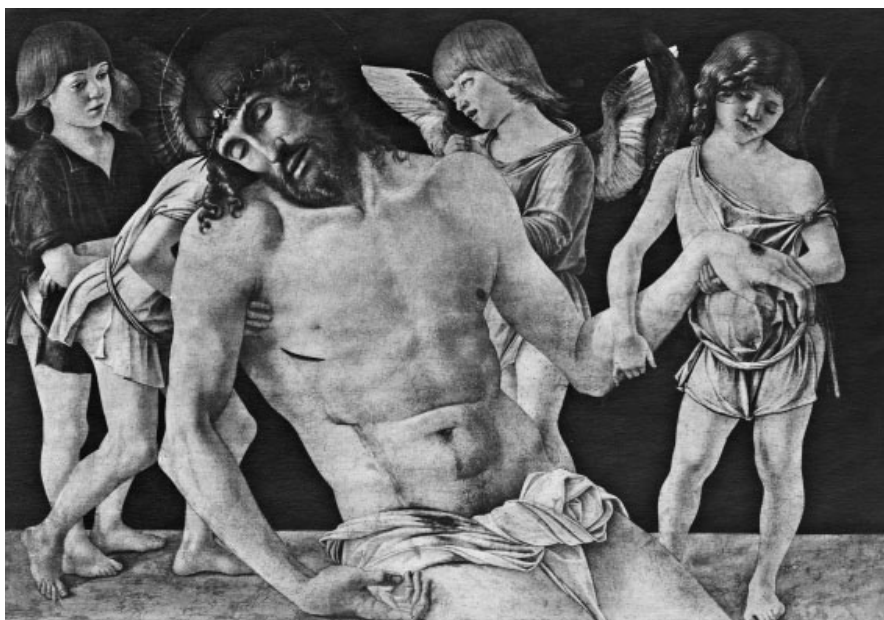
⁹¹ Thode, K.U., II, s. 497.

W czasie pomiędzy powstaniem rysunku z Albertiny a *Pietą* dla Vittorii Michał Anioł przynajmniej jeszcze raz zajmował się tym tematem. Muzeum w Luwrze posiada rysunek martwego Chrystusa (fig. 61), który Sebastiano [del Piombo] użył dla swojej *Piety* z Ubeda⁹². Widzimy na nim martwego siedzącego Chrystusa z głową opadłą na bok. Rysunek ikonograficznie odwołuje się do bardzo rozpowszechnionego w północnych Włoszech i w Wenecji typu lamentacji, gdzie zmarłego przedstawionego na siedząco oplakuje albo Maria i Jan (często z innymi postaciami), albo aniołowie⁹³. Dla historii *Piety* dla Vittorii znaczenie ma fakt, że Michał Anioł krótko przed wykonaniem tej pracy przedstawił siedzącego martwego Chrystusa, wyraźnie nawiązując do bizantyńskiej tradycji kontynuowanej przez Giovanniego Belliniego (fig. 62).

Pietà dla Vittorii Colonna to dzieło, które – co u Michała Anioła częste – pomimo wyraźnych odwołań do własnych i przejętych

⁹² Frey, *Handzeichnungen*, s. 21. Gdy Don Ferrante Gonzaga chciał podarować obraz Francisco de los Cobos, sekretarzowi Karola V, i negocjował to z Sebastiano, ten dał zamawiającemu wybór pomiędzy „una nostra donna, che avesse il figliul morto in braccia a guisa di quelle della febre” (rozpowszechniona nazwa dla *Piety* z Bazyliki św. Piotra) a Madonną z dzieckiem ze św. Janem. W 1537 praca nad obrazem trwała, a w 1539 został ukończony (por. G. Campori, *Sebastiano del Piombo e Ferrante Gonzaga, „Atti e Memorie e Parmensi”* 1864, II, s. 193 nn.). Panofsky (*Die Pietà von Ubeda, Festschrift für Julius Schlosser, Zürich* 1926, s. 150 nn.) i inni przypisują ten rysunek Sebastianowi. J. Wilde ponownie widzi w nim dzieło Michała Anioła.

⁹³ Skomplikowany ikonograficzny problem objaśnił Panofsky w fundamentalnym eseju *Imago Pietatis* w: *Festschrift für M. Friedländer*, Leipzig 1927, s. 261 nn. Tradycja florencka posiada główne dzieło typu *Lamentacja aniołów* w postaci reliefu Donatella, który znajduje się w Victoria and Albert Museum. Wśród artystów pokolenia poprzedzającego Michała Anioła to Giovanni Bellini w trakcie swojej długiej kariery podjął temat *Piety* w różnych ikonograficznych typach, tworząc wielkie arcydzieła. Bizantyńską tradycję, w której to przedstawienie ma swoje źródło (por. Panofsky, jw.; [G.] Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Paris 1916, s. 483 nn.), kontynuowano nieprzerwanie w Wenecji. Pomiędzy *Lamentacją aniołów* w Rimini (fig. 62) a rysunkiem Michała Anioła istnieje duże podobieństwo – w ułożeniu ciała Chrystusa, w połamanej ręce Zmarłego, itd. Sebastiano wiernie wykorzystał rysunek Michała Anioła i za siedzącym Chrystusem ukazał Matkę, która w nowatorskiej pozie, bez kontaktu z Synem, trzyma przed sobą gwoździe i całun. Na podobieństwo pomiędzy nią a Maryją w Bazylice św. Piotra zwrócił uwagę Panofsky (*Die Pietà von Ubeda*, s. 155).



62. Giovanni Bellini, *Lamentacja aniołów*

elementów formalnych i ikonograficznych, stanowi zupełnie *novum*. Formalnie cztery postacie tworzą prawie jednolity blok, którego oś wertykalną mocno akcentuje przedstawienie głównych osób ukazanych jedna nad drugą. To, co horyzontalne, a więc ramiona Chrystusa i podniesione ręce Maryi, jest ponownie obecne w podniesionych ramionach krzyża widlastego. Także bardzo szeroki gest orantki nie zmienia tego, co stanowi o rozpatrywaniu całej grupy jako jednego bloku, gdyż kontur zamykają aniołowie ukazani pod rękoma Maryi⁹⁴.

⁹⁴ Reliefowa kopia w Watykanie (fig. 59) wykazuje wobec szkicu z 1546 roku (fig. 58) zarówno poszczególne różnice, jak i zmieniony styl. Na szkicu anioł po prawej stronie jest ujęty w ruchu do przodu, anioł po lewej z kolei cofa się. W ten sposób powstaje wyraźne wrażenie ruchu, niejako obrotu wokół głównej osi. Na kopii obydwaj putta ukazane są prawie całkowicie bez ruchu i od frontu. Możliwe jest także, że mamy tu do czynienia z wariantami, gdyż, jak zobaczymy, istniało wiele egzemplarzy tego rysunku. Zmianę stylu widać szczególnie w o wiele cięższych kształtach Maryi na reliefie. Wydają się naśladować florenckie zdjęcia z krzyża. Na reliefie znika również muskularna budowa ciała Chrystusa obecna jeszcze na szkicu. Te różnice nie mogą oznaczać, że relief jest nieukończony, albo że istnieją ewentualne różnice między poszczególnymi egzemplarzami rysunków.

Równie nowatorskie jak forma są treść i zawartość dzieła. Spojrzenie Matki Boskiej nie zatapia się w twarzy Zmarłego, jest wzniezione ku Bogu Ojcu, tak jak i ręce. Maryja wydaje się wołać: „Nie myśli się o tym, ile krwi kosztuje”⁹⁵. Nie da się jaśniej wyrazić wielkości tej ofiary niż przez te słowa Dantego. Chodzi tu więc o ogrom ofiary Chrystusa na krzyżu, a nie jak w dotychczasowych przedstawieniach o zatopienie się w bezmiernym bólu Matki. Akcent jest przesunięty i Matka staje się postacią drugoplanową. Współcześni także zdawali sobie z tego sprawę. W liście, który wielki przyjaciel Vittorii Colonna, kardynał Reginald Pole⁹⁶, zlecił napisać do kardynała Gonzagi 12 maja 1546 z Trewiru, czytamy: „Od Mons[ignore] Polo się dowiedziałem, że pragnie ona mieć Chrystusa ręki Michała Anioła i kazał mi potraktować poufnie tę informację; gdyż będąc faktycznie w posiadaniu rzeźby wykonanej przez wyżej wymienionego, chętnie wysłałby ją jej, lecz jest ona Pietą, choć widać całe ciało. Mówi, że nie byłoby to stratą gdyż od markizy Pescary może otrzymać drugą”⁹⁷.

Powodu różnic trzeba raczej szukać w fakcie, że kopia powstała później, długo po śmierci Vittorii, i stworzył ją naśladowca Michała Anioła, który dopasował się do późniejszej fazy stylu Michała Anioła (mogłoby chodzić tu o twórcę *Piety* z Palestriny?).

⁹⁵ Wołająca ku niebu *Mater Pietatis* nie jest renesansowi obca. Znajduje się na przykład na obrazie Buonconsigliego w Vicenzy. Na tym obrazie jednak ręce są rozpostarte, a nie podniesione, gdyż renesans nie znał gestu oranta. Również pod innymi względami dzieło Buonconsigliego wydaje się stanowić przejście pomiędzy przedstawieniem Zmarłego na łonie Matki i *Piety* dla Vittorii Colonna. Ciało leży na ziemi, górna część ciała jest lekko podniesiona i opiera się na lewym kolanie Matki. Ten typ Michał Anioł łączy później z aniołami przytrzymującymi Chrystusa. Przedstawienie, które znajdujemy u Buonconsigliego, wywodzi się ze wschodu (G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Paris 1914, s. 493). Obraz Buonconsigliego przypomina nam również o innym wariacie, o przedstawieniu Matki z ciałem Syna rozpostartym przed nią na ziemi (por. Millet, tamże). Wariant ten znamy z obrazu Sebastiano del Piombo w Viterbo (ilustracja w: Venturi, [Storia dell'arte italiana] IX, 5, fid. 17), o którym często uważa się (Thode, K.U., II, s. 488), że jest wzorowany na rysunku Michała Anioła. Brak jednak dowodu na potwierdzenie tej tezy. Na Sebastiano del Piombo miała w każdym razie wpływ kompozycja wywodząca się od Rafaela, rozpowszechniona w licznych rycinach, gdzie ciało Syna leży przed Matką na kamiennej płycie.

⁹⁶ Zob. niżej, [s. 207].

⁹⁷ A. Luzio, *Vittoria Colonna*, „Rivista Storica Mantovana”, tom 1, Mantova 1885, s. 51, przypis 2. Istniały więc, jak widzimy, przynajmniej trzy egzemplarze *Piety*,

Jedyny spośród trzech rysunków [wykonanych dla Vittorii Colonnny], którego oryginał posiadamy, to *Chrystus na krzyżu* przechowywany w British Museum (fig. 63)⁹⁸. Ukazuje łaciński krzyż z czaszką u jego stóp, ustawiony na nieledwie naszkicowanym wzniesieniu. Potężne, herkulesowe ciało Chrystusa jest przybite do krzyża trzema gwoździami. Mamy tu tradycyjny typ przedstawienia brodatego Odkupiciela. Głowa mocno zwrócona w prawą stronę, oczy uniesione, usta otwarte, „które mówią: Eli, Eli!” Górna część ciała jest wysunięta do przodu i zwrócona w lewo, dolna – odwrotnie, pozostaje nieco w głębi rysunku i mocno przechyla się na prawo. Ten mocno podkreślony kontrapost wyraźnie ilustruje „wicie się w ból”. Grozę tej agonii podkreślają jeszcze ściśnięte kolana. Pod poziomą belką krzyża widać dwóch pogrążonych w ubolewaniu aniołów⁹⁹.

Condiviemu dzieło to, sądząc po jego opisie¹⁰⁰, jawi się jako bardzo nowatorskie. Przedstawienia *Ukrzyżowania* przez ostatnie trzydzieści lat przed powstaniem omawianego rysunku, w epoce dojrzałego renesansu, nie były zbyt częste. Możliwe, jak próbował to wykazać Tolnay, że reprezentują one typ, który Michał Anioł w wieku 19 lat wykonał w S[anto] Spirito. Prawdopodobnie dzieło to znamy z kopii znajdującej się do dzisiaj w tym kościele (fig. 64). Przedstawia ono Chrystusa martwego, jak było to w zwyczaju od XIV wieku. Jeśli założenia Tolnaya są słuszne, to nowość tego dzieła z czasów młodości polega na tym, że martwe ciało ukazane jest w (lekko zaznaczonym) kontrapoście¹⁰¹. Ten kontrapost jest teraz, w *Ukrzyżowaniu*

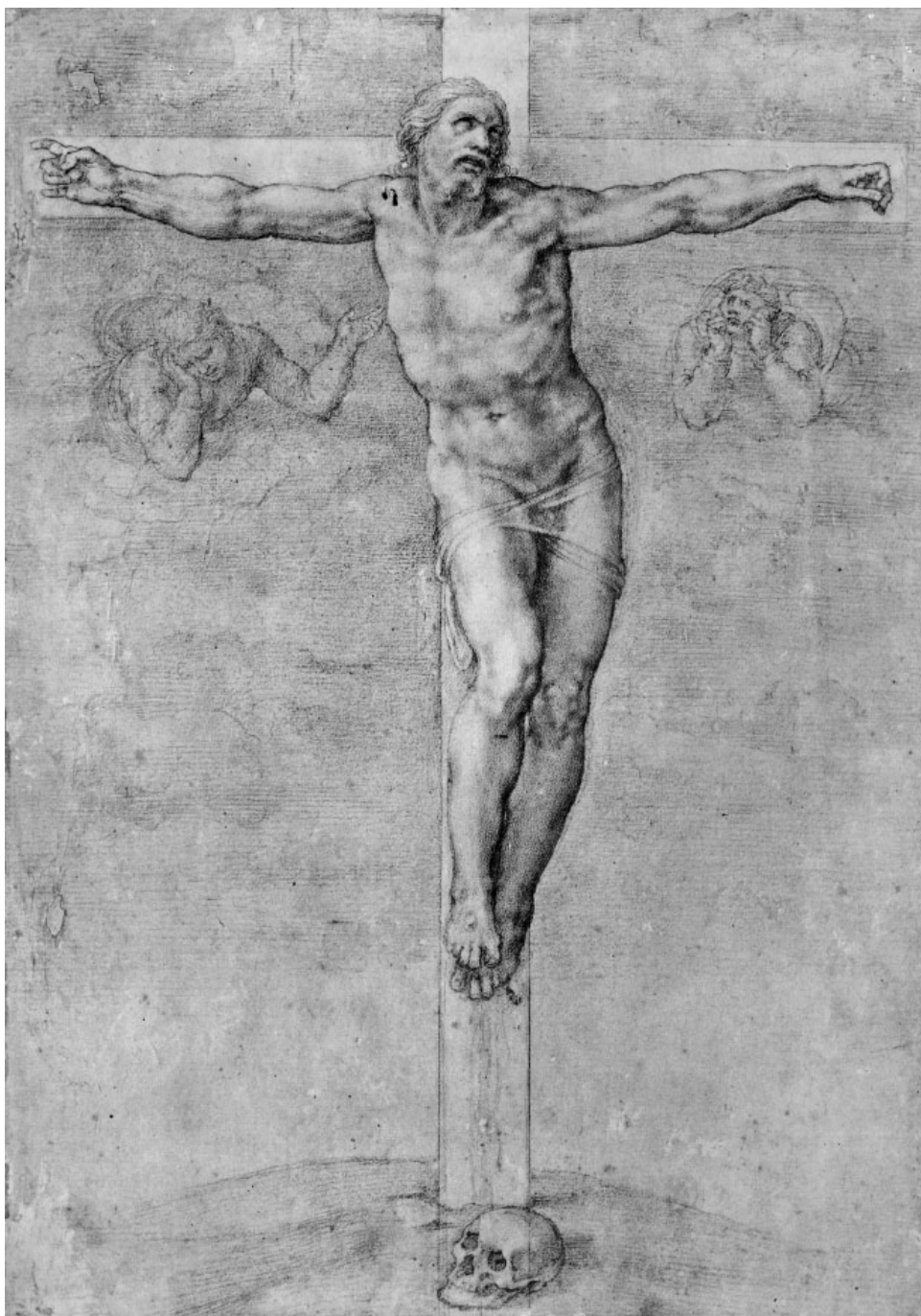
z których jeden znajdował się w posiadaniu kardynała Pole’a, a dwa – Vittorii. Nie da się bowiem inaczej zrozumieć zdania „che dalla Marchesa di Pescara ne può havere un altro”, niż że Vittoria posiadała przynajmniej dwa egzemplarze (por. niżej, [s. 148]). Wiemy o innym przypadku, gdy obdarowany przez Michała Anioła rysunkiem posiadał cztery jego egzemplarze: cztery zachowane warianty *Upadku Faetona* posiadał Cavalieri.

⁹⁸ British Museum 1895 – 9 – 15 – 504; Frey, s. 287.

⁹⁹ Anioł po prawej stronie, widziany w mocnym skrócie, z rękoma przy twarzy, przypomina strącanego potępionego po prawej stronie, nieco z tyłu na fresku *Sąd Ostateczny*.

¹⁰⁰ Zob. wyżej, [s. 135].

¹⁰¹ K. Tolnay, *Michelangelo-Studien, Die Jugendwerke*, „Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen” 1933, s. 117 n.



63. Chrystus na krzyżu



64. Ukrzyżowanie

dla Vittorii Colonna, w najwyższym stopniu wzmocniony. Zamiast zapadnięcia się w nadchodzącej śmierci widzimy straszliwe zmaganie z nią, zamiast młodzieńczego antycznie pięknego ciała mamy potężne kształty ponadprzeciętnie silnego mężczyzny, którego znamy z *Sądu Ostatecznego*¹⁰². Wiemy, że przeor z S[anto] Spirito, który zamówił krzyż, umożliwił Michałowi Aniołowi, aby ten w szpitalu należącym do klasztoru oddawał się studiom anatomii. Chociaż przy żadnym dziele Michała Anioła nie możemy przyjąć, że artyście chodziło jedynie o formę, to jednak w przypadku krzyża z S[anto] Spirito uwaga w pierwszym rzędzie zwrócona jest na anatomię. Gdy Michał Anioł czterdzieści lat później powrócił do tematu, w swoim dziele przedstawić chciał cierpienie Jezusa na krzyżu, jego mękę¹⁰³.

¹⁰² K. Tolnay, *Die Handzeichnungen Michelangelos im Codex Vaticanus*, „Repertorium für Kunstwissenschaft”, [48] 1927, s. 199, przypis 1.

¹⁰³ Pomiędzy tymi dziełami, z czasów pracy nad sklepieniem Kaplicy Sykstyńskiej, mamy jeszcze jeden rysunek przedstawiający rzekomo Chrystusa na krzyżu,

O rysunku przedstawiającym *Chrystusa na krzyżu* dowiadujemy się nie tylko od Condiviego i Vasariego, ale również z korespondencji pomiędzy Vittorią a Michałem Aniołem. Pierwszy zachowany list dotyczący tej sprawy brzmi: „Pani Markizo, i niech nie wydaje się, że będąc w Rzymie powinienem pozostawić krzyż u messer Tomaso (to jest Cavalieri) i uczynić go pośrednikiem między Jaśnie Panią a mną, jej sługą, służyć Pani, to wszystko czego mogę pragnąć bardziej niż inni ludzie w świecie; lecz nie mogła Pani wiedzieć jak bardzo byłem i pozostaję zajęty. Gdyż ja wiem, że wie Pani, że miłość nie potrzebuje mistrzów, i że kto kocha nie śpi, a brakowało jeszcze [czasu]; i choć wydawać się może, że nie pamiętałem, robiłem to o czym nie mówiłem, by przybyć z niespodzianką. A moje plany zostały zniweczone. Źle robi kto wierzy. Sługa Pani Michał Anioł Buonarroti w Rzymie”¹⁰⁴.

Vittoria Colonna zwróciła się to Tomaso Cavalieriego o pośrednictwo, aby otrzymać wizerunek *Chrystusa na krzyżu* (który jej Michał Anioł z pewnością obiecał; kazał powiedzieć Condiviemu o *Piecie* i o *Chrystusie na krzyżu*, które wykonał z miłości do niej). Michał Anioł poczuł się urażony (gdyż był wówczas w Rzymie), że Vittoria nie zwróciła się bezpośrednio do niego, ponadto był rozczarowany, gdyż chciał ją zaskoczyć. Pisząc „...byłem i pozostaję zajęty”, miał z pewnością na myśli *Sąd Ostateczny*.

W krótkim liście Vittoria takimi słowami prosi o wizerunek *Chrystusa na krzyżu*: „Najserdeczniejszy Mój Panie Michale Aniele, proszę Was, wyślijcie mi krucyfiks, choć nie jest skończony, gdyż chciałabym pokazać go Kardynałowi Mantui; a jeśli nie będziecie dziś pracować, moglibyście przyjść porozmawiać ze mną, jeśli zechcecie. Wasza służba, markiza Pescary”¹⁰⁵.

Gdy prośba została spełniona, napisała:

„Jedyny mistrzu Michelangelo i mój wyjątkowy Przyjacielu. Czytałam pański list¹⁰⁶ i widziałam krucyfiks, nie można zobaczyć lepiej zrobionego, żywszego i lepiej wykonanego oblicza, i z pewnością

który znajduje się w Christ College w Oxfordzie (Frey, s. 1392, zwłaszcza 1578; Thode, K.U., II, s. 467 n.). Uważamy jednak, że ułożenie głowy pozwala nam przyjąć, że z pewnością chodzi tu o studium do postaci Hamana.

¹⁰⁴ Frey, *Dichtungen*, Reg. 107.

¹⁰⁵ Tamże, Reg. 108.

¹⁰⁶ Nie znamy listu Michała Anioła wysłanego razem z rysunkiem.

nie mogłabym wyrazić, jak delikatnie i cudownie jest wykonany; dlatego też postanowiłam, że nie chcę go z rąk innych, jednak wyjaśnijcie mi, czy jest on spod innej ręki. Jeśli jest wasz, ja za wszelką cenę chcę go zatrzymać, lecz jeśli nie miałby być wasz, i chcielibyście kazać go przerobić na podobieństwo waszego, wcześniej porozmawiajmy o tym; gdyż wiedząc jak trudno o imitację, szybciej rozwiążę problem, zamawiając zupełnie inne dzieło. Lecz jeśli jest on wasz, zlitujcie się, bo nie będę już w stanie go zwrócić. Dobrze go obejrzałam pod światłem, przez szkło i w lustrze i nigdy nie widziałam bardziej ukończonego dzieła. Pozostaję do Waszych usług”¹⁰⁷.

Ten osobliwy list doczekał się wielu komentarzy¹⁰⁸. Słowa „czy jest on spod innej ręki” zmuszają przecież do przyjęcia zaskakującej tezy, że Vittoria, pomimo bezgranicznego podziwu dla dzieła, nie wie, czy to własnoręczne dzieło Michała Anioła.

„Dzieła wasze wywołują podziw oglądającego; i by doświadczyć tego jeszcze więcej mówiłam o ulepszeniu już doskonałych rzeczy. Pokładałam wielką wiarę w Boga, by udzielił Wam łaski ponadludzkiej w stworzeniu tego Chrystusa; potem ujrzałam go tak cudownego, że przewyższył wszelkie me oczekiwania. Następnie uduchowiona waszym dziełem, zapragnęłam tego, co teraz widzę cudownie spełnione, w każdym szczególe największej doskonałości, i nie można by pragnąć aż tyle. I powiem wam, iż bardzo się cieszę, że anioł z prawej strony jest piękniejszy; bo Michał posadzi was, Michale Aniele, po prawicy Pana. I w tym wszystkim nie wiem, jak mogłabym bardziej wam służyć, jak tylko modląc się do słodkiego Chrystusa, którego tak pięknie i doskonale namalowaliście, i prosić was byście rozkazywali we wszystkim i na zawsze. Sługa wasza etc.”¹⁰⁹.

Wydaje się, że wspomniany wizerunek *Chrystusa na krzyżu* Vittoria oddała z prośbą, aby artysta udoskonalił go, to znaczy dokończył. Wiemy, że Michał Anioł na życzenie Cavalieriego zmienił *Upadek Faetona*¹¹⁰. Nawet w sprawach sztuki pozwalał tym dwóm osobom na niesamowitą ingerencję. Oto Vittoria dostała rysunek z powrotem

¹⁰⁷ Frey, tamże, Reg. 109.

¹⁰⁸ Thode, K.U., II, s. 467.

¹⁰⁹ Frey, tamże, Reg. 111. Nie jest jasne, dlaczego Frey odnosi ten list do *Deposizione di croce*, a więc do Piety.

¹¹⁰ Frey, *Handzeichnungen*, s. 31 n.

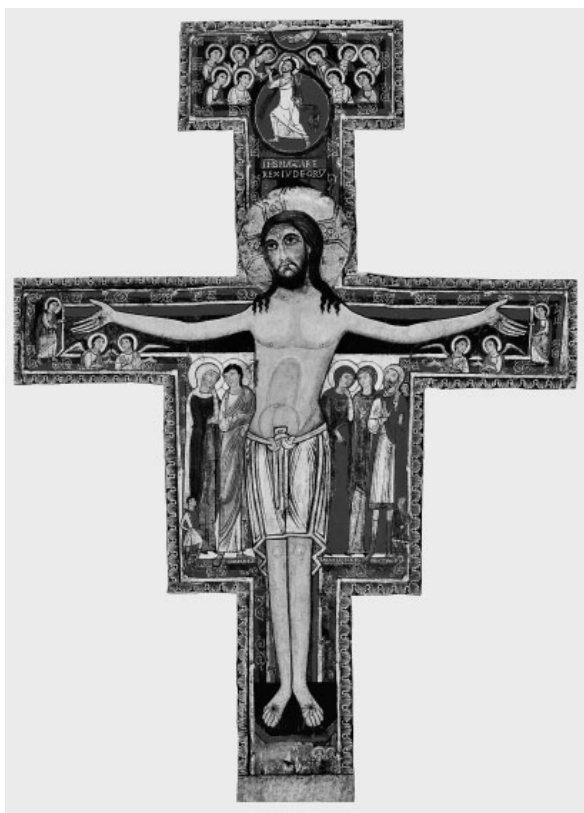
i jest wstrząśnięta stopniem tego dokończenia. Także fragment o dwóch aniołach po obu stronach Chrystusa całkowicie nieprawdopodobnym czyni przypuszczenie, że mówi ona tutaj o *Piecie*, gdyż do tego rodzaju myśli trudniej przywieść ją mógł widok dwóch putt podtrzymujących ciało Chrystusa niż aniołowie oplakujący Jego mękę po obydwu stronach krzyża.

Listy nie są datowane, jednak ze względu na, widoczne także na kopiach, herkulesowe formy ciała Ukrzyżowanego możemy przypisać je ostatnim latom pracy nad *Sądem Ostatecznym*, około 1538–[15]40. Nowością w tym dziele, jak podkreśla Condivi, jest ukazanie Chrystusa żywego, w agonii. Sam Michał Anioł w młodości przedstawiał martwego Odkupiciela.

Wczesne średniowiecze, do XIII wieku, zna tylko przedstawienia żywego Ukrzyżowanego. Jednak na tych Ukrzyżowaniach Chrystus jest zawsze ukazywany jako ten, który pokonuje śmierć, jako tryumfujący Bóg, bez śladu ziemskiego cierpienia. Ciało nie wydaje się wisieć, lecz stać, stopy są przybite obok siebie na małej półce. Oczy są szeroko otwarte, spokojne spojrzenie skierowane przed siebie (fig. 65). W XIII wieku powstaje we Włoszech pod wpływem Bizancjum przedstawienie martwego Chrystusa, którego ciało nosi na sobie wszelkie znaki przebytej męki. Ten sposób ukazania Ukrzyżowanego eskaluje często w kierunku wizerunków przejmujących grozą. Okropnie pokrzywione, martwe ciało wisi ze zniekształconymi członkami na ociekającym krwią krzyżu, oblicze jest jeszcze zeszytniałe w śmierci. Nadzwyczajna popularność tego typu przedstawień w XIII wieku w całych Włoszech, przede wszystkim w środkowej ich części, tłumaczy się przez głębokie religijne wzmożenie, którego najwyższym wyrazem było wystąpienie Franciszka z Asyżu¹¹¹. W życiu i w kaznodziejstwie Stygmatyka cierpienie Jezusa odgrywało rolę przewyższającą znacznie wszystko inne. Franciszkanie we wszystkich swoich odgałęzieniach zachowali to podkreślanie człowieczeństwa Jezusa i wagę Jego naśladowania¹¹². Ówczesne malowane sceny Ukrzyżowania chciały przede wszystkim wzbudzić współczucie dla męki Syna Człowieczego.

¹¹¹ Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile*, s. 396 nn.

¹¹² Zob. niżej, [s. 211–212].

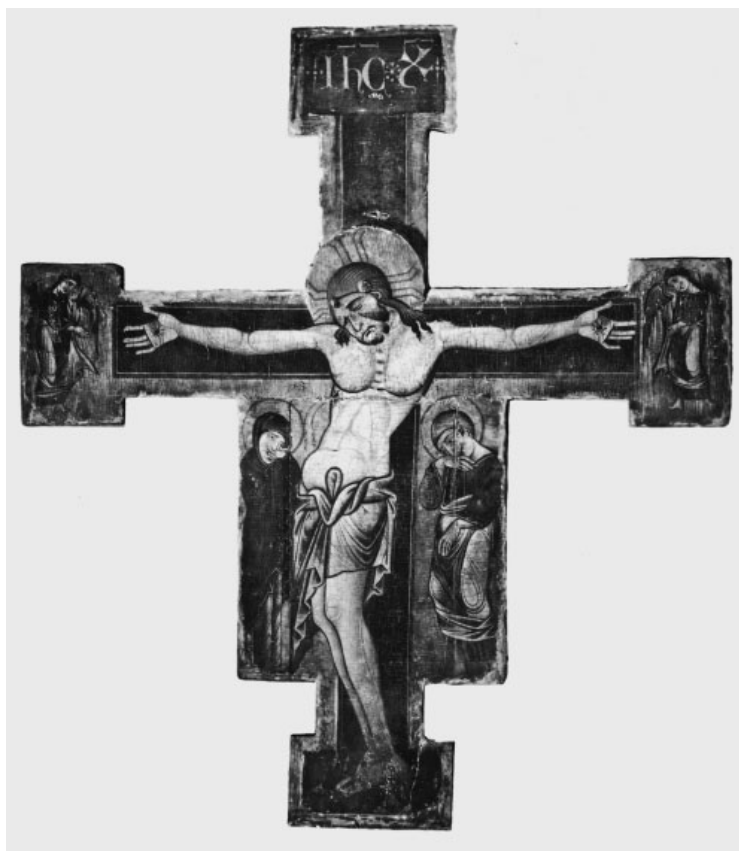


65. Anonimowy artysta
średniowieczny, Żywy
Chrystus na krzyżu

Dopiero Nicolo Pisano i Giotto, którzy po raz pierwszy od starożytności zdawali sobie sprawę z podniosłości i godności ludzkiego ciała, złagodzili także przy wizerunku Ukrzyżowanego to, co „okropne” i odrażające. Od tego momentu, przez cały XIV i XV wiek, zmarłego Chrystusa przedstawia się z całą godnością, często pogrążonego w spokoju charakterystycznym dla antyku. Tak pozostało¹¹³ aż do Michała Anioła z końca lat 30. XVI wieku, gdy ponownie stał

¹¹³ Jeszcze Vasari od roku 1545 malował w Neapolu *Chrystusa na krzyżu* dla ówczesnego generała augustianów Seripando nie znając dzieła Michała Anioła dla Vittorii Colonna, którego także nie wspomina w pierwszym wydaniu *Vite*. Por. wyżej, [s. 143–145]. Mianowicie obraz, który do dzisiaj wisi nad ołtarzem w Cappella Seripando w S[an] Giovanni a Carbonara, przedstawia *Ukrzyżowanego* w pełni w tradycji krucyfiksu z S[anto] Spirito (Frey, *Vasari-Nachlass*, I, s. 154; Conc[ilium] Trid[entinum] Diariorum, pars II, s. LXI nn.; Vasari-Milanesi [Vasari/Milanesi 1988], VII.677).

66. Artysta anonimowy,
malowany krzyż włoski
z XIII w.



się on żywym Odkupicielem, jednak nie tryumfującym, lecz cierpiącym bolesną mękę.

Aby ukazać cierpienie, ciało Chrystusa na krzyżach namalowanych w XIII wieku jest zawsze bardzo mocno i nienaturalnie przekrzywione z wygiętym na bok biodrem – fig. 66 może stanowić dobry przykład. Co do treści, taką samą funkcję ma silny kontrast na rysunku *Ukrzyżowania* dla Vittorii Colonnny. Formalnie to przedstawienie, opierające się na mistrzowskiej znajomości anatomii, jest owocem renesansu, w tym przypadku – jak w *Sądzie Ostatecznym* – służącym treści religijnej, która stanowi powrót do średniowiecza. Muskulatura ciała dodatkowo wzmacnia straszliwe wrażenie agonii.

O wielkim oddziaływaniu tego dzieła zaświadcza­ją nie tylko Vittoria Colonna i Condivi, lecz przede wszystkim wiele obrazów i rycin, które się na nim wzorowały. Zachowały się liczne egzemplarze¹¹⁴, pomimo że w roku 1556 Paweł IV zabronił tego rodzaju przedstawień żyjącego i cierpiącego Chrystusa bez rany przebitego boku¹¹⁵. Najwyraźniej uznał za gorszące ukazywanie ludzkiej agonii, a nie odkupieńczej śmierci Boga-Człowieka. Później musiano cofnąć ten zakaz, gdyż Guido Reni, Rubens i van Dyck naznaczyli cały barok przedstawieniem żyjącego Ukrzyżowanego, nawiązując tym samym do Michała Anioła.

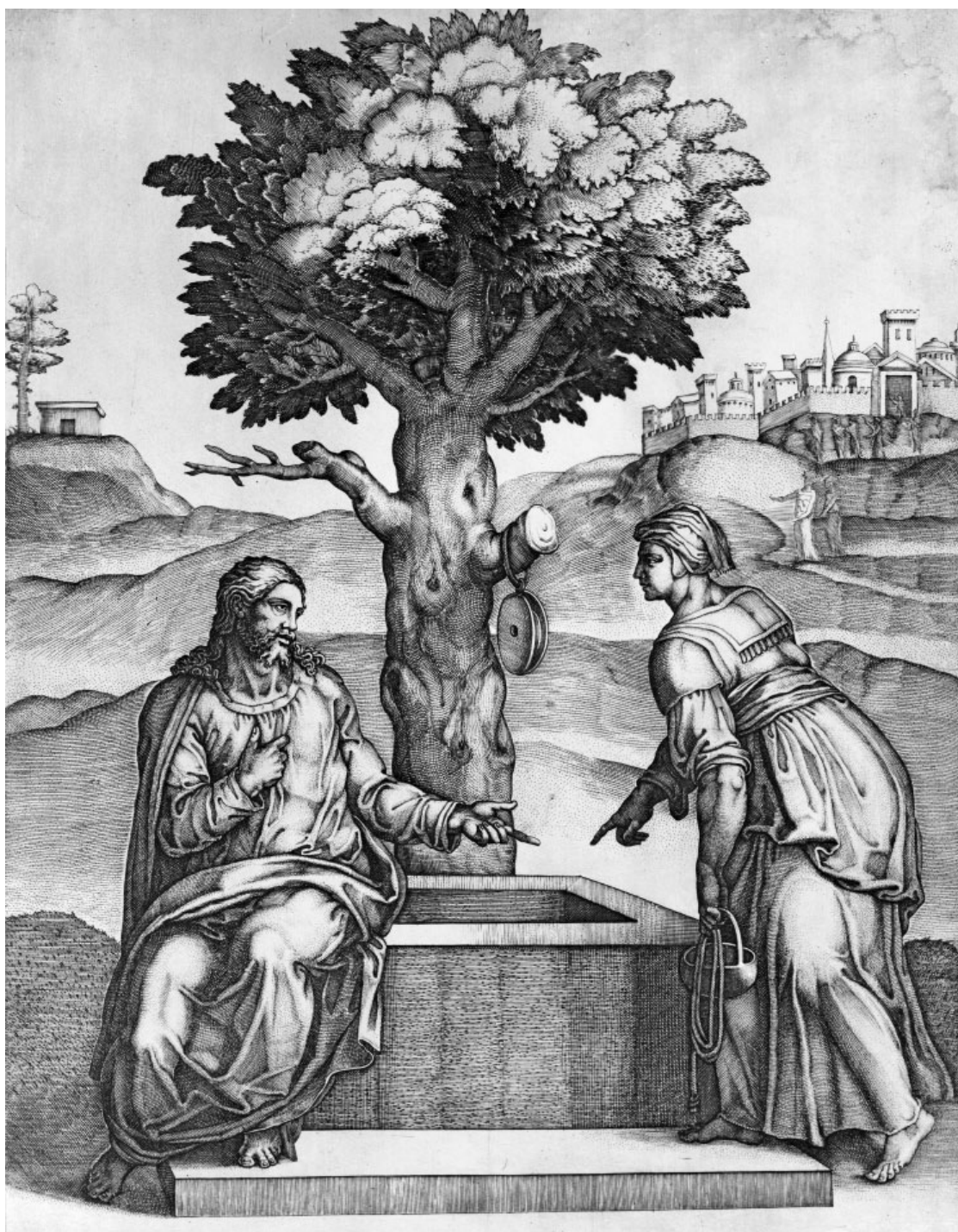
Samarytanka przy studni

Trzecie dzieło Michała Anioła dla Vittorii Colonnej znamy jedynie z rycin (fig. 67). Jego istnienie poświadcza słynny list Vittorii do Michała Anioła oraz Vasari¹¹⁶. W swym niezwykle egzaltowanym liście markiza przeprasza, że odpowiada z opóźnieniem, gdyż musiała

¹¹⁴ Por. Thode, K.U., II, s. 466 nn.

¹¹⁵ W zachowanym w wielu egzemplarzach rękopisie *Vita di Paolo IV* Antoniego Caracciolo czytamy: „E perché le picture, come dice S. Gregorio papa, sono i libri del popolo ignorante, fece un decreto nel 1556 à 14 d'agosto ch'è li Crocifisci non si dipingessero vivi, solamente con quattro piaghe e fece levar via da Santa Maria Maggiore una certa imagine della Madonna partoriente, nella quale erano dipinte altre donne levatrici, che l'aiutassero a partorite” (A jako że malowidła, jak mówi papież św. Grzegorz, są księgami dla nieuczonego ludu, wydał dekret w roku 1556, 14 sierpnia, żeby nie malować żywych Krucyfiksów, tylko z czterema ranami i kazał usunąć z Santa Maria Maggiore obraz rodzącej Madonny, na którym namalowane były inne kobiety położne pomagające jej w porodzie; lib. V.8). Passus ten znajduje się u Caracciolo pomiędzy dekretami inkwizycyjnymi Pawła IV. Chodzi tu z pewnością, jak życzliwie poinformował mnie kardynał Angelo Mercati, również o dekret inkwizycyjny, którego tekst nie jest znany. Z kontekstu równoczesnego wspomnienia przedstawienia rodzącej Maryi wynika wyraźnie, że Paweł IV ukazanie żywego Ukrzyżowanego uważał za nazbyt realistyczne i dlatego je odrzucał. Por. także [C.] Bromato, *Vita di Paolo IV*, Ravenna 1753, II, s. 497, oraz Pastor, *Geschichte der Päpste*, VI, s. 492, przypis 6. Fragment u Vasari'ego, II wydanie, najwyraźniej bierze pod uwagę ten zakaz, stąd też, w porównaniu do Condiviego, zawiera tak mocno złagodzone słownictwo przy opisie rysunku *Ukrzyżowania*.

¹¹⁶ Vasari, zob. wyżej, [s. 136].



67. Chrystus z Samarytanką przy studni, rycina według rysunku Michała Anioła

wyjechać z Rzymu i że spotka się z artystą po powrocie, by wreszcie zobaczyć „moją Samarytankę”¹¹⁷.

Kompozycja *Samarytanki przy studni* Michała Anioła jest niezwykle prosta. Środek zajmuje studnia, za nią jest wielkie drzewo, które dzieli obraz na dwie części. Obydwie postaci są przedstawione po dwóch stronach studni. Jezus usiadł przy studni i właśnie prosi o wodę, kobieta patrzy ze zdziwieniem na Syna Izraela, który chce wody od kobiety Samarytanki. Za drzewem wznosi się stromo pagórkowaty krajobraz, bez związku z postaciami, niejako doklejony do proscenium, jak w średniowieczu. Wysoko przy krawędzi widzimy na górze w małym rozmiarze mury i wieże miasteczka Sychar. Takie ukazanie miasta i tego typu krajobraz znamy z *Nawrócenia Szawła*. Pozwala to przyjąć, że dzieło powstało po *Ukrzyżowaniu*, które z kolei datowane jest na czas pracy Michała Anioła nad *Sądem Ostatecznym*. Także postaci są ciężkie i masywne, jak w *Cappella Paolina*. Samarytanka bardzo przypomina z ubioru Leę. W liście Vittorii jest mowa zarówno o pracy Michała Anioła w Paolinie, jak i o *Samarytance*. Nie jest to jednak ścisły dowód na równoczesne powstanie tych dzieł, gdyż rysunek, według listu, równie dobrze mógł powstać przed freskami w Paolinie¹¹⁸.

Pietę, za Vasarim i Condivim, wymieniliśmy jako pierwszą, ale te świadectwa nie są ostatecznym dowodem na jej wcześniejsze powstanie. Bonasone datuje ten rysunek na rok 1546, rok śmierci Vittorii.

VI. Późne rysunki ukazujące Mękę Chrystusa

Od czasu, w którym Michał Anioł tworzył *Ukrzyżowanie* i *Pietę* dla Vittorii Colonna, tematom krążącym wokół cierpienia Chrystusa oddawał się aż do śmierci z coraz większą wyłącznością. Pomimo tego, że w ostatnich latach życia dwa razy spalił dużą liczbę rysunków¹¹⁹ i wiele dzieł znamy tylko z niebezpośrednich źródeł, to liczba zachowanych prac jest znacząca.

¹¹⁷ Frey, *Dichtungen*, Reg. 112.

¹¹⁸ Datowanie Freya (tamże) na 1541 [rok] nie wchodzi w grę, ponieważ list został napisany w czasie, gdy Michał Anioł pracował w Paolinie.

¹¹⁹ Frey, *Vasari-Nachlass*, II, s. 33.

Wśród dzieł Michała Anioła¹²⁰ znajduje się karton ukazujący Chrystusa i Marię. Z listu Daniele da Volterra do Vasariego¹²¹ dowiadujemy się, że chodzi o Chrystusa żegnającego się z Matką. Ponadto Tomaso Cavalieri, który przyjaźnił się z artystą trzydzieści lat i był przy jego łożu śmierci, potwierdza otrzymanie tego rysunku „jeszcze za życia Michała Anioła”¹²².

Nie chodzi tutaj o zilustrowanie historycznego wydarzenia podążając za tekstem Ewangelii, lecz jest to zrodzony ze średniowiecznej mistyki obraz dewocyjny, którego rodzaj rozpowszechniła zwłaszcza Mała Pasja Dürera. Treściowo temat pożegnania Chrystusa z Maryją przed Pasją stanowi odpowiednik Piety, czyli ponownego spotkania Matki z już martwym Synem. Zwrócono uwagę na to¹²³, że ten sam temat podjął Savonarola w kazaniu, które ukazało się drukiem w Wenecji w roku 1545. Jest całkiem możliwe, że ta lektura wpłynęła na Michała Anioła, w czasach, gdy już od wielu lat duchowo zmagał się z tematem cierpienia Jezusa i które ciągle na nowo pobudzało jego artystyczną wyobraźnię.

Karton o dużych rozmiarach mógł być przeznaczony jedynie na obraz malowany. Ze wspomnianego listu do Vasariego dowiadujemy się, że taki obraz zamówił kardynał Morone¹²⁴. Nie posiadamy wprawdzie samego dzieła, jednak zachowały się na jednym kartonie w Cambridge dwa rysunki postaci Jezusa¹²⁵ (fig. 68–69¹²⁶). Chrystus ukazany jest jako powoli idący. Odwraca się i równocześnie wskazuje ręką przed siebie. W tym podwójnym ruchu w trudny do opisanego sposób wyraża mocne oderwanie się od siebie. Założył płaszcz na lewe ramię, a prawicą wskazuje na drogę

¹²⁰ [A.] Gotti, [Vita di] Michelangelo Buonarroti, [Firenze 1876], II, s. 151.

¹²¹ Tamże, I, s. 357.

¹²² Gotti, [tamże], II, s. 156; Frey, *Vasari-Nachlass*, II, s. 37, 53, 55; Thode, K.U., II, s. 502 n.

¹²³ E. Steinmann, *Das Madonnenideal Michelangelos*, „Zeitschrift für Bildende Kunst”, N. F., VII, 1896, s. 207.

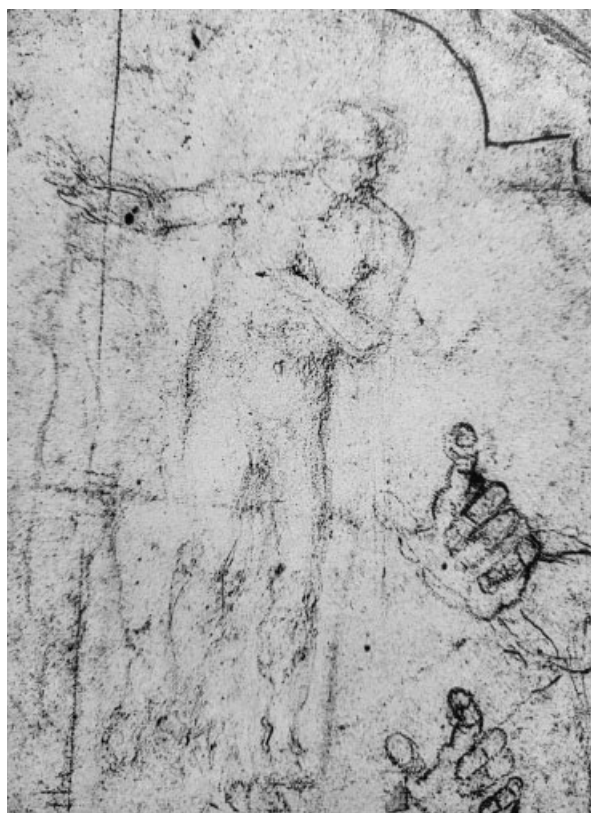
¹²⁴ Zob. niżej, [s. 214].

¹²⁵ Fitzwilliam Museum, Clough Coll. 23; Frey, s. 77–78, Ber[enson, *Drawings*, no.] 1396 A.

¹²⁶ Wskazówka Johanneses Wilde, a przypuszczenie wyraża już Thode (tamże).



68. Pożegnanie Chrystusa z Marią



69. Pożegnanie Chrystusa z Marią, detal

cierpienia. Z nieskończonego poważnego wyrazu twarzy emanuje głęboki melancholijny smutek.

Po drugiej stronie kartonu mamy raz jeszcze Chrystusa, tym razem nago. Ruch jest tutaj jeszcze bardziej uproszczony. Odwraca się całym ciałem i twarzą, i niejako w geście odprawienia kogoś wyciąga ręce do tyłu, jak gdyby chciał przeszkodzić Matce (której na rysunku nie widzimy) w podążaniu za nim. Do Chrystusa na pierwszym rysunku pasowałaby Maryja, która nie chce go od siebie puścić. W drugim szkicu brakuje postaci Matki, która chce iść za Synem; widzimy tu też drżące kreski ołówka, co znamionuje bardzo późny styl.

Modlitwa Chrystusa na Górze Oliwnej

Na kartonie z Oxfordu (fig. 70)¹²⁷ narysowanych jest sześciu mężczyzn śpiących w różnych pozycjach; najwidoczniej są oni częścią kompozycji przedstawiającej *Górę Oliwną*. Wiemy, że Leonardo Buonarroti podarował księciu Cosimo rysunek z przedstawieniem Chrystusa w Ogrodzie Getsemani¹²⁸. Posiadamy cały szereg kopii w postaci obrazów, między innymi w Galleria Doria w Rzymie (fig. 71). Na obrazie widzimy Jezusa, najpierw klęczącego na modlitwie, widzianego z przodu, a potem idącego do śpiących uczniów, aby ich obudzić. Wyraźnie mamy tu do czynienia z średniowiecznym kontynuującym (narracyjnym) sposobem przedstawienia¹²⁹.

Na środku kartonu widzimy dwa szkice stojącej, gwałtownie odwracającej się postaci z podniesioną głową. Thode¹³⁰ twierdzi, że są to szkice obudzonego, odwracającego się ucznia, a więc że przynależą do *Góry Oliwnej*. Nam wydaje się pewne, że chodzi tu o szkice postaci, która przy *Nawróceniu Szawła* próbuje okiełznać konia. Ponieważ styl tych dwóch szkiców jest identyczny ze stylem szkicu śpiących uczniów, karton otrzymuje w ten sposób dokładne datowanie: rysunki na nim musiały powstać na początku pracy Michała Anioła w Paolinie, a więc około 1542 roku.

Chrystus na krzyżu pomiędzy Maryją a Janem

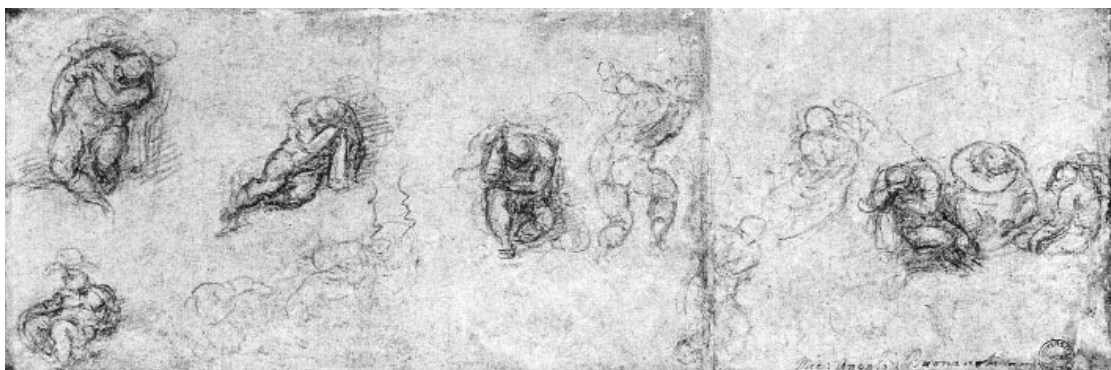
Posiadamy szereg własnoręcznych rysunków Michała Anioła z przedstawieniem Chrystusa na krzyżu pomiędzy Maryją a Janem, które znajdują się w Anglii i w Paryżu. Zanim podejmiemy się próby omówienia treści tej najbardziej osobistej konfrontacji z fundamentalną treścią chrześcijaństwa, musimy zająć się innym problemem, a mianowicie

¹²⁷ Ashmolean Museum 70 (2), Frey, s. 240, Ber[enson] 1572. A. Tolnai opublikował szkic śpiących apostołów w Codex Vaticanus (*Die Handzeichnungen Michelangelos im Cod[ex] Vat[icanus]*, „Repertorium für Kunstwissenschaft” [48], 1927, s. 177, ilustracja 14).

¹²⁸ Vasari Milanesi [Vasari/Milanesi 1988], VII, s. 432.

¹²⁹ F. Wickhoff, *Römische Kunst*, Berlin 1912, s. 11 n., omawia w tym kontekście podobny egzemplarz znajdujący się w Wiedniu, por. np.: *Góra Oliwna* w *Maestà* Duccia.

¹³⁰ K.U., II, s. 462.



70. Modlitwa na Górze Oliwnej

kwestią datowania i chronologii tych dzieł. Chodzi o: fig. 72 (Windsor), fig. 73 (Oxford Ashmolean Museum), fig. 74 (British Museum), fig. 75 (Louvre), fig. 77 (Windsor) i fig. 76 (British Museum)¹³¹. Większość badaczy jest zgodna, że rysunki te powstały później niż *Ukrzyżowanie dla Vittorii Colonna*. Tolnay, sugerując się ich stylem, datuje je na lata pomiędzy 1545 a 1556¹³². Porządkuje chronologicznie także kartony z *Ukrzyżowaniem* opierając się na treściowo różnym ujęciu postaci Maryi i Jana¹³³. Nie sądzimy, że w tym szeregu przedstawień najwięk-

¹³¹ Ilustracja 72, Windsor Royal Library 12775, Frey, s. 130, Ber[enson], *Drawings*, no. 1622. Ilustracja 73, Oxford Ashmolean Museum 72, Frey, s. 180, Ber[enson] 1574. Ilustracja 74, British Museum 1895 – 9 15 – 510. Frey, s. 128, Ber[enson] 1530. Ilustracja 75, Louvre 700, Frey, vac., Ber[enson] 1583. Ilustracje 77, Windsor Royal Library 12761, Frey, s. 129, Berenson 1621. Ilustracja 76, British Museum 1895 – 9 – 15 – 509, Frey, s. 127, Ber[enson] 1529.

¹³² *Die Handzeichnungen Michelangelos im Codex Vaticanus*, „Repertorium für Kunstwissenschaft” [48], 1927, s. 199, przypis 2, przy czym Rachela i Lea, jako podstawa dla postaci Maryi w omawianych rysunkach, uznane są jako *terminus post quem*, a jako *terminus ante quem* rysunki do Góry Oliwnej, ilustracja 71, *Pietà*, ilustracja 70, oraz *Zwiastowanie*, Fr[ey, s]. 140, które Tolnay umiejscawia czasowo razem z *Wypędzeniem kupców ze świątyni*, czyli na lata 1556–[15]57.

¹³³ W ten sposób Tolnay dochodzi do następującej chronologii (Frey, 138): „załamanie się pod [...] ciężarem sumienia, drżące schowanie się przed samą sobą (Maryja), pełne otępienia nasłuchiwanie w lęku przed [...] karą (Jan). Frey, 180 (ilustracja 72): ucieczka w pośpiechu z miejsca zbrodni [...] zarówno splamionego krwią winowajcy (Jan), jak i tych, co nie są w stanie tego pojąć (Maryja). Frey, 127 (ilustracja 76) (zaczyna świtać sens wydarzeń)... Maryja przyjmuje śmierć (Syna) z pokorą i oddaniem jako wypełnienie niezgłębionej, wyższej woli,

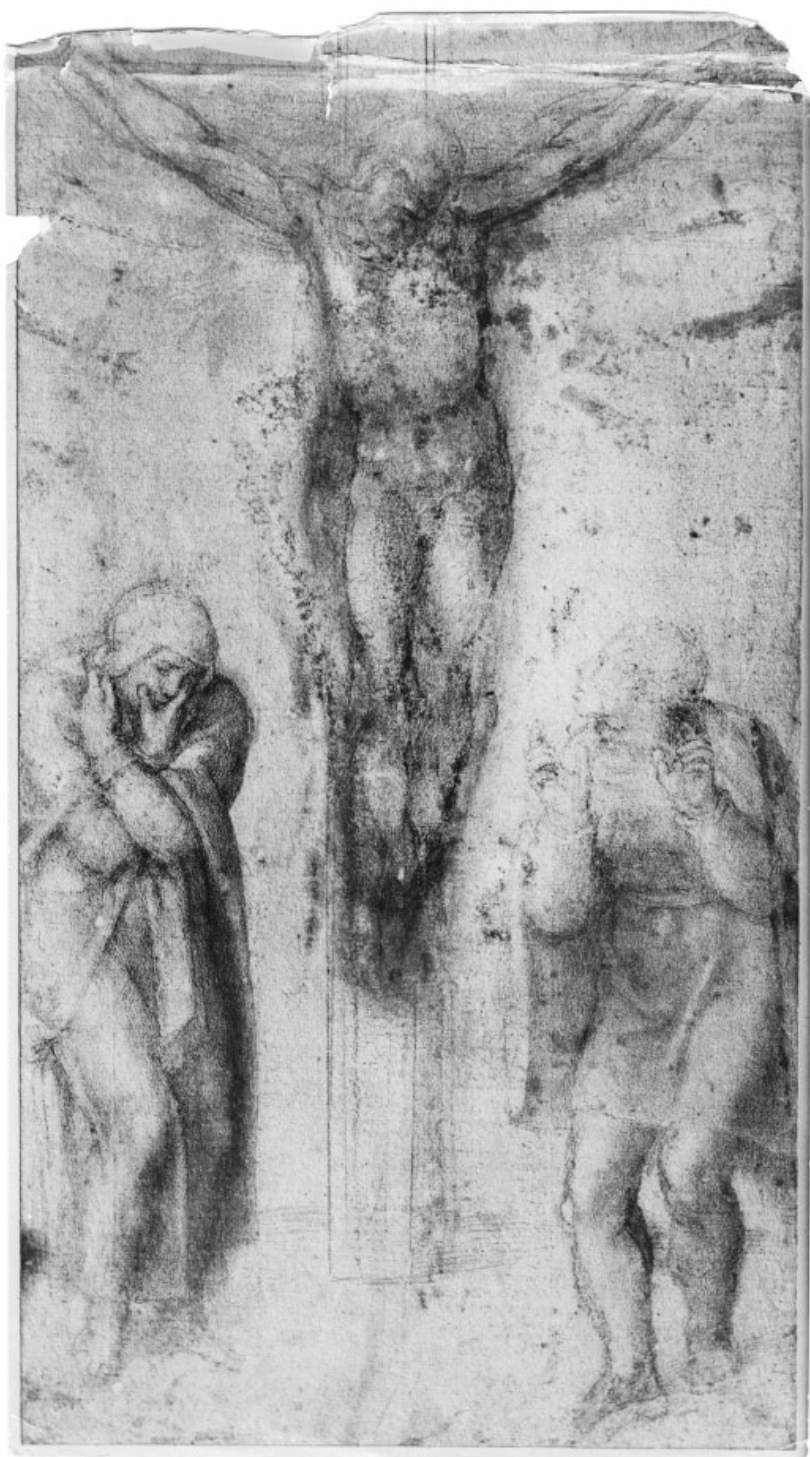


71. Modlitwa na Górze Oliwnej, powtórzenie kompozycji Michała Anioła

szego wydarzenia chrześcijaństwa dostrzec można różne stadia rozwoju dotyczącego treści. Tych *Mediationes de morte Christi*, z pewnością jednych z najgłębszych, jakie kiedykolwiek powstały, nie można tak łatwo uszeregować chronologicznie na podstawie ich treści. Inaczej ma się sprawa z formą, gdyż kartony wykazują formalne różnice, które, jak uważamy, mogą stanowić pomoc w próbie wskazania, które rysunki powstały wcześniej, a które później. Chodzi przede wszystkim o różnice w ukazaniu ciała Chrystusa.

Chrystus na kartonie w Windsorze (fig. 72) jest ukazany w kontrapoście i jeszcze wyraźniej przypomina, nawet jeśli w złagodzonej

której posłusznym, podążając za obietnicą, wydaje się także stawać Jan. Frey, 128, ilustracja 40: przezwyciężenie poczucia winy, zrozumienie odkupieńczego wymiaru śmierci. Obydwoje przytulają się ściśle i blisko do Ukrzyżowanego jak do najcenniejszego dobra, etc., etc.”.

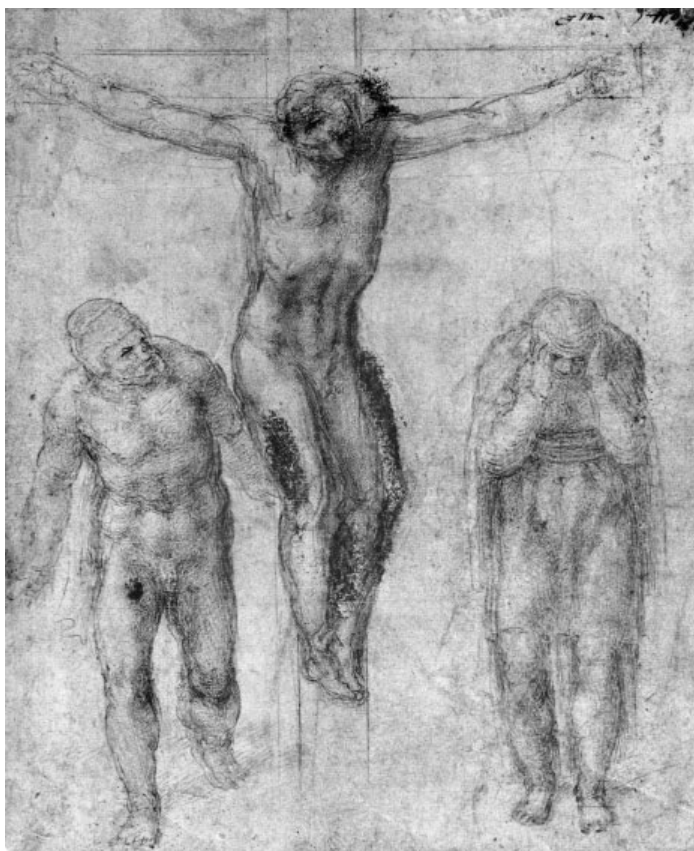


72. Chrystus na Krzyżu
pomiędzy Janem i Marią

formie, ustawienie ciała na *Ukrzyżowaniu* dla Vittorii Colonnny. Na rysunku widać bardzo znaczne poprawki (*pentimenti*). W pierwszych konturach, które są zmazane, ale jednak widoczne, ciało Chrystusa było zdecydowanie większe. Jeszcze ważniejszych korekt dokonano na głowie i ramionach. Ramiona były pierwotnie rozpostarte całkiem poziomo i dopiero później podniesiono je wyżej. Wielokrotne *pentimenti* dowodzą, że ten proces dokonywał się stopniowo, nawet belka krzyża nie została dostosowana do ostatniego podniesienia ramion i przez to wyraźnie widać, że rysunek jest niedokończony, bo ręce wzniesione są ponad poziomą belkę krzyża. Głowa miała wyraźnie trzy stadia. Pierwotnie była o wiele większa i podniesiona wyżej. Słabe kontury tego pierwszego stanu otaczają dzisiaj głowę prawie jak aureola. Druga, wyraźniejsza wersja jest w porównaniu z pierwszą pomniejszona. Głowa jest także podniesiona i przechylona na bok, jednak już nie skierowana do góry jak na rysunku dla Vittorii Colonnny. Trzecia, ostatnia wersja ustawienia głowy to znacząca zmiana, która zostanie zachowana w wielu późniejszych rysunkach. Głowa jest opuszczona z twarzą skierowaną ku Maryi. Matka i Jan należą jeszcze do pierwszej dużej wersji i nie zostali zmniejszeni. Są ukazani bez *pentimenti* i w nieproporcjonalnie dużym rozmiarze w porównaniu do korygowanej, zmniejszonej postaci Chrystusa.

Na tym kartonie mamy więc do czynienia z procesem, który zaobserwujemy, chociaż w mniejszym stopniu, w kolejnych rysunkach, ale przede wszystkim w *Piecie Rondanini*. Temat przechodzi w dziele rozwój, który formalnie wyraża się w pomniejszeniu i „odcieleśnieniu” form. Pierwsza wersja właśnie omówionego rysunku jest jeszcze bardzo bliska, jeśli chodzi o postać Chrystusa, *Ukrzyżowaniu* dla Vittorii Colonnny. Później rozpostarty na krzyżu i zmagający się ze śmiercią staje się wiszącym na krzyżu i umierającym, który ostatnie myśli, ostatnie zwrócenie głowy, kieruje ku Matce.

Postaci Maryi i Jana są czymś dodanym. Przedstawienie samotnego Chrystusa, który w straszliwej walce woła do Boga, stało się całą sceną, gdzie wraz z odkupieńczą śmiercią swój wyraz odnajduje niezmiernie cierpienia Syna i Matki, na którą kieruje się łamiące serce spojrzenie Jezusa, oraz ból ukochanego Ucznia. Maryja jest w pełni zatopiona w sobie, kontury są zamknięte, ramiona skrzyżowane, prawa ręka jest przyciśnięta do policzka. Jan, w kontraście do Maryi, nie jest



73. Chrystus na Krzyżu
pomiędzy Janem i Marią

zatopiony w swoim bólu, lecz ukazany jest jako uważnie przyglądający się Chrystusowi. To ostatnie spostrzeżenie przemawia za tym, że przedstawiony jest tu moment śmierci. Postawa apostoła wskazuje, że jest on skupiony na czymś, co właśnie się dzieje; z tak napiętą uwagą obserwuje się nagle dokonującą się zmianę, a więc umierającego, a nie martwego.

Korekty dokonane na ciele Chrystusa niosą ze sobą jeszcze ważne formalne zmiany. Skłon głowy na lewą stronę upraszcza pozycję Ukrzyżowanego. Dominujący w kompozycji *Ukrzyżowania* dla Vittorii Colonna kontrapost tutaj prawie zaniknął, głowa skłania się w tę samą stronę, w którą zwracają się stopy, tylko ciało jest wygięte w przeciwną stronę.

Najbliższy takiemu ustawieniu ciała jest Ukrzyżowany na rysunku w Oksfordzie (fig. 73). Kompozycja ta odróżnia się od wszystkich

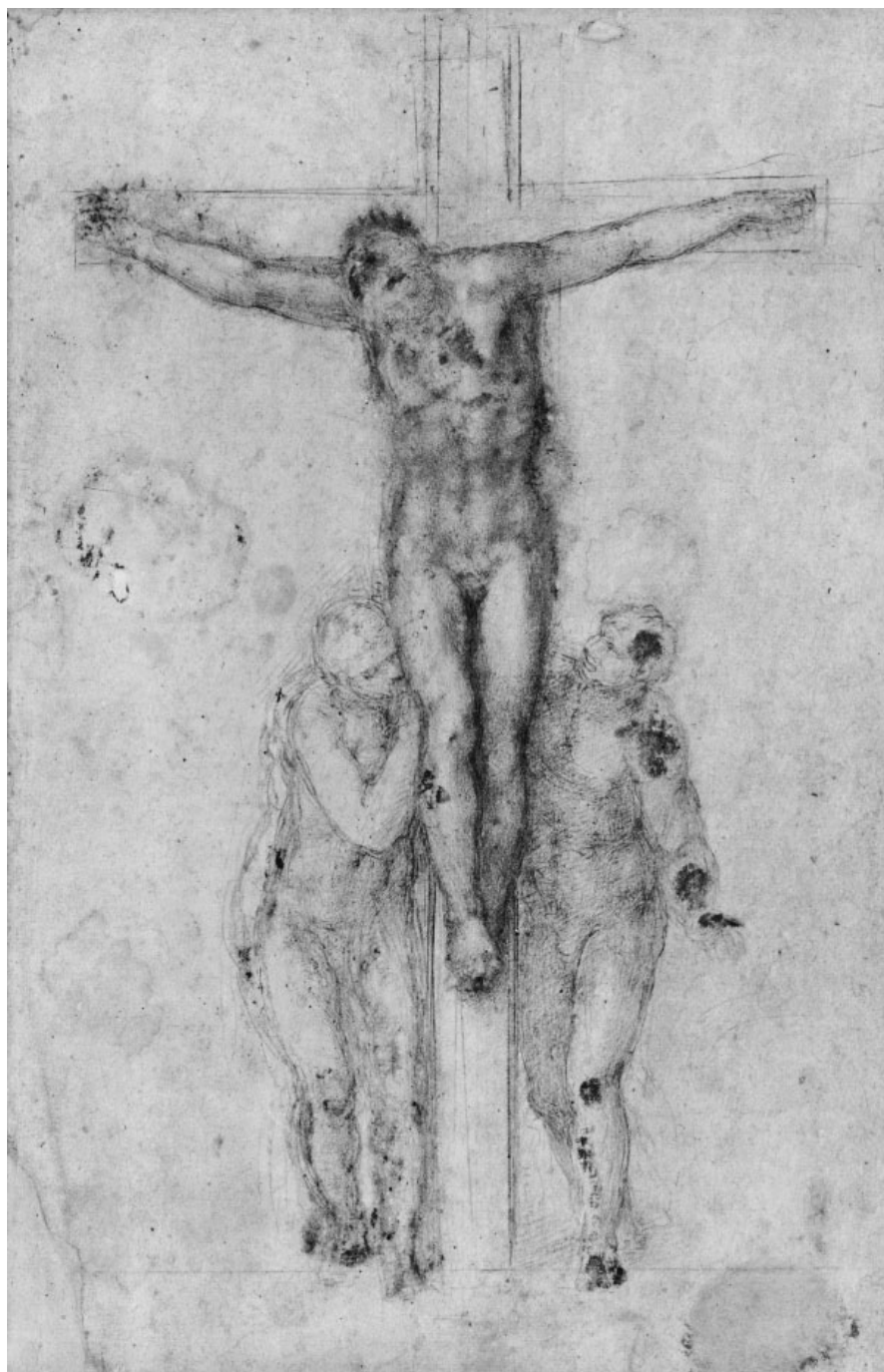
innych nam znanych przez to, że Maryja stoi po prawej stronie (a więc na lewo od Chrystusa). Ukrzyżowany i tutaj jest zwrócony do Matki i dlatego, w stosunku do innych rysunków, ukazany jest w odwrotnym kierunku. O wiele lepszy jest też stan zachowanego kartonu. Figura Chrystusa ponownie wykazuje dokonane na niej zmiany. Wcześniej była bardziej zwrócona w stronę Maryi. Głowa opada teraz mocniej na bok. Kształty ciała są narysowane nieco słabiej niż na wcześniej omawianym kartonie, są smuklejsze, ale jeszcze w żadnym razie nie wydłużone. Chude ramiona są wyciągnięte poziomo, głowa opada bezsilnie do przodu i ciągnie z sobą górną część ciała, kolana są ściśnięte, dolna część ciała zapadnięta. Wyraźnie widać tu też kontrast, chociaż przekształcony jest on już w bezsilne zawieszenie. Jan podchodzi z tyłu i patrzy na Chrystusa podnosząc wzrok, w innym ustawieniu, ale jednak z tym samym napięciem uwagi co na poprzednim kartonie. Maryja, widziana całkiem od przodu i do przodu się pochylająca, z rękoma podpierającymi głowę, wydaje się całkiem przybita ciężarem cierpienia. Postać ta jest ujęta w pełni zamkniętym konturem¹³⁴.

Figura Chrystusa na kartonie w Oksfordzie (fig. 73) jest bardzo bliska ukazaniu tej postaci na kartonie w British Museum (fig. 74), co skłania do przypuszczenia, że rysunki te musiały powstać w tym samym czasie. Formalnie oznacza to kolejny krok w odejściu od stylu *Sądu Ostatecznego*, który jeszcze wyraźnie wyczuwalny był w rysunku przywołanym tu przez nas jako pierwszy.

Rysunek z British Museum (fig. 74) odróżnia się od wszystkich innych postawą Maryi i Jana. Maryja dotyka ręką i policzkiem ciała Syna, przytula się do niego bardzo blisko. Jan wydaje się prawą ręką obejmować krzyż od tyłu. Patrzy na Chrystusa i otwiera lewą rękę w geście przypominającym gest Maryi w *Piecie* z Bazyliki św. Piotra. Niezwykłość tego kartonu, także w całej ich serii, skłoniła Tolnaia [Tolnaya] do uznania tego rysunku za ostatni.

Trzy omówione kartony z *Ukrzyżowaniem* (jeśli przy pierwszym uwzględnimy tylko poprawioną wersję) mają wiele wspólnego. Na wszystkich trzech Chrystus zwrócony jest do Maryi. Nie walczy już, jak na *Ukrzyżowaniu* dla Vittorii Colonna, lecz umierając

¹³⁴ Kształt ciała i potraktowanie szaty wykazują wielkie podobieństwo z Maryją *Zwiastowania* (Frey, s. 140).



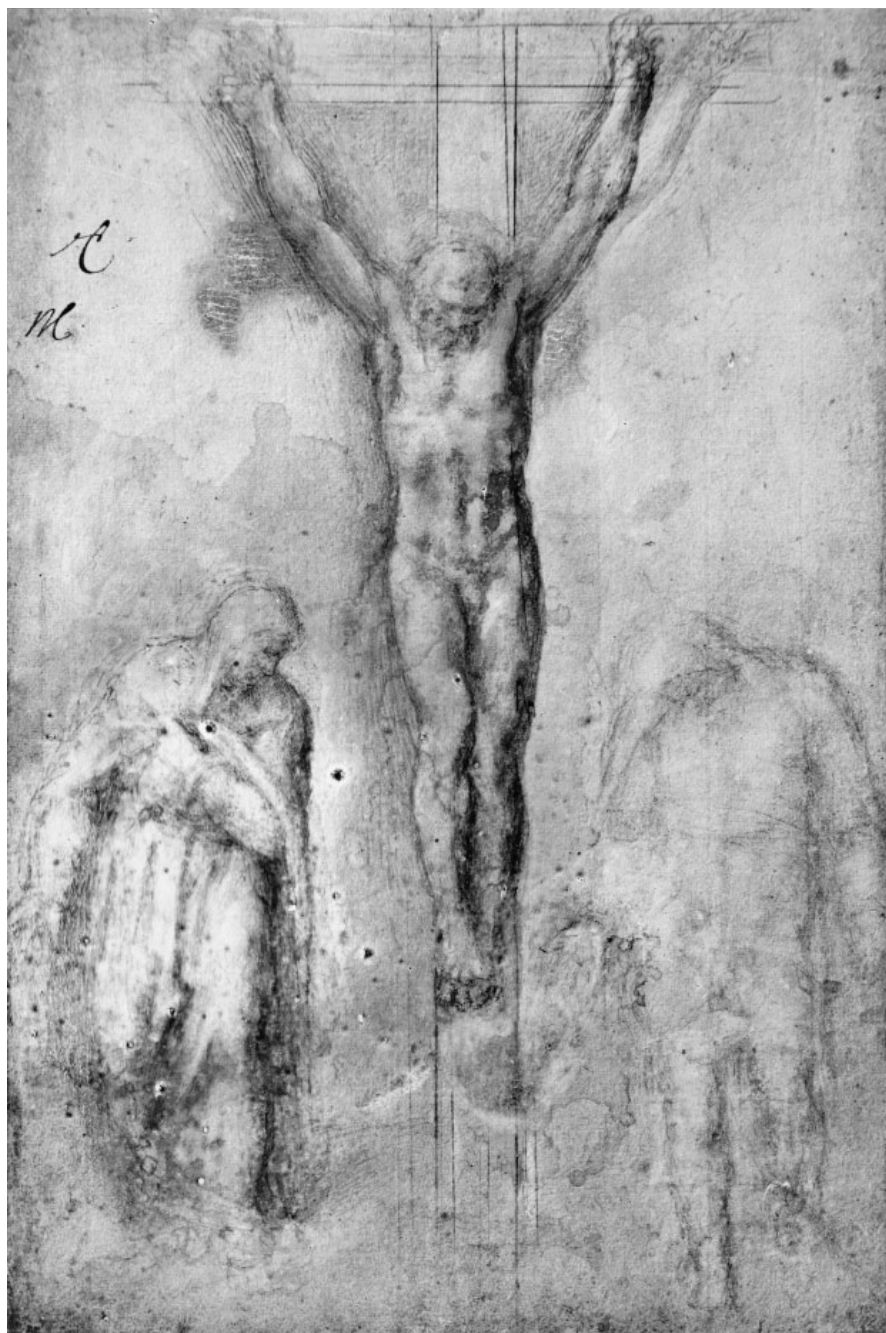
74. Chrystus na Krzyżu pomiędzy Janem i Marią

zwraca się jeszcze do Matki. W tym zwróceniu się, z formalnego punktu widzenia, mamy jeszcze ostatnie wspomnienie o kontrapoście z rysunku dla Colonney.

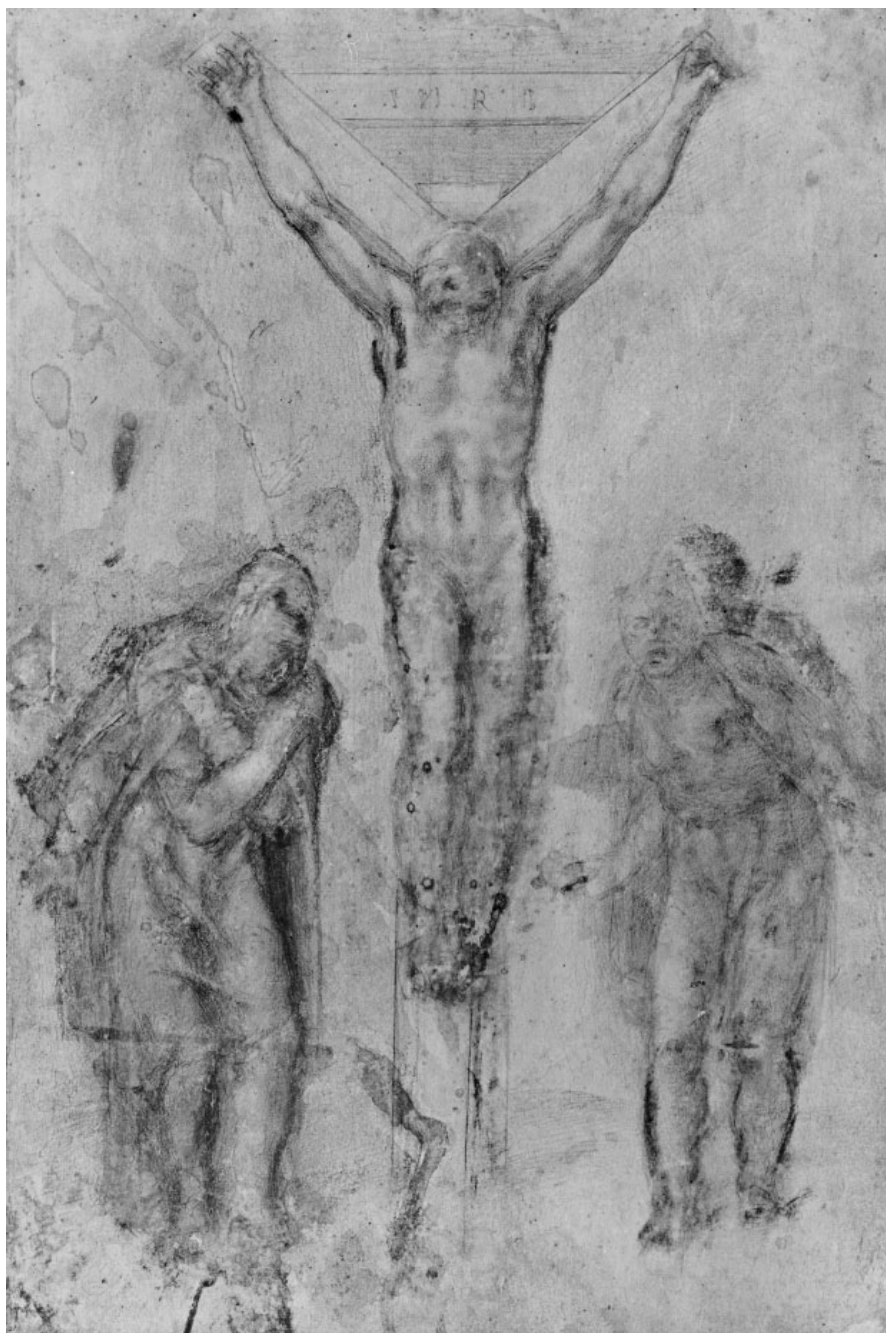
Od tej grupy rysunków istotnie różnią się dalsze kartony poświęcone temu samemu tematowi, na których martwy Chrystus pionowo wisi na krzyżu. W Luwrze znajduje się karton (fig. 75), na którym Chrystus ukazany jest z głową pochyloną do przodu i wysoko podniesionymi ramionami. *Pentimenti*, zwłaszcza na lewej ręce, która jest podniesiona wyżej, świadczą o tym, że ta najbardziej skrajna, stroma pozycja została dorysowana później. Krzyż ma horyzontalną belkę poprzeczną i starożytny kształt tau. Głowa Chrystusa znajduje się o wiele niżej niż pozioma belka krzyża, do której wyciągnięte w górę są jego ręce. Zniknął ostatni ślad po kontrapoście. Maryja i Jan są ukazani w ruchu do przodu, po dwóch stronach, pochyleni ku krzyżowi. Ruch obu postaci jest podobny, wykonują krok do przodu „wewnętrzzną” stopą, głowy skłaniają do środka rysunku, do krzyża. Postaci Maryi i Jana odpowiadają sobie również ułożeniem rąk. Jan nie patrzy już na Chrystusa jak do tej pory, lecz opuszcza wzrok jak Maryja. Chrystus wisi na krzyżu martwy. Nie ma już żadnej więzi między nim i obydwoma świadkami jego śmierci.

W prawie takiej samej pozycji jak na właśnie omówionym kartonie Ukrzyżowany pojawia się na rysunku w British Museum (fig. 76), jedynie kształty są mniej wypracowane niż na kartonie paryskim. Szczególnie uderzające jest to przy biodrach i udach, które wydają się być szczuplejsze i mniejsze. Sam krzyż ma na tym rysunku kształt widlasty, belki poprzeczne są takiej samej długości co ramiona Chrystusa, którego bardzo mała, całkiem opuszczona głowa w ten sposób ponownie jest przed punktem przecięcia się belek krzyża. Twarz przybrała rysy trupy, co jest wyraźnie widoczne pomimo tego, że rysunek jest w stanie mocno zatartym. Również na tym kartonie mamy większe korekty. Maria i Jan pierwotnie byli znacznie większych rozmiarów, te postaci wyraźnie były tutaj w dwóch wersjach. W drugiej są bardziej pochylone. Pierwotnie, jak na kartonie paryskim, wyciągnięta ręka Maryi była skrzyżowana z drugą, ruch w postaci kroków do przodu, tak charakterystyczny dla poprzedniego kartonu, przekształcił się tu w krok w pozycji pochylonej.

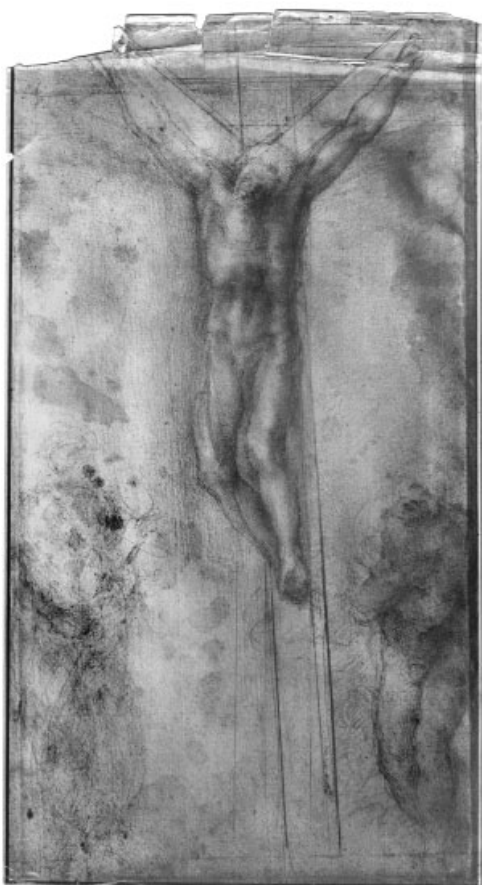
Jak bardzo Michał Anioł zmagął się z tym tematem, świadczy karton w Windsorze (fig. 77), na którym również można dostrzec dwie



75. Chrystus na Krzyżu pomiędzy Janem i Marią



76. Chrystus na Krzyżu pomiędzy Janem i Marią



77. Chrystus na Krzyżu
pomiędzy Janem i Marią

wersje. Stąd nie da się go uszeregować chronologicznie¹³⁵. Maryja i Jan są tylko lekko zaznaczeni, ramiona Jana są skrzyżowane, otwarte usta wydają się krzyczeć. Ciało Chrystusa jest w całości pocieniowane. Wcześniejsza wersja (oprócz nóg) jest mocno zatarta. Wyraźnie jednak można zobaczyć, że ramiona (lepiej widać ramię prawe) są rozpostarte o wiele bardziej poziomo, a sam krzyż ma poziomą belkę poprzeczną. Później został przerysowany do kształtu widłowego. Również ciało Chrystusa wydaje się być bardziej wątle. Do tej wcześniejszej wersji należy do dzisiaj dobrze widoczna, o wiele mocniej zbudowana prawa noga, którą widać prawie całkiem z jednej strony. Głowa wisi na lewym ramieniu, lewa noga jest przybita na prawej co sprawia,

¹³⁵ Tolnay nie wymienia ani tego kartonu, ani paryskiego.

że w przeciwieństwie do wcześniejszego kontrapostu mamy tu mocne podkreślenie lewej połowy ciała. Kształty ciała są narysowane o wiele delikatniej, jak na wcześniejszych kartonach, całe ciało zdecydowanie mniejsze w porównaniu do drzewa krzyża i do dwóch postaci. Można wyraźnie zobaczyć na wymazanych śladach pierwszej wersji, jak Michał Anioł „odjął” nieco ciała po obu stronach¹³⁶.

Patrząc na rysunki *Ukrzyżowanego* widzimy więc rozwój, który przechodzi przez wiele stadiów i na ich podstawie można go prześledzić. Pierwsze omawiane tutaj stadium, przedstawienie *Ukrzyżowanego umierającego*, nawiązuje jeszcze bezpośrednio do *Ukrzyżowania* dla Vittorii Colonna; ciało Chrystusa jest ukazane w ruchu, w mocnym kontrapoście, w postawie człowieka walczącego ze śmiercią. Na kolejnych kartonach kontrapost ten coraz bardziej zanika; treściowo był ukazaniem agonii, formalnie odwołuje się do przedstawienia ludzkiego ciała w jego pięknie i sile, jest najwspanialszym jego ukazaniem, jakie znamy w historii sztuki. W końcu, w późniejszych rysunkach, ciało wisi na krzyżu martwe, jego kształty stają się małe i wątle, całkowicie niematerialne.

¹³⁶ W tym uszeregowaniu nie uwzględniliśmy rysunku, który Tolnay uważa za najpóźniejszy. Chodzi o opublikowany przez niego, bardzo pobieżny szkic znajdujący się w *Codex Vaticanus*, Folio 100, recto. Z faktu, że nie ma na nim Maryi i Jana, Tolnay wnioskuje: „Starzec na progu śmierci nie pyta się już o ogólne znaczenie śmierci krzyżowej dla ludzkości, lecz o sens sam w sobie i sens śmierci dla tego, kogo śmierć spotyka. Czym była ta śmierć dla Chrystusa [...] do tego trzeba dotrzeć...”, etc., etc. Tutaj po raz pierwszy Tolnay przywołuje także kryterium formalne: „ciało, które stało się wychudzone, zmarniałe i prawie chłopięce, do którego analogie można znaleźć jedynie w dwóch ostatnich dziełach, w *Piecie* w katedrze we Florencji i w *Piecie Rondanini*” (*Die Handzeichnungen Michelangelos im Codex Vaticanus*, „Repertorium für Kunstwissenschaften” [48] 1927, s. 202) skłaniają go do umiejscowienia rysunku czasowo znacznie później niż inni, po roku 1557. Musimy przyznać, że przy tych nielicznych, wyblakłych kreskach, przy tej notatce, gdzie zaznaczone jest tylko torso (brakuje rąk i nóg) – dodatkowo jeszcze z przebijającym pismem mocno utrudniającym oglądanie rysunku – nie tylko nie możemy przeprowadzić żadnej treściowej interpretacji, lecz także żadnej analizy formalnej. Powrócimy natomiast jeszcze do „wychudzonych kształtów”, które znamy wprawdzie nie z *Piety* z katedry we Florencji, ale z pewnością z *Piety Rondanini*. Z kolei krzyż widlasty, który według Tolnaya jest wskazówką, skąd te kształty mogą pochodzić, Michał Anioł używa, jak wspomina zresztą sam Tolnay, już w *Piecie* dla Vittorii Colonna.

Ukrzyżowanie dla Vittorii Colonna było przedstawieniem momentu okrzyku „Eli, Eli”, straszliwej walki i ludzkiej samotności. Na późniejszych kartonach obok krzyża widzimy Maryję i Jana, przedstawicieli ludzkości, którzy jako pierwsi uczestniczą w Odkupieniu dokonanym przez ofiarę bezgranicznej miłości. W pierwszej grupie rysunków (fig. 72–74) są świadkami umierania Chrystusa. On sam zwraca się ku Matce w ostatnim akcie miłości. Na późniejszych kartonach (fig. 75–77) widzimy go martwego, a jego ciało wisi bezwładnie na krzyżu. Poniżej stoją Maryja i Jan jako wyraziciele ogromnego bólu. Na dwóch ostatnich kartonach usta Jana są otwarte w krzyku.

Na pierwszych rysunkach ramiona są rozciągnięte mniej lub bardziej poziomo, równocześnie można dostrzec jeszcze silniejszy bądź słabszy kontrapost. Te rysunki, jako że pierwszy z nich ma jeszcze wyraźne związki z *Ukrzyżowaniem dla Vittorii Colonna*, musiały powstać mniej więcej w czasie fresków w Paolinie. Biorąc pod uwagę dość ciężkie kształty ciała Maryi i Jana, można datować je na pierwszą połowę lat 40.

Druga grupa rysunków, na których ciało Chrystusa jest coraz delikatniejsze i wisi on na krzyżu pionowo z wysoko podniesionymi ramionami, przynależy do późniejszego okresu. Nie podejmujemy się bliżej określić go dokładniej. Krzyż przyjmuje tutaj średniowieczne formy litery ypsilon albo tau. Tragedia cierpienia w jego nieskończonej skali, w bogactwie jego wiedzy, którą można zgromadzić jedynie na długiej, bolesnej drodze życiowej, znajduje tutaj swoje artystyczne odzwierciedlenie.

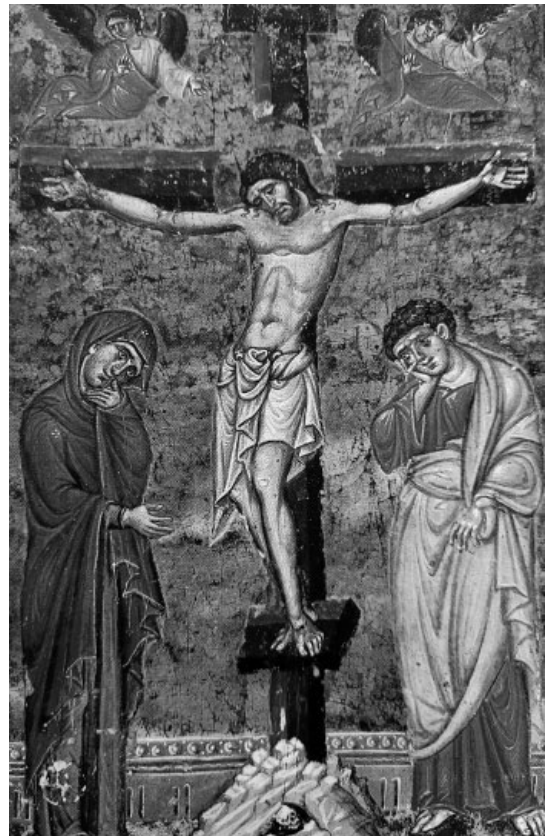
Przedstawienie Ukrzyżowanego pomiędzy Maryją a Janem również nie jest obrazem historycznym, ukrzyżowaniem Chrystusa jako takim, ale obrazem dewocyjnym¹³⁷, który ma ukazać obserwującemu nie historyczne wydarzenie znane z tekstu Ewangelii, lecz śmierć Jezusa jako ofiarę. Średniowiecze z historycznego obrazu ukrzyżowania wydobyło trzy postaci: Odkupiciela, Matki i umiłowanego Ucznia, aby stworzyć wizualną formę służącą religijnemu pogłębieniu, dokładnie tak, jak w przypadku grupy Piety ze sceny *Zdjęcia z krzyża* albo Chrystusa z Janem spoczywającym na Jego piersi ze sceny *Ostatniej Wieczerzy*.

Przywołajmy tu jeden przykład z wielu włoskich średniowiecznych obrazów tej treści: *Ukrzyżowany pomiędzy Maryją a Janem*, część

¹³⁷ Podobnie jak temat *Pożegnania Chrystusa z Matką*.



78. Artysta anonimowy, *Ukrzyżowanie*, XIII w.



79. Anonimowy artysta bizantyński, *Ukrzyżowanie*, mszał z XIII w.

dyptyku poświęconego Franciszkowi i Klarze znajdującego się w pinakotece w Perugii (fig. 78). Powiązania pomiędzy tego typu kompozycją a rysunkami Michała Anioła są wyraźne i nie trzeba dalszych wyjaśnień, podobnie jak jasne są różnice pomiędzy bizantyńskim, sprowadzonym typem przedstawienia a bezpośrednim artystycznym odzwierciedleniem wewnętrznego mistycznego przeżycia genialnego artysty.

Oto inne przykłady, tym razem z obszaru sztuki bizantyńskiej – przedstawienie na etui krzyża procesyjnego z XI wieku i o dwa stulecia późniejsza miniatura (fig. 79)¹³⁸. Związek pomiędzy tym przedstawieniem

¹³⁸ Millet, *Recherches*, s. 398 n. Nie da się rozstrzygnąć, czy Michał Anioł rzeczywiście znał takie wzory, czy też podobne duchowe uwarunkowania prowadziły go do podobnych ikonograficznych rozwiązań.

a rysunkiem Michała Anioła (fig. 74) rzuca się w oczy, przede wszystkim w postaci Maryi; Michał Anioł rozwija elementy zawarte w tradycji bizantyńskiej. Zresztą te przedstawienia odkupieńczej śmierci, w których artystyczna i religijna osobowość Michała Anioła znajduje najbardziej wstrząsający wyraz, nie poddają się wszelkim interpretacjom skupiającym się na treści, gdyż ich rozumienie nie dokonuje się na drodze intelektualnych badań.

VII. Zdjęcie z krzyża w katedrze we Florencji

Jednym z [najważniejszych] dzieł późnego okresu twórczości Michała Anioła jest grupa marmurowa, zwana powszechnie *Pietą*, 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 [obecnie w Museo dell'Opera del Duomo]. 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* (fig. 80–84).

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 (fig. 80). Martwe nagie ciało Chrystusa jest przedstawione w silnym kontrapoście. Głowa opada na prawo, a wspinały, 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 kolana¹³⁹, widać zaś wyraźnie, tak

¹³⁹ W inwentarzu pośmiertnym spuścizny po Michale Aniele znajdującej się w jego domu w Rzymie w chwili jego śmierci czytamy „un ginocchio di manno della Pietà di Michelagnolo”, por. Steinmann-Wittkower, *Michelangelo Bibliographie*, Leipzig 1925, Nr 778.



80. Pietà zw. florencką



81. Pietà zw. florencką, detal

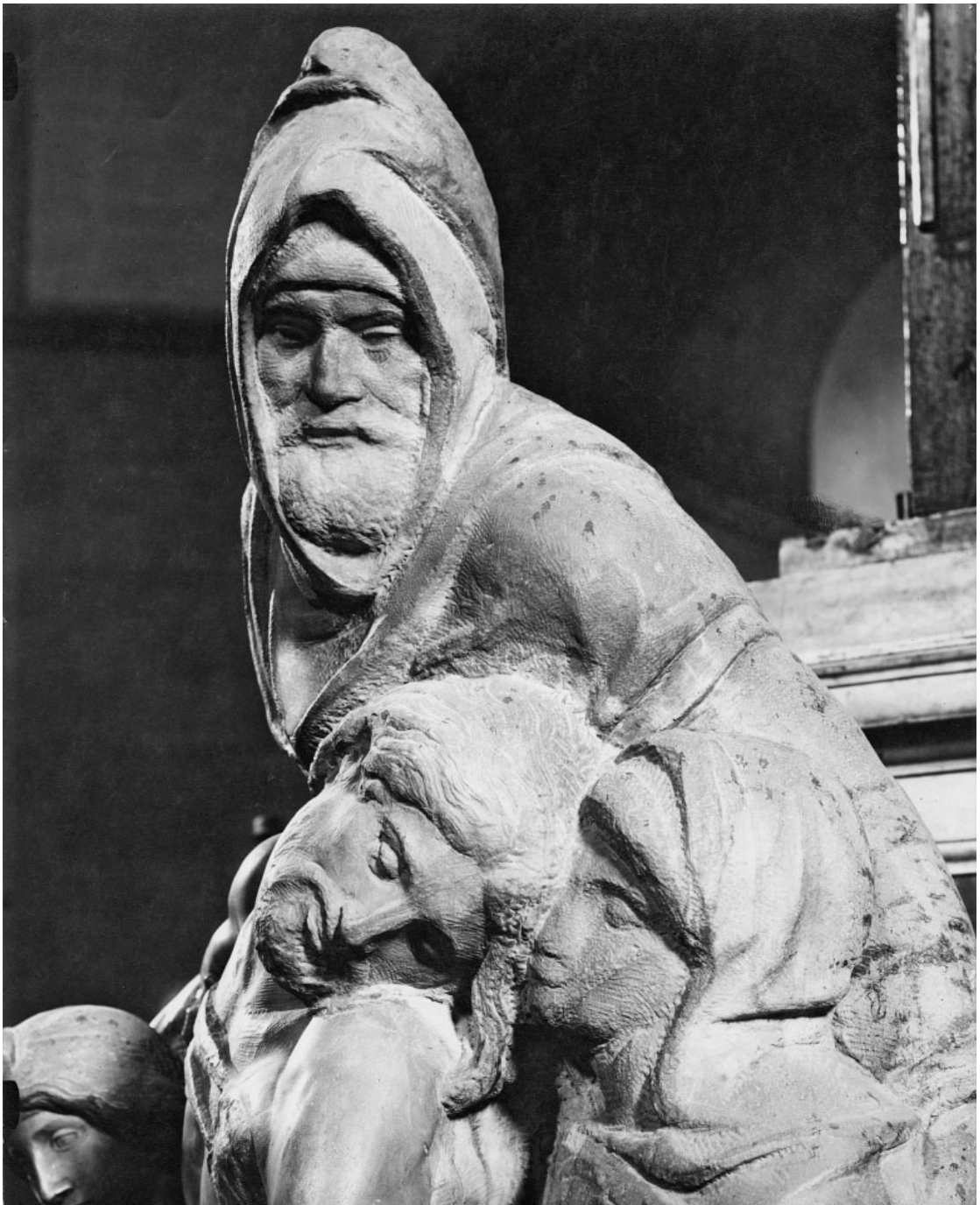


82. Pietà zw. florencką, detal

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 podpierać ramię Chrystusowe, całą swą postacią i ruchem obejmuje on i Matkę, i Syna, i łączy się z nimi w nierozdzielalną 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 spiczastym



83. Pietà zw. florencką, detal



84. Pietà zw. florencką, detal

kapturem, poprzez głowę Chrystusa i jego pionowo niemal zwisające ramię do bezsilnie na zewnątrz wygiętej dłoni zmarłego (fig. 81–82)¹⁴⁰. 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 Calcagni¹⁴¹, co też tłumaczy pozbawiony emocji wyraz twarzy tej jedynej w grupie postaci zwróconej na zewnątrz, ku widzom i fakt wykończenia tej figury przez inną rękę, nie tłumaczy jednak luźnego jej związku z resztą grupy.

¹⁴⁰ Ruch ten przypomina ruch śpiącego Jezusa na pierwszej płaskorzeźbie Michała Anioła *Madonnie przy schodach*.

¹⁴¹ A. Grünwald, *Florentiner Studien*, Prag 1914, s. 14.

Wiemy, że Michał Anioł dzieła nie dokończył. Rozbił je na parę części, które potem podarował Bandiniemu. Zestawił je z powrotem Calcagni¹⁴². Sam Michał Anioł twierdził, że zniszczył grupę, bo Urbino, zaufany stary sługa, zbyt natarczywie nań nalegał, by ją dokończył. Wygląda to na pretekst. Prawdziwego powodu nie znamy. Czy był niezadowolony z figury Magdaleny? Czyżby naprawdę ów wspaniale rzeźbiony akt jeszcze zbyt silnie był związany ze stylem klasycznym¹⁴³, 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 „czterech figurach w marmurze, wśród których znajduje się Chrystus zdjęty z krzyża”¹⁴⁴, słusznie wnioskuje Baumgart¹⁴⁵, iż rok 1517 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 5 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 Chrystusa a brylowatymi postaciami Marii i Nikodema. Te postacie, niezmiernie ciężkie, prawie bezkształtne w porównaniu z posągami klasycznymi, są już tylko wyrazicielami tragicznego bólu i religijnego skupienia, tak jak postacie na fresku *Ukrzyżowanie św. Piotra*.

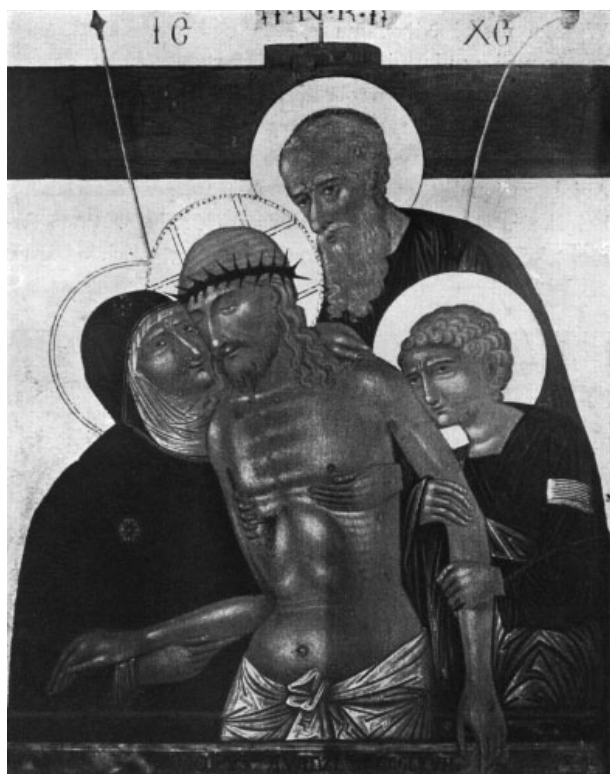
Zupełnie nieklasyczny, równie jak ujęcie wymienionych postaci, jest sam kształt zwartej grupy, w której poszczególne figury tracą swe indywidualne walory. Zatracają one tym samym to, co było najistotniejszą zdobyczą sztuki klasycznej, tak antycznej, jak renesansowej.

¹⁴² *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” 1935, s. 47.

¹⁴³ To przypuszczenie wyraził Dvořák, *Italienische Kunstgeschichte* [*Geschichte der Italienischen Kunst*], II, s. 159.

¹⁴⁴ Vasari, loc. cit., s. 172.

¹⁴⁵ Loc. cit.



85. Anonimowy artysta z kręgu wenecko-bizantyńskiego, *Opłakiwanie*

Włoskie średniowiecze znało kompozycje podobne. Widzimy taką grupę np. na obrazie italo-bizantyńskim z XIV w.¹⁴⁶ (fig. 85). Obraz znajdował się niegdyś w Akademii w Wenecji, skąd został przeniesiony do Muzeum w Murano, gdzie dotychczas pozostaje. Ikonograficzne 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 ujmuje całość kompozycji w piramidę. Zamiast martwoty śmierci w ciele Chrystusa, którą podkreśla Michał Anioł, widzimy w tym obrazie, w myśl koncepcji średniowiecznej, Chrystusa

¹⁴⁶ Obraz nosi nieprawdziwy podpis Iacopus Avanzi 1567. Data nie odbiega zapewne wiele od rzeczywistej daty powstania obrazu, por. E. Panofsky, *Imago Pietatis*, w: *Festschrift für M. J. Friedländer*, Leipzig 1927, s. 298, przyp. 28.

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 trupią martwość 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 (1534–[15]64) mamy sporo elementów najpierw ikonograficznych, następnie nawet i formalnych, znanych nam z włoskiego średniowiecza. Widzimy te elementy m.in. w licznych rysunkach o 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 tematowi religijnemu.

Wiemy zarazem z obydwu współczesnych biografii, a mianowicie Condiviego i Vasariego, że Michał Anioł przyjaźnił się z szeregiem ludzi, którzy byli wówczas czołowymi reprezentantami prądu reformatorskiego w Kościele, że wspomnę tu tylko o kardynałach Cervini (późniejszy Marceł 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 uczynki¹⁴⁷.

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

¹⁴⁷ 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 monumentalnym dziele *Michelangelo und das Ende der Renaissance*, Berlin 1902, s. 15. Już Pastor w *Geschichte der Päpste*, V, s. 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.

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 sobie sprawę z tego, że średniowieczna ideologia franciszkańska była im pokrewna w ich własnych dążeniach¹⁴⁸. 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 artyści wyraźnie o tym mówią.

Wracając do grupy *Zdjęcia 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 (fig. 83). Wiemy o tym od samego Vasariego, który po śmierci Michała Anioła, pragnąc, aby grupa była użyta na ozdobienie jego grobowca, napisał o tym w liście do bratanka artysty¹⁴⁹.

Nikodem zaś, który pomagał przy zdjęciu Chrystusa z krzyża i Jego złożeniu do grobu, przyszedł był niegdyś nocą do Jezusa, by

¹⁴⁸ Należy tu wspomnieć o założeniu zakonu kapucynów, którzy zgodnie z naukami św. Franciszka usiłowali spełniać przykazania Ewangelii. To nowe zgromadzenie przeżyło niesłychane walki i trudności, z których wyszło cało, głównie dzięki Vittorii Colonnii, możnej swej opiekunce: w obronie kapucynów i ich idei apelowała ona o pomoc do cesarza i do papieża, por. [P.] 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.

¹⁴⁹ 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.

Go zapytać o zagadkę zbawienia ludzkości (Jan, 5). „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 wniknąć do królestwa Bożego. Co się narodziło z ciała, ciałem jest, a co się narodziło z ducha, duchem jest. Nie dziwuj się, żem 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 *Zdjęcia 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, tworząc one też 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 w Chrystusie Ukrzyżowanym. Wiemy też z Vasariego, że Leone Leoni umieścił w r. 1550 na życzenie samego Michała Anioła na odwrociu medalu portretowego artysty postać ślepego starca-pielgrzyma prowadzonego przez psa (zob. fig. 98). Napis umieszczony wokoło tej płaskorzeźby nie pozostawia wątpliwości co do jej znaczenia: „Nauczę błędzących twych dróg, a niewierzący nawrócą się do ciebie” (Ps 51 (50), 15). Starzec-pielgrzym jest wyraźnie podobny do Michała Anioła¹⁵⁰.

¹⁵⁰ Stwierdza to już Steinmann, por. E. Steinmann, *Die Porträtdarstellungen des Michelangelo*, Leipzig 1915, s. 61 oraz tabl. 60.

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 (zob. fig. 99–100). Jest to jedyne może w swoim rodzaju uczczenie duchowości religijnej – gdyby był Caravaggio pragnął uczcić największego artystę, „il divino Michelangelo”, byłby niezawodnie postąpił inaczej.

Zdjęcie z krzyża

Istnieją dwa treściowo i formalnie bliskie sobie kartony w Wiedniu (fig. 87) i Oksfordzie (fig. 88) przedstawiające *Zdjęcie z krzyża*, które należy omówić w kontekście *Piety* w Museo dell'Opera del Duomo i przed analizą *Piety Rondanini*. Obydwa rysunki są wykonane sanguiną i chociaż kartony są różnych wymiarów, to proporcje [postaci] są te same: taki sam jest stosunek wysokości i szerokości. W obydwu rysunkach wokół martwego Chrystusa przedstawiona jest grupa postaci. Pokrewnym tematem, *Złożeniem do grobu*, Michał Anioł zajmował się wiele lat wcześniej, w niedokończonym obrazie olejnym (obecnie w National Gallery w Londynie, fig. 86)¹⁵¹. O ile wiemy, mamy tu do czynienia z jego najwcześniejszym sformułowaniem tego tematu, czyli przedstawieniem martwego Chrystusa otoczonego przez wiele postaci. Dzieło to musiało powstać bezpośrednio po freskach sklepienia Kaplicy Sykstyńskiej. Podobieństwo stylu np. sykstyńskich sybilli nie dopuszcza innego datowania¹⁵² (nawet

¹⁵¹ Johannes Wilde przypisał to dzieło z powrotem Michałowi Aniołowi. Nie ma tu miejsca na dyskusję o autentyczności tego obrazu, które nie należy do późnych dzieł Michała Anioła. O ile trudno jest na pierwszy rzut oka uznać ten nieco dziwny obraz za dzieło Michała Anioła, o tyle też (zupełnie abstrahując od jego pochodzenia z galerii Alessandro Farnese) nie do odparcia są argumenty za tym przemawiające (podobieństwo Nikodema z Józefem z *Madonna Doni*, podobieństwo krajobrazu w tych samych zimnych, metalicznych barwach, w kolorystyce i atmosferze, przede wszystkim jednak charakterystyczny „manierizm” Michała Anioła, który znamy też na przykład z sykstyńskich sybilli, podobieństwo kobiety oplakującej Chrystusa po prawej stronie z kobietą na górze po prawej w *Ukrzyżowaniu św. Piotra* w Paolinie, por. Wilde, [Der ursprüngliche Plan Michelangelos zum jüngsten Gericht]).

¹⁵² Por. Wilde, tamże.



86. Konrad Krzyżanowski, *Złożenie Chrystusa do grobu*, kopia obrazu Michała Anioła z 1500–1501

jeśli małe postaci na sarkofagu jeszcze za mocno przypominają takie dzieła jak *Madonna Doni* czy *Potop*, a leonardowskie elementy skalistego krajobrazu i wizerunku miasta nad morzem¹⁵³ wydają się wskazywać na wcześniejszą fazę rozwoju). Na obrazie postaci odróżniają się od siebie wyraźnie pełnionymi funkcjami. Mamy trzy postaci niosące ciało, dwie postaci siedzące na pierwszym planie oraz postać kobiety po prawej stronie, która jest łącznikiem

¹⁵³ Jak jednak różny jest ten wizerunek miast z *Quattrocento* od symbolicznych średniowiecznych miasteczek na *Nawróceniu św. Pawła i Samarytance*.



87. Złożenie
Chrystusa
do grobu

po między główną grupą a zgarbioną postacią Maryi. Każda z tych postaci istnieje dla samej siebie, połączenia między nimi są luźne. Na obydwu rysunkach mamy do czynienia nie z grupą, lecz prawie z kłębem postaci, które nawet trudno policzyć – różnie podaje się ich liczbę.

Rysunek [w Albertinie] w Wiedniu (fig. 87) przedstawia Chrystusa trzymanego prawie prosto, jednak nie jest on niesiony do grobu, lecz po zdjęciu z krzyża złożony na łonie Matki. Grupa postaci (jest ich osiem) wspiera martwe ciało, trzymając ramiona; jedna z nich podtrzymuje opadającą głowę Chrystusa wspierając czoło. Po lewej przykucnięta kobieta obejmuje Jego ciało. Wyraz jej twarzy, który świadczy o głębokim, wewnętrznym cierpieniu upodabnia ją do postaci prawie



88. Złożenie
Chrystusa do grobu

zemdlonej Marii. Figura z prawej strony swoją pozą przypomina postać ukazaną w tym samym miejscu na obrazie w National Gallery. Wszystkie inne elementy kompozycji są absolutnie różne. Zamiast luźno powiązanych z sobą poszczególnych postaci mamy tutaj przedstawioną w ruchu zbitą plątaninę.

To połączenie w jedną ludzką masę, w której nie chodzi o poszczególne postaci, ale o wymowę całej grupy, znamy już z *Sądu Ostatecznego* i z *Nawrócenia św. Pawła*. Omawiany rysunek musiał powstać bezpośrednio po tych dziełach. Ciężkie, masywne kształty ciała Chrystusa pasują do takiego datowania.

Na rysunku w Oxfordzie (Ashmolean) właśnie zdjęte z krzyża ciało Chrystusa jest niesione przez sześć postaci (fig. 88). Siódma postać (ledwo naszkicowana) stoi całkiem po prawej stronie, przy

krzyżu. Schylone postaci widziane od tyłu, mężczyzna i kobieta, wydają się podtrzymywać nogi Zmarłego, górną część ciała podpierają mężczyźni, z których starszy, z brodą, po prawej stronie, przyciska rękę Chrystusa do swojej twarzy. Postać ta nadaje rysunkowi treść i wewnętrzny ruch, którego inne postaci są pozbawione. W pełni zajęte są podtrzymywaniem i niesieniem ciała oraz troską, by nie upadło.

Obydwie najbardziej dopracowane postaci odwrócone tyłem przypominają stylem freski Paoliny. Mężczyzna wykazuje wyraźne podobieństwo z żołnierzem po lewej stronie u dołu na *Ukrzyżowaniu św. Piotra*. Ciężkie, masywne szaty obydwu postaci wskazują na ten sam czas powstania. Obydwa kartony pokazują, jak intensywnie Michał Anioł w latach czterdziestych, gdy pracował nad freskami Paoliny, zajmował się tematem *Zdjęcia z krzyża*¹⁵⁴. Marmurowa grupa w katedrze we Florencji jest monumentalnym tego wyrazem.

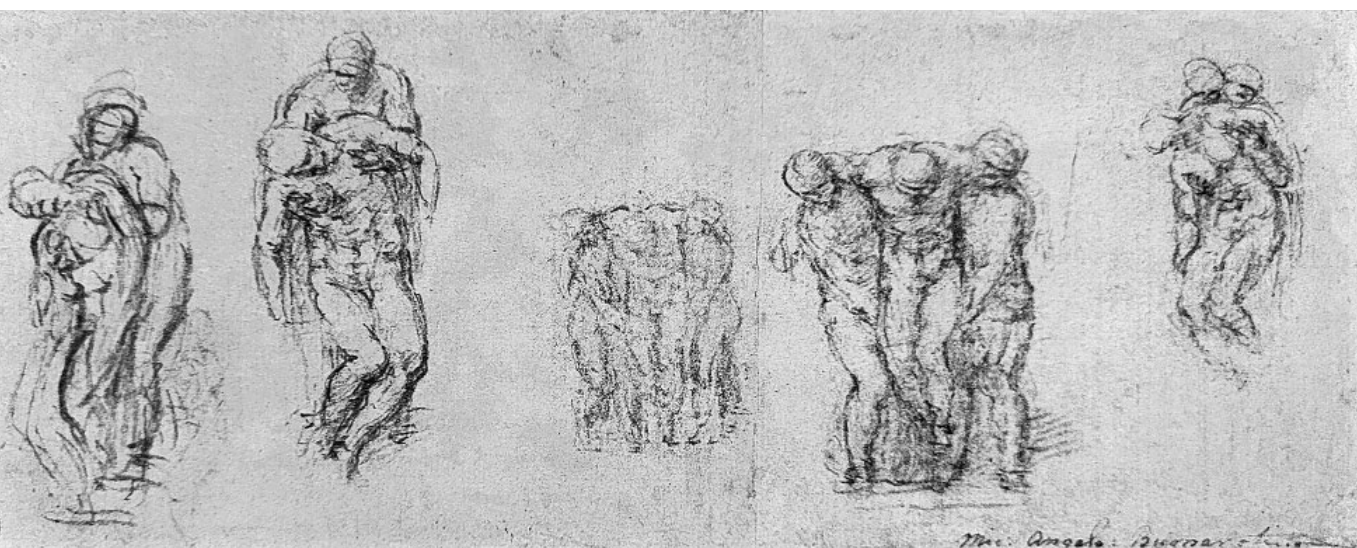
Rysunki do *Zdjęcia z krzyża i Piety*

Na rysunku w Oxfordzie (fig. 89)¹⁵⁵ przedstawione są dwa różne tematy pasyjne ukazane w pięciu szkicach. Widzimy dwa razy *Zdjęcie z krzyża*, czyli grupę składającą się z trzech postaci, oraz trzy razy *Pietę*.

Zdjęcie z krzyża. Dwóch mężczyzn niesie bezwładne ciało martwego Chrystusa. Kompozycja jest najpierw lekko naszkicowana, a obok narysowana wyraźnie w większej skali. Zmarły prawie pionowo zwisa pomiędzy niosącymi go; jego ręce zarzucili na swoje ramiona, a nogi podtrzymują pod kolanami. Chrystus wygląda raczej na ciężko rannego niż na martwego, tylko bezwładnie opadająca głowa wyraźnie wskazuje, że w ciele nie ma już życia. Kontrast z omawianymi wcześniej rysunkami wykonanymi sangwiną nie mógłby być większy. Tamte są

¹⁵⁴ Nie uwzględniliśmy tutaj kartonu z Haarlemu (ryc. w: E. Panofsky, *Bemerkungen zu der Neuherausgabe der Haarleener Michelangelo-Zeichnungen durch Fr. Knapp*, „Repertorium für Kunstwissenschaft” [48] 1927, s. 25–58), którego nie znamy w oryginale. Oceniając po reprodukcji, [można stwierdzić, że] jest to autentyczny rysunek Michała Anioła. Dla naszego kontekstu ważny jest motyw podniesionej złamanej martwej ręki, który już w 1365 roku występuje u Giovanniego da Milano (por. Panofsky, jw., s. 45).

¹⁵⁵ Ashmolean Museum, 70, Frey, s. 239, Ber[enson] 1572.



89. Studia rysunkowe przedstawiające Pietę i Złożenie do grobu

wyrażnie szkicami malarskimi, te zaś wyrażają ideę rzeźby. Niewątpliwie chodzi o szkic dla grupy marmurowej, która miała być wkomponowana w graniastosłup. Dwoma osobami niosącymi ciało muszą być, zgodnie z biblijnym tekstem i tradycją, Nikodem i Józef z Arymatei.

Pietà. Maryja stoi na podwyższeniu i trzyma przed sobą zwisające ciało Syna. Wydaje się, jak gdyby drogocenny ciężar właśnie odebrała od dwóch mężczyzn, których widzieliśmy na wyżej omówionych szkicach. Pierwszym spośród projektów do *Piety* jest z pewnością mały szkic po prawej stronie, gdzie głowa Matki narysowana jest dwa razy, ostatnim, szkic całkiem po lewej stronie, gdzie Maryja z odrzuconą do tyłu głową z największym wysiłkiem podtrzymuje przed sobą ciało zwisające do przodu. Pomędzy tymi szkicami widzimy pochyloną nad martwym Synem Matkę, która podtrzymuje przed sobą przedstawione od przodu ciało; uwagę zwraca tutaj potężny kształt martwego Chrystusa¹⁵⁶.

Omówione wyżej rysunki *Piety* są bez wątpienia szkicami do ostatniego dzieła Michała Anioła w marmurze – *Piety Rondanini*. Zanim przejdziemy do tej ostatniej rzeźby, powinniśmy raz jeszcze

¹⁵⁶ Tę samą kolejność podaje już Baumgart, *Die Pietà Rondanini*, „Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen” 1935, s. 46.

omówić szkic wykonany sangwiną znajdujący się w Albertinie (zob. fig. 60)¹⁵⁷, który powstał we wcześniejszym okresie, na początku lat trzydziestych i gdzie po raz pierwszy kompozycja *Piety* jest wertykalna, a martwe ciało przedstawione jest prawie prosto, jedynie lekko oparte o krawędź sarkofagu. Samo ustawienie ciała, zwłaszcza nogi, przypomina jeszcze o Chrystusie ze *Złożenia do grobu* z National Gallery w Londynie. Również tam martwy Chrystus siedzi prawie prosto i dosyć lekko na taśmach, a podtrzymywana pasami górna połowa ciała mocniej opiera się na postaci Nikodema; tymczasem na rysunku wykonanym sangwiną znajdująca się za ciałem Jezusa Matka wydaje się pochylać ku niemu, tak że jego górna część ciała przyjmuje prawie wertykalną pozycję. Tylko lewa ręka Chrystusa, podtrzymywana przez Matkę, jest nieco podniesiona. W obydwu rysunkach głowa opada do przodu przechylając się na prawą stronę.

Nie wiemy nic o przeznaczeniu tego kartonu. Całkiem możliwe, iż miał to być prezent. Przemawia za tym całkowicie pocienione ciało Chrystusa, podczas gdy postać Maryi jest ukazana tylko w zarysie. Jej ruch i bogate, ciężkie odzienie, razem z leżącym na krawędzi sarkofagu całunem, wydają się stanowić tło dla martwego Chrystusa. Gdy Michał Anioł po latach wrócił do problemu wertykalnej grupy *Piety*, dokonało się to w już omawianych szkicach (fig. 89). Najbardziej znaczącą zmianą jest zniknięcie sarkofagu, ostatniej racjonalnej podpory dla ciała, które teraz całym ciężarem spoczywa w ramionach Matki. Postać Maryi ustawiona jest na rodzaju stopnia, nieco wyżej, tak, że nieznacznie pochylona trzyma Syna przed sobą, podciągając go lekko w górę. Niemożliwym jest jednak, aby kobieta przez dłuższy czas trzymała przed sobą ciało dorosłego mężczyzny. Wydaje się, że ten problem był obecny w różnych fazach rozwoju *Piety Rondanini*. Kompozycja rysunku wykonanego sangwiną jest spokojna i harmonijna, odpowiadająca klasycznym kształtom ciała Chrystusa.

Pietà Rondanini

W bibliotece Palazzo Sanseverino na Corso w Rzymie stoi dzisiaj *Pietà Rondanini* (fig. 90–92) [od 1952 r. przechowywana jest w Mediolanie;

¹⁵⁷ [L'ultimo Michelangelo 2011, no. 1.3, s. 89–91].



90. Pietà Rondanini



91. Pietà Rondanini, detal

obecnie w Castello Sforzesco]. Nazwa pochodzi od wcześniejszego właściciela pałacu. Przez długi czas rzeźba ta stała niezauważona na dziedzińcu tego domu, chociaż nikt nigdy nie podważał jej autentyczności. W wieku XIX, któremu badania nad Michałem Aniołem tak wiele zawdzięczają, nie zajmowano się tym dziełem, tak różnym od stylu twórcy sklepienia Kaplicy Sykstyńskiej i nagrobka Juliusza II. Natomiast w ostatnich trzydziestu latach wielokrotnie poświęcano mu wnikliwą uwagę. Jest ono jednak tak zadziwiające na tle całej rzeźby renesansowej, że do dzisiaj jego opisywanie jest trudne,



92. Pietà Rondanini, detal

gdyż nasz sposób wyrażania myśli rozwinął i wykształcił się przeciwieństwo na dziełach „klasycznych”.

Grupę tę stanowią dwie w pełni połączone, stojące postaci: zmarły Chrystus, a nad nim Matka. Jedna rzecz od razu rzuca się w oczy: Chrystus nie jest już tutaj przedstawiony jako ciężkie ciało, jak w *Zdjęciu z krzyża* we florenckiej katedrze czy w omawianych wyżej szkicach, lecz irracjonalnie, jak niegdyś w średniowieczu, jako napełniony życiem duchowym Odkupiciel po śmierci ofiarnej. Wiemy, że Michał Anioł poddał *Pietę Rondanini* wielokrotnym przeróbkom. To, co widzimy dzisiaj, to Zmarłego w pozycji wyprostowanej, a nieco wyżej Matkę Boską, która się nad nim pochyla i przytula jego szczupłe ciało. Jej szerokie, ciężkie kształty chcą niejako objąć ciało Syna. Ramiona Chrystusa nie zwisają bezwładnie, ale są zgięte do tyłu jak gdyby szukając oparcia u Matki. Rzeźba jest w tym miejscu niedokończona. Cała grupa jest tylko wstępnie wyrzeźbiona, z wyjątkiem

wypolerowanej nogi Chrystusa. Zwisające, niepowiązane z dzisiejszą grupą prawe przedramię widnieje z jednej strony kompozycji. Ta wyraźna pozostałość wcześniejszego projektu sprowokowała zwłaszcza Tolnaya i Baumgarta¹⁵⁸ do postawienia pytania o wygląd pierwotnej wersji. Główną podstawą dla tych badaczy jest już przez nas omówiony rysunek z Oxfordu (fig. 89), na którym wiele razy przedstawiona jest grupa *Piety*. Na dwóch szkicach, po lewej stronie kartonu, ramię Chrystusa narysowane jest prawie w tej samej pozycji, jaką ma pozostawione marmurowe przedramię *Piety Rondanini*. Poza tym obaj badacze stwierdzili, że twarz Matki była wcześniej mocno zwrócona w lewą stronę, jak na ostatnim szkicu po lewej stronie, gdzie brwi, kość nosowa i oczy dzisiaj jeszcze są widoczne (fig. 88). Przykryta chustą głowa Maryi we wcześniejszej wersji nie była też jeszcze pomniejszona. Tak więc Tolnay i Baumgart przyjęli, że istniały dwie wersje *Piety*¹⁵⁹. Według nich pierwsza wersja odpowiadałaby ostatniemu szkicowi, zawierałaby postać Maryi, nogi Chrystusa i dzisiaj oddzieloną prawą rękę. Druga wersja byłaby tożsama z dzisiejszym wyglądem rzeźby. Michał Anioł zmniejszył grupę, wyrzeźbił głowę Chrystusa z ramion Maryi, jego lewą rękę odciął, a prawą pozostawił oddzieloną. Postać Maryi pozostała w dużym stopniu niezmieniona, jedynie z twarzą zwróconą do przodu.

Już jednak przed laty zauważono, że pozostawiona prawa ręka jest za duża w porównaniu z nogami. Przy bliższej analizie rzeźby mnożą się niezgodności, które sprawiają, że hipoteza o dwóch wersjach wydaje się nie do utrzymania. Przede wszystkim ramię jest nie tylko za duże, lecz nadto muskularne i zbyt atletyczne w stosunku do nóg¹⁶⁰. Powstało jeszcze w stylu wzmożonej cielesności, we wnętrzu stawu łokciowego widać żyłę spuchniętą z powodu długiego zwisania ramienia (to szczegół świadczący jeszcze o zainteresowaniach anatomicznych), nogi natomiast są nieporównanie szczuplejsze, już bez mocnej muskulatury. Przede wszystkim jednak na prawym

¹⁵⁸ C. Tolnay, *Michelangelo's Rondanini Pietà*, „Burlington Magazine” 1934, 2, s. 146; F. Baumgart, *Die Pietà Rondanini*, „Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen” 1935, s. 44 nn.

¹⁵⁹ Baumgart próbuje oprzeć swoje przypuszczenia na rekonstrukcji rzeźby dokonanej przez Arno Brekera. W dalszej części naszego tekstu analiza wykazująca błąd takiego rozumowania.

¹⁶⁰ [Fiorio 2004].

biodrze Chrystusa widać dwa etapy rzeźbienia. Na górnej części widnieje muskulatura, która najwyraźniej przynależy do tej samej wersji co ramię, które, nawet jeśli przyjmiemy, że było wyciągnięte w górę, jest umieszczone za wysoko, łokieć byłby na poziomie środka klatki piersiowej, a to niewyobrażalna dysproporcja.

Głowa Chrystusa, która z pewnością nie pasuje do ramienia (a więc do pierwszej wersji) i ukazana jest również prosto, a nie jak na rysunku zwisająca bezwładnie na bok, jest jednak o wiele za duża w porównaniu do twarzy, która bezwarunkowo należy do ostatniej wersji. Wygląda tak, jakby włosy i czaszka pod nimi tworzyły grubą futrzaną czapkę (fig. 91). Widzimy więc, że dzisiejsze oblicze Chrystusa, nienaturalnie wklęsłe, co martwemu ciału nadaje wymiar upiorności, powstało dopiero przez późniejsze „ujęcie” marmuru i pomniejszenie, przy czym głowa nie została jeszcze zmniejszona i z drugiej wersji pozostała widoczna nasada czołowa. Do tej trzeciej wersji należy więc oprócz oblicza Chrystusa także jego ciało do linii miednicy. To jedyna rzeźba Michała Anioła, w której anatomiczne formy wydają się być wyciosane gwałtownie; podobnie jak mała, jakby pozbawiona kości ręka Matki przyciśnięta do piersi Syna. Ręka ta jest całkowicie nieproporcjonalna w stosunku do masywnych kształtów Maryi. Trudno rozstrzygnąć, czy ta figura, taka, jak ją dzisiaj widzimy, należy do pierwszej wersji *Piety*. Zmiany w porównaniu do rysunku są bardzo duże. Przyklęknęta poza obserwowaną z boku jest czymś zadziwiającym wobec charakterystycznej dla renesansu „pięknej” budowy ciała Chrystusa z pierwszej wersji. Grupa mogła być jednak przeznaczona tylko do oglądu z przodu, na przykład jako rzeźba w niszy.

Należy teraz przeanalizować źródła poszukując danych o trzech wersjach, których istnienie stwierdziliśmy w formach rzeźby. Jedynie wspomnienie o *Piecie Rondanini* u Vasariego brzmi: „Musiał on [Michał Anioł] koniecznie otrzymać inny blok marmuru, tak aby mógł choć trochę rzeźbić każdego dnia. Kiedy dostał ten nowy blok, rozpoczął rzeźbić inne *Oplakiwanie*, o wiele mniejsze od poprzedniego”¹⁶¹. Początek pracy nad *Pietą* z katedry to, jak już zostało powiedziane, rok 1547, a trwała ona najpóźniej do roku 1555. Wiele przemawia za tezą Baumgarta¹⁶²,

¹⁶¹ Vasari, ed. Frey, s. 220. [Vasari/Estreicher 1988, s. 179].

¹⁶² Baumgart, tamże, s. 48.

że praca nad nigdzie nie wspomnianą przez Condiviego *Pietą Rondanini* mogła rozpocząć się w latach 1551–[15]52, chociaż styl ramienia przemawia raczej za wcześniejszym początkiem prac (mniej więcej równoczesnym z *Pietą z katedry*). Według Baumgarta druga wersja rzeźby przypadłaby na połowę lat pięćdziesiątych. Wiemy jednak, że Michał Anioł jeszcze na krótko przed swoją śmiercią, a więc 12 lutego 1564 roku pracował nad *Pietą*¹⁶³. Niemożliwym jest, aby rzeczywiście dziewięć czy dziesięć lat rzeźbił tę drugą wersję i nie zmienił w tym czasie stylu. Jeśli jednak w ostatnich latach życia Michał Anioł pracował nad tym dziełem, to powstał wówczas ten odcieleśniony, pozbawiony ziemskiego piękna Odkupiciel, dla zewnętrznego świata martwy, ale żyjący w wierze wszystkich chrześcijan¹⁶⁴.

¹⁶³ G. Daelli, *Carte Michelangiolesche inedite*, Milano 1864, nr 34, [Frey], Vasari-Nachlass, II, 33.c.

¹⁶⁴ W spisie pozostawionych dzieł znajdujemy: „una [...] statua principiata per un Cristo ed un altra figura di sopra attaccata insieme, sbozzata et non finita” (Gotti, [Vita di Michelangelo Buonarroti], II, s. 150). Baumgart, który stylistycznie rozróżnia dwie fazy pracy nad *Pietą Rondanini*, sam dostrzega, że zgodnie ze źródłami Michał Anioł trzy razy pracował nad tym dziełem. Próbuje poradzić sobie z tą dyskrepancją przyjmując, że ponowne podjęcie pracy, które umieszcza w latach 1553–[15]55, „było kontynuacją wcześniej rozpoczętego projektu” (s. 48). W stosunku do Michała Anioła to hipoteza wysoce nieprawdopodobna. „Druga wersja”, którą określamy jako trzecią, a więc drugie podjęcie na nowo do pracy nad tym dziełem, także Baumgart umieszcza na czas krótko przed śmiercią Michała Anioła. Obraz z Galerii Borghese przypisuje on Zuccariemu i przywołuje jako potwierdzenie swoich hipotez, ale obraz ten nie ma, jak sądzimy, bezpośrednich związków z dziełem; raczej mógłby mieć ewentualne związki z jakimś niezachowanym rysunkiem Michała Anioła. Dlatego właśnie tak niepewne jest zarówno datowanie tego dzieła, jak i jego autorstwo. Baumgart wspomina w tym miejscu także o podarowaniu dwóch nieukończonych rzeźb Michała Anioła, „uno Christo con la croce e l'altra Christo morto” (Steinmann-Wittkower, [Michelangelo] *Bibl[iographie]*, Dok. XIII, s. 426) 21 sierpnia 1561 roku słudze Michała Anioła, Antonio, i pisze (s. 48): „Przy tych dwóch nieukończonych rzeźbach Chrystusa może chodzić tylko o florenckie *Zdjęcie z krzyża* i o *Pietę Rondanini*, które do śmierci Michała Anioła stały w jego pracowni. Jak widać zatem, data 1561 nie oznacza, że w tym czasie stały się one własnością sługi, ponieważ dokument ten mógł być rozumiany jako testament”. Niezależnie od tego, że „Christo con la croce” nie można identyfikować z florenckim *Zdjęciem z krzyża*, to to ostatnie dzieło nie znajduje się w tak dokładnie sporządzonym spisie pozostawionych dzieł (Gotti, [Vita di Michelangelo Buonarroti], II, s. 149 n.). Również Vasari mówi o *Piecie katedralnej* „questa fu portata via subito” (wyd. Frey, s. 220). *Christo morto*, który został podarowany

Trzecia wersja *Piety Rondanini* stylistycznie odróżnia się w bardzo istotny sposób nie tylko od wszystkich wcześniejszych dzieł Michała

Antonio, może być tożsamy z *Pietą Rondanini* (por. Frey, *Vasari-Nachlass*, II, s. 58, przypis 16). Jest to prawdopodobne, bo bezpośrednio po już wyżej zacytowanym wspomnieniu tego dzieła w spisie czytamy: „un ‘altra statua piccolina per un Cristo con la croce in spalla, et non finta”. W liście do Vasariego z 17 marca 1564 (Gotti, [Vita di Michelangelo Buonarroti], II, s. 538, także Frey, *Vasari-Nachlass*, II, s. 53), Daniele da Volterra pisze: „Si sono trovate cominciate tre statue di marmo, un san Pietro in abito di Papa, in sul quale (sic una Pietà in braccio alla Nostra Donna, et un Cristo che tiene la croce in braccio, come quel della Minerva, ma piccolo e diverso di quello” (Thode, K.U., II, s. 272). Ważne znaczenie ma dla nas identyfikacja tego Chrystusa niosącego krzyż (Frey, *Vasari-Nachlass*, II, s. 58, przypis 17), gdyż dzięki temu widzimy, jak wiele razy Michał Anioł zajmował się tematem pasji Jezusa. Wyszczególnić tu należy również wspomniany w spisie karton przedstawiający *Pietę* z dziewięcioma postaciami, a także jak wyżej przywołany, a mniej poświadczony, wizerunek Chrystusa z Nikodemem. Tolnay przez opublikowanie rysunków roboczych znajdujących się w Archivio Buonarroti dowiódł, że Michał Anioł planował także marmurową rzeźbę naturalnej wielkości przedstawiającą *Ukrzyżowanie z Maryją i Janem* („Münchener Jahrbuch” 1928, s. 462 oraz ilustracja 68 na tej stronie. Por. także Steinmann-Wittkower, [Michelangelo] *Bibl[iographie]* 1559). Dobrze poświadczone przez Blaise’a de Vigenère (*Les images ou tableau de Platte peinture des deux Philostrates*, Paris 1578, s. 853) jest jeszcze inne *Ukrzyżowanie* z od dziesięcioma do dwunastu postaciami „l’entreprise Assi de Michel-Ange estoit hautaine et fort hardée, sentant bien sa main assurée, lequel Comnena l’an 1550, que j’estois à rome un crucéfiement où il y avait dix à douze personnages, non pas moindre que le naturel, le tout d’une seule pièce de marbre, qui estoit un chapiteau de l’une de ces huit grandes colonnes du temp les de la paix de Vespasian, dont il s’en void encore une trute entière et debut: mais la mort qui le prevint empescha (sic) la perfection de ce bel ouvrage”. Z pewnością było o wiele więcej rysunków dotyczących pasji Jezusa, które się nie zachowały, jak to już zostało wspomniane wyżej. Zestawienia rysunków i obrazów u Thode’a (K.U., II) – wykaz można by było nieco wzbogacić – jak ich tabernakulum z brązu Jacopo del Duca w Neapolu (por. E. Lavagnino, *Di un Ciborio di Jacopo del Duca*, „Rivista del R. Istituto d’Archeologia e Storia dell’Arte” II, 1930, s. 104 nn.; Thode, K.U., II, s. 250; Frey, *Vasari-Nachlass*, II, s. 57) są na to wystarczającym dowodem. Krótko wspomnijmy tu jeszcze, że kompozycja *Oplakiwania* na tabernakulum zbudowana jest z dziewięciu figur, a więc istnieje możliwość, że zawiera kompozycję wspomnianego już kartonu *Piety* z dziewięcioma postaciami. Por. także E. Steinmann, *Kompositionen Michelangelos in seltenen Stichen*, w: *Festschrift für P[aul] Clemen*, Düsseldorf 1926, s. 422. Nie omawiamy tutaj *Piety* z Palestyny wystawionej w Akademii we Florencji w roku 1939, gdyż jej jakoś wyklucza autorstwo Michała Anioła. Jest to szczególnie jasne teraz, gdy grupa jest na nowo zaprezentowana i bardzo dobrze widoczna.

Anioła, lecz także od florenckiego *Zdjęcia z krzyża*. Chrystus ze *Zdjęcia z krzyża* ze swoim potężnym, „klasycznym” kształtem ciała jest jeszcze bliski stylu *Sądu Ostatecznego*, Maria i Nikodem w ich ciężkiej, pozbawionej struktury masywności odpowiadają już *Ukrzyżowaniu św. Piotra*. Łatwo tutaj prześledzić ten rozwój, który podąża od klasycznej równowagi i symetrii ku zewnętrznie martwej, napełnionej wyłącznie wewnętrznym życiem, coraz cięższej cielesności. Należące do pierwszej wersji *Piety Rondanini* marmurowe ramię i wypolerowana partia biodrowa wydaje się, jak już zostało powiedziane, stylistycznie pasować do Chrystusa ze *Zdjęcia z krzyża*. Postać Maryi przypomina swoim ciężarem Matkę i Nikodema z grupy *Zdjęcia z krzyża*. Jednak części należące do trzeciej wersji, przede wszystkim bardzo mizerna, z charakterystycznego dla renesansu naturalistycznego punktu widzenia „niemożliwa” górna część ciała oraz oblicze Chrystusa nie są kontynuacją tego samego kierunku. Przeciwnie, są stanowczym odrzuceniem nie tylko renesansu, ale również późnego stylu Paoliny i *Zdjęcia z krzyża*. Na sam koniec swoich dni Michał Anioł stworzył tutaj nowy styl, który był w opozycji do jego własnego późnego stylu z połowy stulecia. To zerwanie jest jednak mniej ostre niż może się wydawać. Posiadamy liczne dzieła, które są świadectwem tej ostatniej fazy rozwoju. Prawie wszystkie rysunki *Chrystusa na krzyżu* wykazują mocne *pentimenti*, które, jak próbowaliśmy wykazać, dążą do odcieleśnienia i zmniejszenia, idą w kierunku coraz mocniejszego odrzucenia wszelkiej formalnej struktury. Ostatnie z tych rysunków są już bliskie trzeciemu stylowi *Piety Rondanini*. Nogi Chrystusa w tym dziele należące już do drugiej wersji są także o wiele smuklejsze w porównaniu z ramieniem i partią biodrową – należy postrzegać je jako stylistyczny pośrednik do najpóźniejszych części tej grupy. Części te, górna część ciała i przerażająco wklęsłe oblicze Odkupiciela, formalnie wyrażają tę samą negację klasyki, jak oznacza ją fakt, że Chrystus po śmierci przedstawiony jest jako duchowo żywy wbrew racjonalizmowi renesansu.

Ostrzej ideałowi antyku nie przeciwstawiają się ani w pełni antyklasyczne francuskie rzeźby z XII wieku, ani niemieckie z wieku XIV. Sztuka Michała Anioła przeszła w jednym życiu artysty drogę od pierwszego nagrobka Juliusza II do *Piety Rondanini*, chociaż przepaść pomiędzy obydwojma dziełami nie wydaje się mniejsza niż przepaść pomiędzy elementami ozdobnymi tympanonu Partenonu a tego typu

elementami w portalu z Moissac. W obydwu przypadkach to chrześcijańska treść rozsadza i niszczy proporcje – istotę piękną w sensie klasycznym.

Gdy w roku 1498 kardynał z St. Denis zamówił *Vierge de la Pitié* u dwudziestotrzyletniego Michała Anioła dla kaplicy królów Francji w Bazylice św. Piotra, temat ikonograficzny był średniowieczno-gotycki jak tradycja, z której wywodził się zamawiający. Gotycka w swoim nawiązaniu do Quercii była także szata Maryi. Treścią jest jednak wzniosła Ananke będąca ponad wszelkim ludzkim bólem¹⁶⁵.

Ten sam temat, Matka z martwym Synem, podejmuje osiemdziesięciodziewięcioletni Michał Anioł w swoim ostatnim dziele. Głębsze zanurzenie się w tajemnice chrześcijaństwa stopniowo, mozolną pracą artysty, pozbawia formę wszelkiego klasycznego piękna i w ten sposób zbliża się ponownie do duchowości średniowiecza. Pomiędzy znajduje się renesans i życie Michała Anioła.

¹⁶⁵ Szkic Piety z Bazyliki św. Piotra autorstwa Giovanniego Battisty de Cavalieri ma następujące, z pewnością wyjątkowe datowanie: „eo tempore quo ille ex mortalibus est ereptus [...] mense february 1564”. Reprodukacja szkicu z napisem znajduje się u E. Steinmanna, *Michelangelo im Spiegel seiner Zeit*, Leipzig 1930, tab. XXV.

CZĘŚĆ DRUGA

Historyczno-religijna sylwetka Michała Anioła

Dotychczas uwzględniano w tej pracy historyczne wydarzenia jedynie w przypadku, gdy było to konieczne do interpretacji któregoś z dzieł Michała Anioła. Teraz podejmiemy próbę skrótego przedstawienia sytuacji religijno-historycznej. Chodzi tu głównie o analizę religijnych przekonań ludzi, o których wiemy, że mieli oni kontakt z Michałem Aniołem, a nie o przedstawienie całej duchowej walki połowy XVI wieku. Ten ostatni rozdział życia Michała Anioła przypada na lata 1534–[15]64, a więc na lata religijnego kryzysu przed Soborem Trydenckim i podczas jego trwania.

I. Vittoria Colonna i wpływ jej religijności

Zawsze, gdy jest mowa o religijno-historycznej sylwetce Michała Anioła, mniej lub bardziej szczegółowo analizuje się jego „nawrócenie” przez Vittorię Colonnę na jej wiarę, przy czym zdania są podzielone, czy ta wiara była katolicka, czy też nie¹⁶⁶. Słynną przyjaźń pomiędzy

¹⁶⁶ Na temat samej Vittorii Colonne istnieje relatywnie bogata literatura, z których jednak tylko niektóre pozycje mają wartość naukową. Na pierwszym miejscu należy wymienić komentarze Ferrero-Müllera do *Carteggio di Vittoria Colonna*, II wydanie, Torino, Loescher 1892. Publikacja ta jest razem z *Supplemento* Domenico Tordi, którego nie ma w pierwszym wydaniu *Carteggio*, jedynym krytycznym zbiorem listów Vittorii Colonne i dokumentów o niej. Istnieje tylko jedna krytyczna monografia Alfreda Reumonta (tutaj cytowana we włoskim, rozszerzonym wydaniu, Torino, Loescher, 1892). Późniejsza monografia Johanna J. Wyssa, Frauenfeld 1916, zawiera cenne i rzeczowe uzupełnienia w stosunku do książki Reumonta, brakuje jej jednak podejścia krytycznego, jak i zrozumienia osobowości Vittorii Colonne. Na wstępie Wyss podaje bibliografię. Bardzo ważny jest krótki esej Alessandro Luzio, *Vittoria Colonna*, „Rivista Storica Mantovana” 1885, s. 1–52, gdzie po raz pierwszy opublikowane są ważne dokumenty z Archivio Gonzaga. Wcześniej Giuseppe Campori opublikował inne mniej ważne dokumenty w pracy: *Vittoria Colonna*, „Atti e memoir della R.R. Deputazione di storia patria per le provincie dell’Emilia, Nuova Serie”, Vol. III, p. II, s. 1 nn. Specjalistyczną

Michałem Aniołem a Vittorią Colonną opisywano i upiększano niezliczoną ilość razy. Najważniejsze świadectwa tej relacji, a więc artystyczne dzieła, które Michał Anioł stworzył dla markizy z Pescary, zostały już omówione. Ze względu na kontekst koniecznym jest przytoczyć tutaj *in extenso* od dawna już znane literackie świadectwa dotyczące tej kwestii.

Z bogatej, dobrze poświadczonej korespondencji¹⁶⁷ pomiędzy Michałem Aniołem a Vittorią Colonną znamy tylko dwa listy artysty i pięć listów Vittorii. Żaden z nich nie jest datowany. Jeden list Michała Anioła i cztery markizy z Pescary zostały już w tej pracy przytoczone i omówione, gdyż odnosiły się do trzech rysunków *Ukrzyżowania*, *Piety* i *Samarytanki*. Drugi list Michała Anioła brzmi: „Chciała Pani, zanim zabiorę prezenty, które Pani wiele razy chciała mi dać, żebym mógł wykonać coś dla Pani własnoręcznie. [...] Utrzymywanie Pani w niepewności jest wielkim grzechem, wyznaję moje winy i ze szczerą chęcią przyjmę ofiarowane mi rzeczy; [...] pozostaję za to bardziej niż wdzięczny, jeśli mogę być kimś więcej niż jestem, dla Waszej Miłości. Doręczycielem niniejszego listu będzie Urbino, który jest przy mnie, i któremu Wasza Miłość będzie mogła powiedzieć, kiedy sobie życzy, żebym przybył obejrzyć głowę, którą obiecała mi Pani pokazać; polecam się jej. Sługa Waszej Miłości Michał Anioł Buonarroti”¹⁶⁸.

Nie wiemy, jakiego rodzaju były wspomniane w liście prezenty. Wydaje się, że Michał Anioł ich nie przyjął, przedtem chciał bowiem podarować Vittorii własne dzieło. Można stąd być może wnioskować, że list ten pochodzi z pierwszego okresu znajomości. Później przyjmował prezenty pokornie¹⁶⁹, gdyż zrozumiał wartość tej przyjaźni.

problematyką wokół postaci Vittorii Colonna zajmuje się Tacchi-Venturi (zob. niżej, [s. 211]).

¹⁶⁷ Korespondencja wspomniana u Vasariego i Condiviego, przede wszystkim w liście Michała Anioła do bratanka, zob. niżej, [s. 231].

¹⁶⁸ Frey, *Dichtungen*, Reg. 106. Do tego listu należy sonet *Per Esser manco*, por. Frey, *Dichtungen*, s. 448.

¹⁶⁹ Wydaje się, że Michał Anioł także innym razem odrzucił prezent Vittorii (muła); tak wynika z listu od niej z Viterbo (da Sta Catarina) do Carlo Gualteruziego da Fano w Rzymie: „Magco Messer Carlo, Mi ha veto fatto piacer ad avisarmi la rezoluta intention del nostro in ogni cosa ottimo Michelagnelo et serra (sic) obedito, massime che in vero io non era molto sodisfatta della mula; pero haveva tardato di mandarla. Non ho tempo per questa di dire altro. Al vostro messer

Dotychczas niewspominany tutaj list Vittorii brzmi: „Szanowny Panie Michelangelo. Tak wielka jest sława, którą daje wam wasza cnota, że nigdy byś nie uwierzył, że dla czasu i żadnej rzeczy innej będzie śmiertelna, gdyby do waszego serca nie wstąpiło boskie światło, które wam pokazało, że ziemską chwałę, choć długowieczną, też ma swoją drugą śmierć. Toteż, wypatrując w waszych rzeźbach dobroć tego, który uczynił was swoim jedynym mistrzem, dowiedźcie się, że ja w moich prawie martwych pismach dziękuję jedynie Panu, gdyż mniej go obrażałam wtedy pisząc niż teraz próżnując. I błagam was, zechciejcie przyjąć moje życzenia dla przyszłych dzieł. Na wasze rozkazy”¹⁷⁰.

Wydaje się, że Vittoria wysłała ten list z wcześniejszymi wierszami swojego autorstwa („gia morti scritti”). Istotny w tym liście jest fakt, że Vittoria mówi o boskim świetle, które pokazało Michałowi Aniołowi znikomość ziemskiej chwały. Trzy lata po śmierci Vittorii Michał Anioł pisze do Fattucciego¹⁷¹: „wysyłam wam kilka moich nowel (sic, poezji), które pisałem do markizy z Pescary, która bardzo mnie lubiła, ja nie mniej ją. Śmierć odebrała mi wiele ducha”¹⁷².

Lodovico Beccadello (por. niżej, [s. 214]) molto mi raccomando. Al commando vostro”, Frey, *Dichtungen*, Reg. 113.

¹⁷⁰ Frey, *Dichtungen*, Reg. 110.

¹⁷¹ Milanese, *Lettere*, s. 528. Frey, *Vasari-Nachlass*, I, s. 290, podaje, że chodzi o dwa wiersze: *Seben concietto alla divina parte* oraz *Un uomo in una donna*.

¹⁷² Później jeszcze wspomina on zmarłą w listach do bratanka. 20 grudnia 1550 pisze: „Ebbi ieri una lettera da messer Giovanfrancesco, che mi domanda se io ò cosa nessuna della Marchesa di Pescara. Vorrei che tu gli dicessi che io cercherò e risponderò gli sabato che viene; benche’io non credo aver niente; perche quando stetti amalato fuor de casa, mi fu tolto di molte cose” (Milanese, *Lettere*, s. 270). 7 marca 1551 pisze: „Messer Giovanfrancesco, Mi richiese circa un mese fa di qualche cosa di quelle della Marchesa di Pescara, se io n’avevo. Io ò un libretto in carta pecora che mi donò circa dieci anni sono, nel quale è cento tre sonetti senza queglii che mi mando poi da Viterbo in carta bambagina, che non quaranta; i quali feci legare nel medesimo libretto e in quel tempo gli prestai a molte persone, in modo che per tutto ci sono in istampa. Ò poi molte lettere, che la mi scrivea da Orvieto a da Viterbo. Ecco ciò che io ò della Marchesa...” (tamże, s. 272). Przesyłka czterdziestu sonetów z Viterbo być może towarzyszyła listowi, z którego przemawia bolesna rezygnacja i oddalenie od świata, pogrążenie w myślach duchowych. 8 maja 1551 roku Michał Anioł powraca do manuskryptu Vittorii: „Circa il libretto de’sonetti della Marchesa, io non lo mando, perche lo farò copiare prima, è poi lo mandero”. Milanese, *Lettere*, s. 273. Por. na temat tej kwestii

Dialogi Francisca da Hollanda

Dobrze znanym bezpośrednim świadectwem o relacjach Vittorii Colonna z Michałem Aniołem są *Cztery dialogi o malarstwie* Francisco da Hollanda, mało znanego malarza portugalskiego dworu. Nie zajmujemy się tutaj treścią tego pisma. Interesują nas jedynie okoliczności pierwszych dwóch dialogów. Jak wiadomo mają one miejsce w kościele S[an] Silvestro al Quirinale z udziałem dominikanina Ambrogio Catarino Politi ze Sieny, Lattanzio Tolomei, którego poznailiśmy już jako uczestnika sporu o augustyńską naukę o predestynacji, Vittorii Colonna i Michała Anioła. W pierwszym dialogu Politi objaśnia właśnie Vittorii *List do Rzymian*, gdy pojawiają się pozostali uczestnicy rozmowy. Główną postacią jest oczywiście Michał Anioł, który Portugalczykowi i innym obecnym przedstawia swoje artystyczne przekonania.

W połowie XIX wieku, gdy cztery *Dialogi rzymskie* stały się znane, uważano, że jest to autentyczne źródło dla poznania poglądów

Steinmann-Wittkower, [Michelangelo] *Bibl[iographie]*. Michał Anioł posiadał także egzemplarz drukowanego wydania wierszy Vittorii Colonna z roku 1558. Reprodukacja ukazująca jego podpis na ostatniej stronie znajduje się u Steinmanna: *Michelangelo im Spiegel seiner Zeit*, tab. XIX. Nieco późniejsze pośrednie świadectwo na to, że Michał Anioł i Vittoria Colonna spotykali się często właśnie w ostatnim roku jej życia, przynosi jeszcze list Bartolomea Spatafora z Messyny do Michała Anioła. Spatafora zwraca się do Michała Anioła z pytaniem, jakich środków artysta z powodzeniem używa przeciwko kamieniom żółciowym, na które Spatafora cierpi. Aby przypomnieć się Mistrzowi, pisze: „So certo, che la gioconda et felice memoria della S^{ra} Marchesana di Pescara, mia S^{ra} et uostra grandissima amica, non puo essere partita dal animo uostro; et ui douete ricordare, che del 1546 l'ultimo uerno, che fu primauera a quella Santa anima, io era in Roma in casa di su Eccellenza, trattato non de seruitore, come io desideraua essere di si eccellente uirtu, ma da par ente; et spesso ui uedeua uenire a Santa Anna à ragionare con lei. Et dopo la morte, anzi sua uera uita, cominciata l'ultimo suo giorno, io ui uiddi piu fiate et rinouai con uoi la desiderata memoria...”. Frey, *Dichtungen*, Reg. 119. Autor tego listu jest z pewnością tożsamy z Bartolomeo Spataforą, którego spotykamy we wspólnocie Valdésa w Neapolu. Por. L. Amabile, II, [Il Santo] *Officio della Inquisizione in Napoli*, Città di Castello 1892, tom I, s. 140 n. Amabile mówi o nim jako o przyjacielu Julii Gonzagi. „Lo Spatafora messinese fu ben veduto da Vittoria Colonna che egli frequentò à Roma” (co wspomniane jest także w Carnesecchi *Prozess*, tamże, s. 207). Znalazł się w więzieniu rzymskiej inkwizycji, skąd wydostał się w momencie śmierci Pawła IV.

na sztukę Michała Anioła. W roku 1905 H[ans] Tietze¹⁷³ odmówił *Dialogom* jako tekstowi źródłowemu wszelkiej wartości, w 1928 C[arlo] Aru¹⁷⁴ przekonująco udowodnił, że poglądy przypisane Michałowi Aniołowi są sprzeczne z jego potwierdzonymi wypowiedziami i przede wszystkim z jego dziełami. Holland przypisał je Michałowi Aniołowi, aby wzmocnić w Portugalii własną pozycję i prawdziwość własnych poglądów. Tym samym oczywistą wydaje się bezwartościowość *Dialogów* jako źródła dla badań nad Michałem Aniołem.

Jednak wyżej wspomniane nakreślenie okoliczności tych spotkań znajduje zaskakujące potwierdzenie w literackim dziele uczestnika rozmów Francisco de Hollanda, a mianowicie dominikanina Ambrosiusa Catharinusa, którego *Speculum haereticorum*¹⁷⁵ dedykowane jest Vittorii Colonne. W przedmowie do tego dzieła czytamy: „Pamiętasz, święta wdowo, piękno i chwałę kobiet naszych czasów, kiedy to w tym roku przed Bazyliką Świętego Piotra i nawet w samym wejściu, zostało wydane bestialskie przedstawienie dla ludu? Była to niedziela, i to właśnie w tej świątyni, a był to czas, by był to dom modlitwy, to jednak widać tam było watahę bestii. Pamiętasz, pytam, jak w tym dniu wszedłeś na Kwirynał i razem doszliśmy do świętości, przez wzgląd na nasze pobożne rozmowy? Przybył nam także z pomocą Laktancjusz Ptolemeusz, a mianowicie właśnie ta sól, użyta do zakonserwowania wszelkiego zbioru ludzi uczonych i zbożnych. Wówczas to powstała mowa, o tej jakże drażniącej rzeczy, w której ktoś z nas wzywał swoją gorliwość wiary... I módl się za mną, święta kobieto, i za święty Kościół Boży zjednoczony w Panu Jezusie, który Cię chroni w swojej ciągłej, niezmiennej dobroci”. Tak więc duchowe rozmowy pomiędzy Ambrogio Catarino, Lattanzio Tolomei i Vittorią

¹⁷³ H. Tietze, *Francisco de Hollandas und Donato Gianottis Dialoge und Michelangelo*, „Repertorium für Kunstwissenschaft” 28 (1905), s. 295–320.

¹⁷⁴ C. Aru, *I Dialoghi Romani di Francisco de Hollanda*, „L'Arte” XXXI, 1928, s. 117–128.

¹⁷⁵ *Speculum haereticorum Fratris Ambrosii Catharini Politi Senensis, Ordinis praedicatorum Impr. Cracoviae per Joannem Haelic neochristianum A.D. M.D.X.L. 8°, 54 Bl.* Dedykacja brzmi: *Ancillae Christi, D. Victoriae de Piscaria marchionissae D. suae fr. Ambr. Cath. Politus Sen. Gratami et pacem et adorem fidei.* (Por. [J.] Schweizer, *Ambrosius Catharinus Politus (1484–1553). Ein Theologe des Reformationszeitalters: sein Leben und seine Schriften*, „Reformationgeschichtliche Studien und Texte”, zeszyt 11/12, Münster 1910, s. 250).

Colonną miały miejsce na Kwirynale i to jest istotne dla poznania osobowości tej kobiety i poznania kręgu otaczających ją osób. Rozmowa, którą Catarino wspomina w przedmowie, odbyła się w listopadzie 1538 roku, albo najpóźniej w czasie karnawału w 1539¹⁷⁶, a więc w tym samym czasie, co *Dialogi* Francisco de Hollanda.

Nie ma powodu, aby przyjmować, że te rozmowy nie toczyły się w obecności Michała Anioła, jak to opisuje Hollanda. Hollanda użył w pełni historycznej sytuacji, aby przedstawić własne artystyczne poglądy przypisując je Michałowi Aniołowi.

Michał Anioł w osobie Vittorii Colonne po raz pierwszy spotyka kobietę, która duchowo i intelektualnie łączy szlachetne, kobiece uczucia z męską siłą ducha. Sądząc z jego wczesnych, skierowanych

¹⁷⁶ Wspomniane w przedmowie przez Ambrosiusa Catharinusa spotkanie można dosyć dokładnie datować przez zwroty *ferina spectacula*, a więc polowanie na zwierzęta, które zorganizowano „ante divi Petri sacra aedes et in ipso vestibulo”. W karnawale 1539 (por. Pastor, [*Geschichte der Päpste*] V, s. 248) i wcześniej, w listopadzie 1538 roku (na cześć małżeństwa cesarskiej córki Margarethy [Madama], wdowy po Alessandro de Medici z wnukiem papieża, Ottavio Farnese) celebrowano w Rzymie wielkie ludowe święta z polowaniami. Trzeci dialog Francisco de Hollanda zaczyna się słowami: „W kolejną niedzielę nie mogło dojść do naszego spotkania z markizą i Michałem Aniołem, a także przeszkodziło nam prawie w następnym spotkaniu... Świętowano bowiem małżeństwo pana Ottavia Farnese z panią Margarethą... Ponieważ miasto i dwór chciało obchodzić wydarzenie tak świątecznie, jak to tylko możliwe... święto na Monte Testaccio, gdy przy powszechnej radości przepędzono dwadzieścia zwierząt, przywiązanych do wozów, po placu przed kościołem św. Piotra. Miał też miejsce wyścig pomiędzy bawołami a końmi na Via di Sta Maria Trastevere do placu przed pałacem. (Francisco de Hollanda, *Vier Gespräche über die Malerei*, wyd. J. de Vasconcellos, „*Quelenschriften zur Kunstgeschichte*”, Neue Folge 9, Wien 1899, s. 81). Hollanda umieszcza zatem swoje *Dialogi* dokładnie w tym samym czasie, jaki pojawia się w relacji Ambrosiusa Catharinusa o spotkaniu pomiędzy tymi samymi osobami (oprócz Michała Anioła i Portugalczyka). W różnych zachowanych w archiwach i w bibliotekach watykańskich kopiach dzienników Blasiusa de Martinelliisa nie ma wspomnienia o polowaniu na zwierzęta, z pewnością dlatego, że ich organizowanie nie było zadaniem papieskiego mistrza ceremonii. Jeśli chodzi o miejsce spotkań, to Ambrosius Catharinus mówi tylko, że rozmowy toczyły się na Kwirynale. Hollanda umieszcza je w kościele S[an] Silvestro al Quirinale. Tego typu kolokwia musiały odbywać się w kościołach. W procesie Carnesecchiego (tamże, s. 269), gdzie Carnesecchi dwadzieścia lat po śmierci Vittorii zeznaje, że podczas gdy Pole rozmawiał z Vittorią Colonną, on w towarzystwie Flaminio i Priuli czekał na zewnątrz, czytamy: „se intertenevamo da noi o in chiesa o lì intorno”.

do nieznanej kobiety wierszy miłosnych, do tej pory spotykał on kobiety, których osobowość nie mogła wywrzeć nań żadnego wpływu. W sztuce od młodości, jak żaden inny artysta przed nim, idealizował on heroiczną, górującą nad słabościami płci, obdarzoną boską intuicją w stosunku do metafizycznej strony życia, czystą kobietę. Niewiele wiemy o wyglądzie Vittorii Colonna¹⁷⁷, ale jej dusza i jej intelekt doskonale odpowiadały temu wewnętrznemu obrazowi Michała Anioła, o czym świadczą jego dzieła. Vittorię opisują nam nie tylko jej wiersze i listy. Obraz w ten sposób uzyskany jest niekompletny. Częściowo jest to związane z duchowymi więzami, które założyła sobie sama z powodu wewnętrznego dążenia do wyższego, ponadindywidualnego, ale stąd też w oczach późniejszych pokoleń często zimnego, heroiczno-ascetycznego ideału. Wielką rolę odgrywa także konwencja. To, że z literackiej spuścizny Vittorii Colonna tak niewiele dowiadujemy się o niej samej, ma jeszcze inny, głębszy powód. Współcześni, pod bezpośrednim wrażeniem jej duchowej osobowości, oddawali jej hołd także jako wielkiej poetce. Jej *canzoniere* nie mogą dzisiaj w pełni oddać tego efektu, jak piękne są niektóre z jej sonetów. Ona sama musiała być kimś o wiele ważniejszym niż jej dzieło, gdyż nie ma żadnego zadowalającego wyjaśnienia tak wielkiego wpływu, jaki wywierała na współczesnych. Nie jest czymś dziwnym, że ze względu na wysoką kulturę duchową i arystokratyczne pochodzenie, kobietę tę wysoko cenił Ariosto, Bembo i Flaminio, Berni i Castiglione. Wiodące znaczenie ma jednak jej rola w innym kręgu osób, jej rada i jej wstawiennictwo miało ogromną moc nad mężczyznami, w rękach których spoczywał wówczas los Kościoła. Z wypowiedzi i listów tych mężczyzn dowiadujemy się więcej o Vittorii Colonna niż z jej własnego dzieła¹⁷⁸. Już sam fakt, że Paweł III, gdy

¹⁷⁷ Thode, II, s. 366 n., wskazuje słusznie na miejsce w biografii autorstwa Filonico Alicarnasseo, gdzie wprost jest napisane: „per non essere di gran beltà posseditrice” (*Carteggio*, s. 492).

¹⁷⁸ W 1553 Claudio Tolomei, który także utrzymywał kontakty z Michałem Aniołem, pisze: „dove ella interviene o in presenza o in nome, tutto quello è cosa sacra e degna di grande onore, e di somma reverenza” (Claudio Tolomei, *Lettere*, Napoli 1829, I, s. 141 n.). Znamienne, że poetka Vittoria Colonna nie jest podziwiana ani w cytowanej dedykacji Catharinusa, ani we fragmencie, w którym opisuje ją Hollanda. U Hollanda czytamy: „Signora Vittoria Colonna, markiza z Pescary i siostra Pana Ascanio Colonna, jest jedną z najbardziej świątłych

zachorował w roku 1546, z nią omawiał wybór swojego następcy i prosił ją, aby skłoniła kardynałów do wyboru kardynała Sfondrato¹⁷⁹, nie wymaga komentarza. W ten sposób dochodzimy do obrazu *grande amico* Michała Anioła. Właśnie w tym sformułowaniu zawarta jest wspaniała charakterystyka jednej strony tej relacji. Druga strona to wzniosła miłość, którą artysta na progu starości ofiarował tej kobiecie, z którą kontakt, jak się wydaje, dał mu po długiej walce to, czego nigdy nie posiadał – pokój. Bezpośrednimi artystycznymi świadectwami tych spraw, oprócz jego dzieł, są [utwory poetyckie].

Wiersze Michała Anioła do Vittorii Colonna

Tylko o niewielu wierszach wiemy, że były dedykowane markizie z Pescary. W wielu przypadkach można to z pewnością przyjąć, opierając się na ich treści, w innych jest to prawdopodobne. Ponieważ wszystkie wchodzące w rachubę wiersze nie są datowane i nie ma w nich żadnych podstaw do ustalenia czasu ich powstania, nie możemy z nich dowiedzieć się czegoś pewnego o rozwoju relacji Michała Anioła z Vittorią Colonną. Są one jednak bardzo wartościowym źródłem dla poznania istoty tej relacji¹⁸⁰. Michał Anioł walczy o wzniosłą miłość, którą chce uwolnić i oczyścić z ziemskich zabrudzeń:

L'amor di quel ch' i' parlo in alto aspira
Donna, è disimil troppo; e mal conuiensi
Arder di quella al cor faggio e uerile.
L'un tira al cielo e l'altro in terra tira;

i najsłynniejszych kobiet, jakie posiadają Włochy i cała Europa, to znaczy świat, czysta w obyczajach, niezmiennie piękna, znająca łacinę, posiadająca mądrość i wszelkie inne cnoty, które są ozdobą szlachetnej kobiety. Od śmierci swojego małżonka wycofała się w życie prywatne, rezygnując z blasku życia, które do tej pory wiodła, teraz jednak żyjąc jedynie Jezusem Chrystusem i chrześcijańskimi uczynkami okazując życzliwość potrzebującym kobietom i zachowując się w tym jak prawdziwie wierząca osoba" (Francisco de Hollanda, tamże, 13).

¹⁷⁹ Luzio, [Vittoria Colonna], s. 49.

¹⁸⁰ Najważniejsze z tych utworów znajdują się w załączniku do tej pracy, gdyż jedyne krytyczne wydanie K. Freya, jest trudno dostępne [zob. Vittoria Colonna 2005].

Nell' alma l'un, l'altr' abita ne sensi.
E l'arco tira a cose basse e uile¹⁸¹.

Czuje ciężar wieku, który go przytłacza i utrudnia jeszcze tę walkę. *Felice spirito* utrzymuje jego serce przy życiu:

Felice spirito, che con zelo ardente,
Vecchio alla morte, in uita il mio cor tieni
E fra mill'altri tuo dilecti e beni
Me fol faluti fra piu nobil gente...¹⁸²

Te sonety, wraz z paroma innymi, świadczą o ciężkiej walce duchowej artysty o wzniosłą miłość do Vittorii, uwolnioną od wszelkich ziemskich związków. Istnieje wiersz, w którym jasno widać ogromny duchowy wpływ tej kobiety na Michała Anioła. Właśnie ten utwór ma bezpośrednią dedykację: *A la Marchesa di Pescara* (Do Markizy z Peskary):

Noga mnie prawa, to lewa, kolebie
Na drodze ku zbawieniu
I serce w udręczeniu
Chwieje się między cnót i win nawałą,
Jak ten, co światła w niebie
Nie widzi, przeto ścieżki mu nie stało.
Weź mnie, jak kartę białą
I wpisz swem pismem świętem
Miłość niemylną i litość prawdziwą,
Bym duszą ocalałą
Błędów się zbył ze szczętem,
Wyrwał z ślepoty resztkę dni swych żywą.
Mów, Pani, boskie dziwo!
Czy Bóg ma więcej z cnót zbyt ku uciechy,
Czyli z grzesznika, co płacze swe grzechy?¹⁸³

¹⁸¹ Frey, LXXXXI.

¹⁸² Frey, LXXXVIII.

¹⁸³ [Michał Anioł/Staff 1922, s. 232, włoska wersja w:] Frey, CIX, 97.

Walka o czystą miłość do tej kobiety staje się dla niego symbolem walki pomiędzy *il vitio e le virtuti* w ogólności, walki o zbawienie własnej duszy. Wyrażenie *sacri inchiostr*i wyraźnie wskazuje, jakie znaczenie ma dla niego jej duchowa literacka działalność. Wstrząsające pytanie o to, co w niebie liczy się najbardziej, pytanie o usprawiedliwienie pokornego grzesznika, Michał Anioł kieruje do Vittorii Colonnny w słowach, które nie pozostawiają żadnych wątpliwości, o co chodzi pomiędzy tą dwójką ludzi. Na tej samej karcie co cytowany wiersz znajduje się plan listu o rysunku przedstawiającym *Ukrzyżowanie*¹⁸⁴; obydwie musiały powstać mniej więcej w tym samym czasie co to dzieło, prawdopodobnie podczas pracy nad *Sądem Ostatecznym*. Pierwsze zdanie tego listu znajduje się także na innej karcie razem z wierszem, którego ostatnie wersy stoją w przyczynowym związku w rysunku *Ukrzyżowanego*. Brzmia jak odpowiedź na decydujące pytanie, którym kończy się poprzedni wiersz.

Signior, nell'ore strome
Stendi uer me le tuo pietose braccia,
Tom' a me stesso a famm' un che ti piaccia¹⁸⁵.

Po raz pierwszy pojawia się tutaj modlitwa o ratunek w godzinie śmierci, która powraca w późniejszych wierszach. Wyraźnie widoczna jest tu spójność religijnego rozwoju Michała Anioła.

Zmarłej Vittorii Colonnny Michał Anioł zadedykował wiersze, które świadczą o jego ogromnym bólu¹⁸⁶. Wszystkie ślady przyjaźni Michała Anioła z Vittorią Colonną, dzieła, które dla niej stworzył, wiersze, zachowana korespondencja, jednoznacznie świadczą, że życiodajnym elementem w tej ludzkiej relacji była religia. Co wiemy zatem o religijnych przekonaniach tej kobiety i jej przyjaciół?

Materiał, który mamy do dyspozycji, aby odpowiedzieć na to najbardziej zasadnicze pytanie, to jej poezja i korespondencja, już wspomniane wypowiedzi Pietra Carnesecchi z 1567 przed Trybunałem Inkwizycyjnym oraz inne wypowiedzi jej współczesnych. Korespondencja ukazuje ją w relacji z najważniejszymi osobistościami

¹⁸⁴ Por. wyżej, [s. 168].

¹⁸⁵ Por. załącznik, [s. 236].

¹⁸⁶ Por. załącznik, [s. 240].

epoki tak bogatej w indywidualności. Ponownie możemy tutaj wspomnieć tylko o ważnych postaciach z punktu widzenia kontekstu religijno-historycznego. Oprócz papieży Klemensa VII i Pawła III należy wymienić następujące osoby: Gian Matteo Giberti, biskup Werony¹⁸⁷, człowiek wielkich cnót i nadzwyczajnych umiejętności organizacyjnych (Dekrety Soboru Trydenckiego często naśladowały jego biskupie reformy), Bernardino Ochino¹⁸⁸, słynny kaznodzieja i wikariusz generalny kapucynów, który w roku 1542 przeszedł do stronnictwa Kalwina, kardynał Morone¹⁸⁹, kardynał Cervini¹⁹⁰, późniejszy papież Marceli II, kardynał Contarini¹⁹¹ i kardynał Pole¹⁹². To jest ta sama grupa, która w tych, tak bardzo bogatych w wydarzenia (w czysto religijnym kontekście) latach pracowała nad reformą Kościoła, dążąc przede wszystkim do wewnętrznej, duchowej odnowy, aby na tej drodze doprowadzić do odnowy Kościoła¹⁹³. Wielkie dzieło Pawła III – być może największe jego życiowe dokonanie – czyli obdarzenie tych ludzi godnością kardynalską, spowodowało, że od 1534 roku sama Kuria była centrum tego ruchu¹⁹⁴. Część kolegium kardynalskiego, w łączności z innymi członkami wysokiego duchowieństwa i niektórymi znaczącymi świeckimi pracowało w tych latach nad

¹⁸⁷ Pastor, [Geschichte der Päpste] V, s. 349, passim.

¹⁸⁸ Pastor, [Geschichte der Päpste] V, s. 337, passim. K. Benrath, Bernardino Ochino, 2 wydanie, Braunschweig 1892; [J.] Cuthbert-Widlöcher, Die Kapuziner. Ein geschichtsbild aus Renaissance und Restauration, Leipzig, s.d. (1931), s. 105 nn.

¹⁸⁹ Pastor, [Geschichte der Päpste] V, s. 146, passim, [F.] Dittrich, Gasparo Contarini, Braunschweig 1885.

¹⁹⁰ Pastor, [Geschichte der Päpste] VI, s. 324 nn.

¹⁹¹ Por. [s. 105, przyp. 40].

¹⁹² Pastor, [Geschichte der Päpste] V, s. 116 nn., passim. Zbiór korespondencji wydany przez: A.M. Quirini, *Epistolae Reginaldi Poli...*, 5 tomów, Brescia 1744–[17]57. M. Haile, *Life of Reginald Pole*, 2 wyd., London 1911. Dalsza bibliografia w: H. Jedin w: *Lexikon für Theologie und Kirche*.

¹⁹³ Pastor, [Geschichte der Päpste] V, s. 96 nn. Por. także znakomity rozdział w: [L.] Ranke, *Die römischen Päpste*, Leipzig 1874, I, s. 88 nn. Wchodzenie w dyskusję nad upatrywaniem początków tego ruchu w Oratorium boskiej miłości, które już przed Sacco [di Roma] stawiało sobie podobne cele, nie jest tutaj naszym zadaniem. Jednak wydaje się nam, że oratorium było jedynie symptomem zaczynającej się odnowy, a nie jej źródłem.

¹⁹⁴ Alegorię nominacji kardynalskich Vasari przedstawił na wielkim fresku w Sali Kancelarii, gdzie umieścił także, jak wiadomo, portret Michała Anioła.

reformą Kościoła w potrójnym wymiarze. Ich pierwszym celem było własne wewnętrzne uświęcenie, chcieli zacząć od samych siebie. W konsekwencji ludzie ci osiągnęli nadzwyczajne etyczne wyżyny, co przy ich szerokim, humanistycznym wykształceniu i wysokiej kulturze musiało sprawić, i rzeczywiście sprawiało, że mieli oni daleko idący wpływ na ludzi ze swojego bliższego i dalszego otoczenia i oddziaływali na duchową elitę Włoch. Z tych wyżyn mogli podjąć się dzieła, dla którego zostali powołani do Rzymu. Nadawali ton w redagowaniu najbardziej wpływowego dokumentu reformy *De emendanda ecclesia* (O naprawie Kościoła) który powstał w Kurii Rzymskiej w latach 30. XVI wieku; z przejmującą odwagą obnażał on korzenie zła w samym Rzymie i wskazywał sposoby jego usunięcia¹⁹⁵. To, że Concilium de emendanda ecclesia (Narada o naprawie Kościoła) i jego autorzy później nie decydowali o drodze reformy, którą kroczył historyczny Kościół, nie umniejsza zasług tak zwanego łagodnego stronnictwa reformy i nie może obniżać znaczenia tego wydarzenia w historii Kościoła. Trzecie dążenie, które odnosiło się do osiągnięcia najwyższych celów, do dobra chrześcijaństwa, dotyczyło zjednoczenia z protestantami. Punktem kulminacyjnym tego kierunku było poselstwo kardynała Contariniego do Ratyzbony w roku 1541, a jego fiasko symbolizowało niepowodzenie całego ruchu, chociaż powody tego niepowodzenia są nieskończenie bardziej złożone.

Jakie były właściwe religijne przekonania tego kręgu, który często określany był jako krąg skupiony wokół Vittorii Colonna, gdyż ta kobieta wszystkich tych znamienitych mężów zebrała wokół siebie i z najważniejszymi z nich była zaprzyjaźniona? W co wierzyli ci ludzie? Mamy co do tej kwestii dosyć dokładne informacje. Mocno akcentowali zbawienie grzesznika przez wiarę w ofiarną śmierć Jezusa Chrystusa. W centrum tego stanowiska jest wielkość ofiary Chrystusa, zbawienie świata i każdego poszczególnego grzesznego człowieka nie przez jego własne zasługi, lecz przez krzyż Chrystusa. Nie odrzucali oni, jak czynili to protestanci, potrzeby dokonywania dzieł, lecz umieszczali je we właściwym miejscu, sprzeciwiając się idei oświecenia przez uczynki, która zwłaszcza we Włoszech w dużym stopniu przyczyniła się do podupadnięcia Kościoła. Gdy Vittoria spytała z niepokojem kardynała Pole'a, czy zbawienie zależy od wiary, czy

¹⁹⁵ O tym kroku mówi Onuphrius Panvinius (por. wyżej, [s. 132]).

od uczynków, ten pouczył ją, że można być zbawionym przez wiarę, ale dobre uczynki mają też wielkie znaczenie¹⁹⁶.

Takie religijne stanowisko, które jako pierwszy Imbart de la Tour¹⁹⁷ określił mianem ewangelizmu (jako nazwa tego zjawiska we Francji), często bywa mylone z protestantyzmem. Niestety, nie napisano jeszcze historii włoskiego ewangelizmu, więc możemy tylko stwierdzić za Pastorem¹⁹⁸, że w wierze przedstawicieli tego ruchu znajdują się elementy (dotyczy to zwłaszcza poglądów na temat usprawiedliwienia), od których później Sobór Trydencki się zdystansował. W latach trzydziestych i czterdziestych XVI wieku Sobór jeszcze się nie wypowiedział, więc czymś ahistorycznym jest mówienie o protestantyzmie albo też o „heretyckich ideach”, gdzie chodzi o ogólnie rozpowszechnione poglądy, które właśnie nie były własnością luterńskiego protestantyzmu. Prawdą jest, że ewangelizm był niewątpliwie pod wpływem luteranizmu. Książeczka *De beneficio di Cristo*¹⁹⁹, którą zakazano i niszczone jeszcze przed rozpoczęciem surowej reformy, neguje wartość uczynków i podkreśla niewypowiedzianą wielką wartość ofiary Jezusa, która jako jedyna przynosi zbawienie. Dziełko to nie pochodziło z kręgu rzymskiego, lecz z południowowłoskiego, pokrewnego ruchu, który był nieco starszy. W tej grupie przewodnią rolę odgrywał Juan de Valdés²⁰⁰. *De beneficio di Cristo*, napisane przez nieznanego autora, zostało prawdopodobnie zrewidowane przez M[arco] A[ntonio] Flaminio i bardzo mocno oddziaływało na przedstawicieli ewangelizmu. Gdy na początku lat czterdziestych kardynał Caraffa doprowadził do ostrzejszego kursu w Kurii, zwolennicy ewangelizmu podzielili się na dwie grupy, z których mniejsza, przede wszystkim

¹⁹⁶ Proces Carnesecciego, loc. cit., s. 269. Na temat religijności Vittorii por. także loc. cit., s. 493.

¹⁹⁷ Por. ważne wywody na ten temat w: Jedin, [Girolamo] Seripando, I, s. 135 nn.

¹⁹⁸ Pastor, [Geschichte der Päpste] V, s. 335.

¹⁹⁹ Jeszcze Ranke (tamże) pisze, że pierwotne brzmienie książki jest nie do odnalezienia. G. Paladino opublikował ją w zbiorze *Scritti di riformatori italiani del Cinquecento*, Bari 1913–1927, I, s. 9 nn.

²⁰⁰ Należy tu wspomnieć, że nie możemy przyłączyć się do rozpowszechnionej opinii (Pastor, Ranke, Reumont, itd.), zgodnie z którą Valdés miał wyjątkowo duży wpływ na Vittorię. *Cento e dieci considerazioni* (Halle, 1860) świadczą o kwietystycznym mistycyzmie, który jest bardzo odległy od praktycznej i zaangażowanej religijności Vittorii (por. także Thode, II, s. 345).

Ochino i Pier Martire Vermigli, odeszła z Kościoła, a o wiele większa, tu wspomniani już wielcy kardynałowie oraz Vittoria Colonna, poddali się opinii Kościoła. Pomimo to często powstawały wątpliwości co do czystości ich wiary i wielokrotnie musieli się usprawiedliwiać przed trybunałem inkwizycyjnym, albo ich prawowierność podawano w wątpliwość i badano po ich śmierci²⁰¹, jak pokazuje to proces Carnesecciego dotyczący Vittorii Colonna.

Zwolenników ewangelizmu im współcześni nazywali *spirituali*²⁰². Wcześniej była to nazwa własna radykalnego odłamu franciszkańskiego, który w XIII i w XIV wieku próbował przeforsować dosłowne zachowywanie reguły. Religijne przeobrażenia XIII wieku osiągnęły swój najwyższy wyraz w postaci św. Franciszka. Nauczał on wewnętrznego uświęcenia przez dosłowne naśladowanie Ewangelii i zagłębienie się w pasji Jezusa, jego celem było duchowe odnowienie chrześcijaństwa. Działalność Franciszka nie była nakierowana na reformy Kościoła jako takiego, ale jego dążenia i postępowanie tuż po jego śmierci interpretowano jako ratunek dla wymagającego reformy Kościoła, jak dowodzi tego legenda o śnie Innocenta III. Tak jak papież widział we śnie, jak Franciszek wspiera walącą się bazylikę na Lateranie, tak potem widziano w nim reformatora, który przyniósł odnowę Kościołowi zagrożonemu przez zeświecczenie.

Duchowa walka w XVI wieku we Włoszech, której ostatecznie przyświecały te same ideały, co niegdyś w Duecento ruchowi franciszkańskiemu, świadomie nawiązuje do tej tradycji. Zewnętrznym tego wyrazem jest założenie zakonu kapucynów. Już przed Sacco di Roma niektórzy franciszkanie-observanci postarali się o pozwolenie od Klemensa VII, aby móc żyć w sposób ścisły i dosłowny Regułą św. Franciszka. W latach trzydziestych nowa organizacja szybko

²⁰¹ Por. Pastor, [*Geschichte der Päpste*] V, s. 345.

²⁰² Pastor, [*Geschichte der Päpste*] V, s. 336, razem z Luzio zwraca uwagę na sformułowanie u Ambrosiusa Catharinusa: „*Spirituales – verte pietatis amantes*”. Wydaje się, że nazwy *spirituali* używano już w Neapolu (Pastor, [*Geschichte der Päpste*] V, s. 705 oraz Amabile, [*Il Santo Officio*], s. 168). Dzisiejszy stan badań nie pozwala na bardziej precyzyjne rozstrzygnięcie tej ważnej kwestii. Jest również możliwe, że wyrażenie to pojawiło się w Neapolu. Tradycja używania tego słowa była szczególnie żywa w południowych Włoszech, gdzie dawniej Joachim z Fiore głosił *Ecclesia Spiritualis*, a później działało wielu franciszkanów-spirytualów.

rozwinęła się i rozkwitła. Wkrótce jednak młoda gałąź zakonu musiała przetrwać ciężkie walki, jak kiedyś sam Franciszek, a po nim spirytualowie. Nie jest to miejsce, aby śledzić przyczyny i różne fazy kapucyńskiej walki o własne istnienie²⁰³. Należy tylko powiedzieć, że Vittoria Colonna była tą osobą, która dysponując wielkim wpływem, użyła całej siły swojej elokwencji, aby pomóc kapucynom²⁰⁴. W jednym z listów skierowanych do kardynała Contariniego pisze w emocjonalnym tonie przeciwko wymagającym reformy franciszkanom-
-obserwantom, którzy w Kurii prowadzili intrygi przeciwko kapucynom: „Lecz w końcu to złoto w ogniu znika, a drewno ich sideł (scil. obserwanci) wypala się. Wiele rzeczy mi rzekli, które sprzeciwiają się im, a stawiając Chrystusa i Świętego Franciszka im naprzeciw, zostaną zażegnane. Zanim pojawią się luteranie, bo zapowiadają wolność ducha, ...że nie mają pisma... że noszą odmienne habity. Co do pierwszego odpowiadamy, że jeśli Święty Franciszek był heretykiem, jego naśladowcami są luteranie. A jeśli głosi wolność ducha nad cnotami, lecz podległy jest każdemu nakazowi Świętego Kościoła, zwie się błędem, czyż błędem będzie przestrzeganie Ewangelii?”²⁰⁵.

Do ochrony kapucynów zachęcała i wzywała cesarza i papieża²⁰⁶. Także gdy w sierpniu 1542 roku zakon kapucynów i równocześnie jego obrończynię spotkał straszny cios, gdy Bernardino Ochino, wikariusz generalny kapucynów, przyjaciel i duszpasterz Vittorii przeszedł do Kalwina, nie opuściła ona mocno zagrożonego zakonu²⁰⁷.

²⁰³ Cuthbert-Wildlöcher, loc. cit., s. 364 nn. oraz nieco powierzchowna praca F. Callaeya, *L'infiltration des idées franciscaines spirituelles chez les Frères Mineurs Capucins Au XVI-e s.* (Miscellanea Ehrle, I, s. 388–403).

²⁰⁴ [P.] Tacchi-Venturi, *Vittoria Colonna fautrice della riforma cattolica. Studi e documenti di storia e diritto*, Roma 1901, XXII, s. 149 nn.; tenże, *Nuove lettere inedite di Vittoria Colonna*, tamże, s. 307 nn.; tenże, *Vittoria Colonna e la Riforma Cappuccina, Collectanea franciscana*, 1931 (28–58), gdzie Tacchi-Venturi zauważa słusznie, że walka o kapucynów była dla Vittorii walką o reformę samą w sobie.

²⁰⁵ *Carteggio*, s. 112, datuje list na rok 1536. Tacchi-Venturi (*Vittoria Colonna fautrice etc.*, s. 169 n.) datuje go prawdopodobnie słusznie na rok 1538. W każdym razie został napisany w czasie, gdy Michał Anioł malował *Sąd Ostateczny*. Inne emocjonalne listy Vittorii w obronie kapucynów znajdują się u Tacchi-Venturiego.

²⁰⁶ Tacchi-Venturi, tamże.

²⁰⁷ W roku 1547 pewien prete Herculani kupił dom od kapucynów w Rzymie, korzystając z pośrednictwa Vittorii Colonna (*Carteggio*, s. 483).

Vittoria opiewała samego Franciszka z Asyżu w dwóch swoich sonetach, z których jeden należy do najpiękniejszych z jej *canzoniere*:

Śladem za swoim boskim wodzem
Pięknie podążałeś wzbraniając się
Okrutnych podstępów i podłych zatargów
W dłoni trzymając jeno tarczę pokory

Gdy gardząc światem nagi i ubogi
Bogaty tylko w swój krzyż ruszyłeś
W dzikie pustynie, ukazałeś nam
Ile obdarzone łaską może ludzkie serce.

Boski Franciszku, tobie Najwyższy Pan
Swą ręką w sercu odcisnął historię
wielkiej do nas Bożej miłości.

I do siebie przygarnął i mocno ścisnął
tak żłobiąc wnętrze twoje, że na ciele wykwitły
Rany, którymi śmierć i świat pokonał²⁰⁸.

²⁰⁸ Rime, wyd. Visconti, II, CXX. Inny sonet poświęcony Franciszkowi z Asyżu: por. załącznik, [s. 245]. Wszystkie zamieszczone tutaj utwory poetyckie Vittorii pochodzą z wydania Viscontiego. Relacje pomiędzy Vittorią a franciszkanizmem zdają się być bardzo ściśle. W pierwszej połowie lat trzydziestych Vittoria mieszkała często w klasztorze klarysek San Silvestro in Capite, który miał dawne powiązania z rodziną Colonna. Pozwolenia udzielił jej specjalnym breve Klemens VII (Reumont, s. 88 n. [por. wyżej, przyp. 168]), w którym równocześnie zabronił przełożonej, aby ta bez jego wiedzy pozwoliła Vittorii zostać mniszką. Paweł III dał jej w roku 1536 pozwolenie na przebywanie w każdym klasztorze klarysek (Carteggio, s. 102), które później zostało rozszerzone także na klasztory męskie (Carteggio, s. 126). Luzio (tamże, s. 26) publikuje list augustianina Gonzagi do Isabelli d'Este z 12 marca 1535 roku, w którym czytamy: „Markiza Pescary [...] w całości oddała się duchowi, i z tego co zrozumiałem [...] postanowiła oddalić się od świata i ukryć się w swego rodzaju klasztorze wzniesionym dla Pani Longa, kobiety o świętym życiu, gdzie, jak się wydaje, jest wiele cenionych siostr wśród których, jak mi zostało powiedziane, o S. Duchessa di Carmine (Caterina Cibo, pierwsza protektorka kapucynów), ale nie wiem, czy w to uwierzyć. Rzeczona S. z Pescary mieszka z siostrami S[an]to Silvestro, nie chce, by ktoś ją odwiedzał i gdy udaje się do Rzymu, jedzie jako nieznana w nikczemnym odzieniu”. Tutaj

II. Religijna osobowość Michała Anioła

Poświadczona jest bliska relacja Michała Anioła z pewną liczbą zwolenników ewangelizmu. Czy ludzi tych, jak przyjmuje Thode, Michał Anioł poznał przez Vittorię Colonnę, czy też w inny sposób, jest ostatecznie bez znaczenia. Pracował w Watykanie, podczas gdy ci ludzie tam właśnie próbowali uzdrowić bolączki chrześcijaństwa i któryś z nich mógł doprowadzić go [do] Vittorii Colony.

Condivi mówi, że Michał Anioł żywił głęboki szacunek do kardynała Pole'a „dla jego cnót i szczególnej dobroci”²⁰⁹. Wiemy też, że Pole przez Vittorię Colonnę wszedł w posiadanie jednego z rysunków *Piety*²¹⁰ i że Vittoria Colonna przy tej okazji napisała dla niego

następuje opis kazań Ochino, którym Vittoria i wielu kardynałów przysłuchiwało się z największą uwagą. Dalej Luzio pisze (s. 27), że Hiszpanka Maria Longa ufundowała klasztor „z regułą św. Klary; i nie jest niemożliwym, że naprawdę myślano, by wstąpiły w ich szeregi księżna Camerino i Vittoria, tak zagorzałe protektorki rodzącego się zakonu kapucynów, których pieczy został powierzony klasztor”. Hiszpanka Maria Longa jest niewątpliwie tożsama z D. Maria Longo, fundatorką szpitala dla nieuleczalnie chorych w Neapolu, która już w 1533 wspierała teatynów (Amabile, [Il Santo Officio], s. 138). A więc mamy tu znowu do czynienia z członkinią neapolitańskiej wspólnoty spirytuałów, którą odnajdujemy w Rzymie. Dziesięć lat po śmierci Vittorii Michele Tramezzino zadedykował tłumaczenie *Vita e costumi di S. Francesco* św. Bonawentury (dzieło opublikowane w Wenecji w 1557) Suor Innocenza Gualteruzzi, córce Carlo G., sekretarza i zaufanego Vittorii. Amabile ([Il Santo Officio], s. 134) wspomina go jako przyjaciela i ucznia Valdésa w Neapolu. Jest on tożsamy z Carlo da Fano wymienionym w procesie Carnesecchiego (por. wyżej, [s. 107]). Innocenza była mniszką w klasztorze San Silvestro in Capite. W dedykacji czytamy: „dowiedziałam się, że do tego szacownego Konwentu z wielkim zapalem i dewocją dla mienionego wspaniałego świętego, któregoż to zakon, wstąpiłyście. W tym miejscu wy, najsamprzód, zanim habit przywdzialiście, pod dyscypliną tej wiecznie szczęśliwej i szacownej pamięci najznamienitszej Pani Vittorii Colonna, Markizy Pescary, byliście przez wiele lat, a można nawet powiedzieć, prawie od pieluch wykarmiona i wychowana”. Nie jesteśmy w stanie rozstrzygnąć, na ile „franciszkanizm” Vittorii był zależny od ogromnego wpływu, jaką miał na nią Ochino, a na ile wpływ ten przypisać należy miłości, jaką Vittoria żywiła do ideałów Franciszka z Asyżu.

²⁰⁹ Wyd. Frey, s. 198. „Fu suo amicissimo lo illustrissimo cardinale Polo innamorato Michelagnolo delle virtù e bontà di lui” – mówi Vasari (wyd. Frey, s. 245). Spośród osób wymienionych przez Condiviego i Vasariego wspominamy tu jedynie te postaci, które odegrały ważną religijno-historyczną rolę.

²¹⁰ Por. wyżej, [s. 142; zob. Bussagli, Mora, D'Alessandro 2012].

dwa wiersze²¹¹. Condivi opowiada jeszcze więcej o przyjacielskich relacjach Michała Anioła w tamtym okresie. „I jest bardzo przywiązany do najczcigodniejszego kardynała Świętego Krzyża, człowieka bardzo poważnego i roztropnego, którego wiele razy słyszałem jak mówi najgodniej”. Chodzi tu o kardynała Cerviniego, późniejszego papieża Marcela II, obok Contariniego i Pole’a trzeciego przywódcy ruchu reformatorskiego. Po nim Condivi wymienia od razu „przewielebnego Maffei, o którego dobroci i doktrynie często [Michał Anioł] mówił”. Bernardino Maffei, dawniej sekretarz kardynała Farnese, był znakomitym humanistą, bliskim stronnictwu reformatorów. Był on – i to mówi już wystarczająco wiele o jego religijnej postawie – bardzo bliskim przyjacielem Cerviniego²¹².

Condivi nie wspomina kardynała Morone, który odgrywał tak znaczącą rolę w historii dążeń reformatorskich. To on zamówił u Michała Anioła już omawiany rysunek przedstawiający *Pożegnanie Chrystusa z Maryją*. Temat wybrał prawdopodobnie zamawiający, dobrze pasuje on do religijnych aspiracji całej grupy.

Posiadamy obszerne świadectwa o wielkiej przyjaźni Michała Anioła z Lodovico Beccadellim, którego Condivi również nie wymienia. Beccadelli był przez wiele lat sekretarzem i przyjacielem Contariniego, później arcybiskupem Raguzy, jedną z najbardziej sympatycznych postaci epoki i głównym zwolennikiem ewangelizmu. Zachowały się listy i wiersze, które wysyłali do siebie Michał Anioł i Beccadelli²¹³. Sonet, który w listopadzie 1554 roku Beccadelli kieruje do Michała Anioła i w którym podkreśla znaczenie religijnej osobowości adresata, jest dobrym dowodem na to, jak bardzo w tej relacji uwidatniony był aspekt religijny²¹⁴.

Condivi wspomina także kardynała Ridolfiego. Już była mowa o jego politycznej pozycji jako przywódcy *fuorusciti*²¹⁵. Nicolò Ridolfi, wyrastając jeszcze wprawdzie w erze medycejskiej, w latach

²¹¹ Obydwa wiersze są zamieszczone w załączniku, [s. 246]. Por. Thode, K.U., II, s. 466.

²¹² Wskazówka Jedina. Por. także Conc[ilium] Trid[entinum], XIII, s. 172 nn.

²¹³ O Beccadellim por. Frey, *Dichtungen*, s. 500 oraz przede wszystkim *Monumenti di varia letteratura... di Lodovico Beccadelli*, Bologna 1797, 3 tomy. Wychodzi tu dobrze na jaw niezwykłość jego postaci.

²¹⁴ Por. załącznik, [s. 241].

²¹⁵ Por. wyżej, [s. 99].

czterdziestych przebywał dużo w Vicenzy, i to tam prawdopodobnie zauroczył go ewangelizm. W 1540 roku należał do komisji powołanej dla przeprowadzenia reformy Kurii²¹⁶. Z powyższego wynika wyraźnie, że Michał Anioł był w bliskich relacjach nie tylko z Vittorią Colonną, lecz także z licznymi osobami o takich samych poglądach, i to z najbardziej znaczącymi z nich, przywódcami stronnictwa reformatorskiego.

Co z tego wszystkiego możemy powiedzieć o religijnych poglądach samego Michała Anioła? Wiemy, że treść fresku *Sądu Ostatecznego* da się objaśnić tylko wychodząc od augustyńskiej nauki o predestynacji, o *massa damnabilis* podlegającej niezmiennym wyrokom Bożym. Nie wiemy nic o tym, jak Michał Anioł doszedł do takiej wizji. Widzieliśmy, że Vittoria Colonna pisząc o powtórnym przyjściu Chrystusa, głosi pokrewne ujęcie, ale jednak nie możemy stwierdzić, że to właśnie ona doprowadziła Michała Anioła do augustynizmu. Nie wiemy nawet dokładnie, kiedy Michał Anioł zapoznał się z takim poglądem. Wiemy jedynie, że augustynizm także jeszcze w późniejszych latach, po śmierci Vittorii, był bardzo rozpowszechniony w kręgu jej przyjaciół i podobnie myślących ludzi²¹⁷.

²¹⁶ Conc[ilium] Trid[entinum], IV, s. 454.

²¹⁷ To, że sama Vittoria była zwolenniczką nauki Augustyna, dowodzi jej list do Pole'a z 15 lipca 1543 roku: „A skoro ja, z łaski jego (scil. Pana) kroczyła bym ku niemu, tym bardziej muszę porozmawiać z Waszmością, nie z powodu niepokoju, ani wątpliwości, ani nawet wstydu jaki mam, ani tematu dobroci jego, o którym nas zapewnia, lecz dlatego że za każdym razem gdy Wasza Wysokość mówi o cudownym poświęceniu wiecznego przeznaczenia, o byciu wcześniej kochanym... dusza unosi się na skrzydłach, pewna, że zmierza do upragnionego gniazda”. *Carteggio*, s. 264. Galeazzo Florimonte, biskup z Sessa Aurunca (*Carteggio*, s. 470, przypis 1; Amabile, [Il Santo Officio], s. 134), przyjaciel Flaminio, wydał w Wenecji zbiór kazań: *Varii sermoni di S. Agostino et altri catholici et antichi dottori tiule alla salute delle anime*. Wiadomo nam o trzech wydaniach: 1552, 1556, 1568. Książka jest dedykowana kardynałowi Cerviniemu. We wprowadzeniu Florimonte przypomina kardynałowi, że on już jako legat w Bolonii (a więc w latach 1547–[15]49) mówił o konieczności wydania takiej książki dla tych, którzy nie władają łaciną. Później Florimonte napisał książkę u Beccadellego w Pradalbino, Cervini kazał ją sobie przeczytać, kardynał Pole tam ją poznał. Donato Rullo postarał się o wydanie. Rullo był wcześniej w Neapolu, opuścił to miasto razem z Flaminio, Carnesecchim i innymi w roku 1541; przebywał potem towarzystwie Pole'a w Viterbo, o czym dowiadujemy się z akt procesu Carnesecchiego, s. 255 nn., mieszkał następnie

Wrodzonemu pesymizmowi Michała Anioła straszliwa nauka Augustyna o predestynacji musiała jawić się jako coś pokrewnego i bliskiego. Sacco di Roma było wydarzeniem, które musiało wstrząsnąć jego wiarą w siłę ludzi. Świadomość tego wewnętrznego procesu, który zwykliśmy nazywać końcem renesansu, musiała artyście proklamującemu z całą siłą prawo do twórczej indywidualności objawić się z całą wyrazistością w momencie, w którym poczucie grzeszności i bezsilności ludzkości tak mocno zawładnęło umysłami po obydwu stronach Alp. Punktem wyjścia był dla niego neoplatonizm. Tę samą drogę do augustynizmu odnaleźli inni, np. kardynałowie Pole i Seripando. Także dla samego Augustyna Platon był nauczycielem i przewodnikiem. Temu duchowemu wyniszczeniu, które każe samego siebie widzieć jako część *massa damnabilis*, on, artysta sztuk przedstawiających, wystawił przerażający pomnik w upiornym „autoportrecie” na skórze w lewej ręce św. Bartłomieja (zob. fig. 94).

Równocześnie albo bezpośrednio po *Sądzie Ostatecznym* wyraźnie ukazuje to sposób przedstawiania ciała Chrystusa. Powstają rysunki dla Vittorii Colonna – *Pietà*, *Ukrzyżowanie*, *Samarytanka*. Tragicznemu pesymizmowi tych lat odpowiada przedstawienie Ukrzyżowanego w agonii, w straszliwym momencie, w którym krzyczy On: „Boże, mój Boże, czemuś mnie opuścił!” Ostatecznie obojętnym jest, czy Michał Anioł znał już wcześniej markizę z Pescary, czy też nie. Ważne jest tylko, że zaprzyjaźnił się z nią w momencie, gdy, również na skutek politycznych wydarzeń we Florencji, był pogrążony w prawie

w Weronie u Gibertiego. Pojechał razem z Pole'em do Anglii, po powrocie został uwięziony w Lecce i przekazany rzymskiej inkwizycji w 1566 roku. Nie znamy wyniku procesu. Amabile, [Il Santo Officio], s. 141 n. We wspomnianym zbiorze kazań znajduje się kazanie na Wielki Post o *Sądzie Ostatecznym* (w wydaniu z 1556 na s. 116 nn.): „Cóż poczniemy bracia w tym strasznym dniu lub punkcie, kiedy straszny świat od okropnych dźwięków anielskich trąb, cały rodzaj ludzki podniesie się z popiołów śmierci? Przyjdzie Pan otoczony światłem niebiańskich straży, siedzący na tronie Majestatu ze świadkami sumienia każdego, przygotowani do oskarżenia mnie, i onieśmienia mnie i osądzenia: i zaproponowawszy karę i nagrodę przed oczyma.. wymierzwszy sprawiedliwość, zmieni miłosierdzie w sprawiedliwość odwróci się przeciw tym, którzy pogardzili miłosierdziem, oskarżając ich i mówiąc im: człowiecze, ja jestem tym, który gdy byłeś jedynie mułem i błotem, z ziemi swoimi rękoma Cię stworzyłem” (s. 118 n.). Po grzechu pierworodnym Chrystus dał się ukrzyżować dla ludzkości (s. 119) „perchè o intrato hai ricasato il prezzo della tua redentione?...”

beznadziejnej depresji. Nie wiemy, jak już to zostało powiedziane, czy to ona wprowadziła Michała Anioła w naukę św. Augustyna. Dzieła, które jej zadedykował, niosą już natomiast bardzo wyraźne piętno jej światopoglądu. Najlepiej widać to w nieczęsto podejmowanym temacie *Samarytanki przy studni*.

Chcielibyśmy tu raz jeszcze przypomnieć o liście Vittorii²¹⁸ zawierającym cytaty z Ewangelii św. Jana: „Pan jest Duchem, Duch sam ożywia. Jezus powiedział do Samarytanki: Bóg jest Duchem (Świętym), i do tych, którzy modlą się do niego, trzeba modlić się w duchu i prawdzie”. Rysunek Michała Anioła dla Vittorii Colonnny przedstawia moment, w którym padają te słowa. Niewiele jest miejsc w Ewangelii, które mocniej podkreślają duchowy element chrześcijaństwa, niż w tych słowach św. Jana. Vittoria poświęciła temu fragmentowi sonet, którego początek brzmi:

Felice Donna a cui disse sul fonte
Colui, che d'ogni vero è il proprio mare
Che in spirito et verità doveasi orare,
Et non più al tempio antico, o al sacro monte²¹⁹.

Ten rysunek Michała Anioła dla Vittorii Colonnny jest jednym z największych pomników duchowego ewangelizmu.

Ukrzyżowanie i Pietà nie wymagają w tym kontekście tematycznych objaśnień. Znamy wiele utworów poetyckich Vittorii na temat *Ukrzyżowania* i *Piety*²²⁰, które wskazują, jak intensywnie zajmowały ją te tematy.

Wers Dantego na rysunku Michała Anioła umieszczony na drzewie krzyża pochodzi z dwudziestej dziewiątej pieśni *Raju* [XXIX, 91–96]. Beatrice mówi o Piśmie Świętym:

Non vi si pensa quanto sangue costa
Seminarla nel mondo, e quanto piace
Chi umilmente con essa s'accosta.
Per apparer, ciascun s'ingegna e face

²¹⁸ Por. wyżej, [s. 151–153].

²¹⁹ Por. załącznik, [brak w załączniku].

²²⁰ Por. załącznik, [s. 242–243].

Sue invenzion, e quelle son trascorse
Dai predicanti, e 'l Vangelio si tace.

[zob. Dante Alighieri, *Boska komedia*,

tłum. E. Porębowicz, Warszawa 1959, s. 468, w. 91–96].

Wybór tego wersu wydaje się mieć podwójne znaczenie. Przede wszystkim wyraża usilne pragnienie reformy przez powrót do Ewangelii. Poza tym jednak ta wypowiedź Beatrice umieszczona na rysunku dla Vittorii mogła stanowić aluzję do roli, jaką Vittoria odgrywała w religijnym rozwoju Michała Anioła. Na mniej więcej ten sam czas albo nieco późniejszy przypadają rysunki do *Wypędzenia kupców ze świątyni*. Związek tego tematu z pracą nad reformą Kościoła za czasów Pawła III, którą zajmowali się przyjaciele Michała Anioła, został już omówiony w innym miejscu²²¹. W tym czasie powstają freski Paoliny, które, jak już zostało to powiedziane, ukazują wielkie wzmożenie religijności, wielkie uduchowienie. Równocześnie Michał Anioł zajmował się intensywnie tematem pasji Jezusa. Tematy *Pożegnania Chrystusa z Maryją*, *Góry Oliwnej*, *Ukrzyżowania*, *Zdjęcia z krzyża*, *Piety* i *Złożenia do grobu* towarzyszą mu odtąd aż do śmierci. Gdy dostrzegł, że ona nadchodzi, poprosił przyjaciół, aby w tym ostatnim momencie przypomnieli mu o pasji Jezusa²²².

To cierpienie wypełnia go całkowicie, świadczą o tym nie tylko jego rysunki i rzeźby, ale także wiersze. Do literacko najpiękniejszych należą te religijne utwory, które, chociaż niedatowane, z pewnością, sądząc po charakterze pisma, przypadają na jego ostatnie lata. Ponieważ nie jest znana ich kolejność, podobnie jak kolejność wykonania ostatnich rysunków, nie mówią one nic o jego religijnym rozwoju, ale z pewnością bardzo dużo o jego przekonaniach i religijnej intuicji²²³.

Wiersze, tak jak i figuralne przedstawienia z ostatnich lat życia, są wyrazem bardzo osobistego stosunku artysty do Boga. Stąd też w dużym stopniu wymykają się intelektualnym interpretacjom. Prawie

²²¹ Zob. wyżej, [s. 125 nn.].

²²² Vasari, wyd. Frey, s. 242. Frey (*Vasari-Nachlass*, II, s. 34) podaje to w wątpliwość, bo jest to relacja wyłącznie Vasariego. Nie widzimy jednak wystarczających podstaw dla tych wątpliwości.

²²³ Ponieważ nie wszystkie te utwory występują w zbiorze przygotowanym do druku w roku 1546, jest to też zewnętrzny *terminus post quem*. Najważniejsze są zawarte w załączniku.

każdy z tych wstrząsających świadectw najgłębszego, pełnego unizenia religijnego przeżycia zawiera równocześnie bolesne spojrzenie wstecz na długie życie, które nie było w pełni oddane Bogu i teraz jawi się jako stracone i godne potępienia.

Le favole del'mondo m'hanno tolto
Il tempo dato a contemplare Idio –

to początek sonetu przesłanego Beccadellemu²²⁴.

Onde l'affettuosa fantasia,
Che l'arte mi fece idol e monarca,
Conosco or ben, come era d'error carca...²²⁵ –

brzmi prawie jak wers towarzyszący przekształcaniu *Piety Rondanini*, niszczeniu jej klasycznej formy w kierunku jedynie ważnej, tak późno rozpoznanej prawdy o nieskończonej miłości Jezusa i o Jego ofierze na krzyżu.

Myśl o tym wydarzeniu, które nieustannie oddziałuje na świat, powraca w prawie każdym utworze.

Ne pinger ne scolpir sie più che quieti
L'anima uolta a quell 'amor divino
C'aperse a prender noi 'n croce le braccia...²²⁶

Wersy te wydają się prawie należeć do rysunków Ukrzyżowanego, które musiały powstać w latach pięćdziesiątych. Ostatni cytowany sonet, który już w 1554 został wysłany Vasariemu²²⁷, powstał więc mniej więcej w czasie pracy nad *Pietą katedralną* – jego treść również bardzo tu pasuje.

Po 'che non fusti del tuo sangue avaro²²⁸.

²²⁴ Por. załącznik, [s. 239].

²²⁵ [Zob. Michał Anioł/Staff 1922, s. 280].

²²⁶ [Zob. tamże].

²²⁷ Frey, *Dichtungen*, s. 487.

²²⁸ Por. załącznik, [s. 239].

Tuo sangue sol mie colpe lavi e tocchi
E più abondi, quant 'i 'son più vecchio
Di pronta aita e di perdono intero²²⁹.

Treścią tych utworów jest krzyż Chrystusa. Prawie jeszcze wyraźniej niż w dziełach sztuki przedstawiającej Michał Anioł w jednoznacznych słowach błaga tutaj Zbawiciela, aby usprawiedliwił go i odkupił swoją krwią wylaną na krzyżu.

Od czasu, gdy Michał Anioł wszedł w kontakt z ewangelizmem, w jego dziełach występują nawiązania do sztuki Duecento, później do średniowiecza w ogólności. Te nawiązania są na początku natury czysto ikonograficznej, na końcu rozciągają się także na problemy formalne. Na rysunku *Piety* dla Vittorii Colonna za grupą postaci wznosi się krzyż widlasty. Condivi wspomina tutaj, że naśladuje on krzyż, który znajdował się w Santa Croce i w 1348 roku w czasie zarazy był niesiony w procesji. Już Thode wzmiankuje, że tego krzyża nie ma już w Santa Croce. Na ostatnich rysunkach ponownie trafiamy na krzyż widlasty. O ile wiemy, w XVI wieku, poza Michałem Aniołem, nie spotyka się go u nikogo; również naśladowcy Michała Anioła nie odwzorowują go na obrazach czy rzeźbach. Natomiast w XIII wieku we Włoszech pojawia się bardzo często, zwłaszcza w Toskanii i Umbrii, w krainach, które miały szczególnie duży udział w religijnej odnowie ruchu franciszkańskiego²³⁰. Pochodzenie i znaczenie krzyża widlastego we Włoszech ciągle jeszcze nie jest w pełni wyjaśnione. Myli się go często z krzyżem stylizowanym na drzewo życia (*Astkreuz*), który może przyjąć podobną formę. Krzyż widlasty przedstawiany przez Michała Anioła jest krzyżem w formie wideł lub ypsylonu, a nie drzewem, który często pojawia się w sztuce Europy Północnej i symbolizuje *Arbor vitae*. Jest jednak możliwe, że istnieje związek pomiędzy tymi kształtami. Jedno jest pewne: we Włoszech występowanie krzyża widlastego, które, z wyjątkiem Michała Anioła, ograniczone jest do XIII wieku, jest powiązane ze wzmożoną czcią dla pasji Chrystusa²³¹.

²²⁹ [Michelangelo 2006, s. 181].

²³⁰ Kościół S[anta] Croce we Florencji to także kościół franciszkański.

²³¹ Równocześnie powstają napisane przez franciszkanów utwory: hymn *Stabat Mater* Tomasza z Celano oraz *Meditationes de Vita Christi* Pseudo-Bonaventury.

Nie tylko krzyż widlasty jest u Michała Anioła nawiązaniem do XIII wieku. Renesans nie znał, jak widzieliśmy, przedstawienia cierpiącego Chrystusa. Duecento zamiast żyjącego, tryumfującego Zbawiciela ukazywało Go martwym, ale nie pogrążonego w pokoju śmierci, lecz właśnie noszącego na swoim wykrzywionym ciele wszystkie drastyczne ślady pełnej cierpienia agonii. Michał Anioł, artysta renesansowy, z tego antynaturalistycznego wykrzywienia czyni potężny kontrapost, wspaniałe połączenie spotęgowania wycucia formy nawiązującej do antyku ze zintensyfikowaną treścią religijną, która sięga do mistyki średniowiecza. Jest to dokładnie ten sam proces, który dostrzegamy w *Sądzie Ostatecznym*.

Późniejsze przedstawienia *Ukrzyżowania* pokazują, że elementy formalne tracą na znaczeniu, kontrapost jest coraz słabszy, kształty ciała mniej muskularne, ukazanie Ukrzyżowanego pomiędzy Maryją a Janem coraz bardziej zbliżone do scen średniowiecznych, aż do upodobnienia się do bizantyńskiej kompozycji z XI wieku. W ostatnich rysunkach ponownie występuje starożytny krzyż widlasty, na którym wisi teraz prawie delikatne ciało Zbawiciela.

W tym opracowaniu ukazaliśmy związek *Zdjęcia z krzyża* we Florencji z późnośredniowieczną, włosko-bizantyńską kompozycją. Dawno już zauważono, że *Pietà Rondanini* w swojej ostatniej wersji treściowo i formalnie zawiera elementy, które są zbliżone do treści i formy Duecento. Te tak mocne i tak liczne nawiązania do rozwinętego średniowiecza, a zwłaszcza do XIII wieku, obecne w dziełach Michała Anioła z ostatnich trzydziestu lat jego życia, wydają się mieć podwójne źródło. Młody Michał Anioł uczył się na dziełach ojców renesansu, Giotto i Masaccia. Twórca *Sądu Ostatecznego*, przekraczając renesans, nawiązał – także geniusz podlega historycznym prawidłowościom – do sztuki sprzed Giotto, gdy medytowano nie *de hominis dignitate*, lecz *de morte Christi*. Ludzkie ciało było dla tej sztuki, nie jak w antyku i we włoskiej sztuce od Giotto do Michała Anioła, wyrazem wielkości człowieka w czystej formie, lecz zewnętrzną, pozbawioną znaczenia powłoką duszy.

Ewangelizm przywiódł Michała Anioła do Chrystusa, był on świadkiem walki Vittorii o kapucynów, którzy we Włoszech XVI wieku chcieli dosłownie żyć Ewangelią. Nic nie wiemy o stosunku Michała Anioła do idei franciszkańskich, oprócz faktu – co jest już jednak całkiem sporo – że w roku 1556 odwiedził klasztor w Monte

Luco²³². Nie chodziło tu jednak w szczególności o franciszkanizm, lecz o religię średniowiecznych Włoch w ogólności. Ewangelizm do niej nawiązuje, bo sam jest reakcją na renesans, trochę tak jak renesans dla przezwyciężenia średniowiecza próbował nawiązywać bezpośrednio do antyku. Tak jak klasyczny antyk stanowił dla renesansu *aurea aetas*, tak ewangelizm nawiązywał do swojego Złotego Wieku, do średniowiecza. Walka Vittorii o kapucynów oraz trzynastowieczne reminiscencje w dziełach Michała Anioła są być może powiązane przyczynowo. W każdym razie są zjawiskami równoległymi. W tych latach ożywił się zarówno franciszkanizm, jak i sztuka Duecento, podobnie jak renesans w XV wieku równocześnie nawiązywał do antycznego modelu życia i antycznych form artystycznych.

Tak jak renesans nie mógł być powtórzeniem antyku, tak i duchowy kryzys XVI wieku nie spowodował powtórzenia zjawiska trzynastowiecznej religijności, ani też franciszkanizm nie był powtórzeniem wczesnego chrześcijaństwa. Renesans rozwiązał więzy średniowiecza, człowiek musiał na własnej, indywidualnej drodze walczyć o Ewangelię. Ta droga jednak była do przejścia tylko dla dusz, które były zdolne do wzniesienia się na wysoki poziom, nie dla tłumu. W tym leży najgłębsza przyczyna, dlaczego ewangelizm nie mógł zostać drogą kontrreformacji. Tak samo, jak sztukę późnego Michała Anioła mogli wprowadzić naśladować Tintoretto czy El Greco, ale już nie oficjalna sztuka manieryzmu. Michał Anioł szedł właśnie taką drogą, jako człowiek, jako poeta, jako malarz i rzeźbiarz.

Michał Anioł nigdy nie wykonał swego autoportretu, uważając się być może za zbyt brzydkiego lub mało interesującego. Jednak w różnych momentach swojego życia, wielokrotnie w podeszłych latach, używał własnych rysów twarzy biblijnym postaciom, zachowując przy tym większe lub mniejsze podobieństwo. Ten szereg postaci ukazuje dobrze drogę jego religijnego rozwoju i jego zmagania. Po raz pierwszy, o ile wiemy, pojawia się na sklepieniu Kaplicy Sykstyńskiej w lunecie Azora i Sadoka, poniżej sceny z historią Judyty i Holofernesa, na prawo od wejścia²³³. Ubrany na żółto mężczyzna (fig. 93), który zanurzony w myślach podpira brodę ręką i spuszcza oczy, wykazuje duże podobieństwo do Michała Anioła z tak zwanego portretu Venustiego.

²³² Zob. [Wallace 2019: 163–168].

²³³ B. Wagner, *Il Buonarroti*, III, 1868, s. 144.



93. Zamyślony mężczyzna (autoportret Michała Anioła?) w lunecie z przedstawieniem Azora i Sadoka

Poza i wyraz twarzy w tym wizerunku mogłyby dobrze charakteryzować religijne nastawienie trzydziestoletniego artysty. Trzydzieści lat później malując Sąd Ostateczny sześćdziesięcioletni artysta, pewny potępienia, przedstawił koszmar augustyńskiej predestynacji, a samego siebie ze zniekształconymi rysami jako maskę (fig. 94).



94. Autoportret Michała Anioła, fragment *Sądu Ostatecznego*



95. Św. Paweł ze sceny Nawrócenie Szawła, Cappella Paolina

Wskazaliśmy już²³⁴, że Szaweł na Nawróceniu, który ku niezadowoleniu współczesnych artysty ahistorycznie ukazany został jako starzec, nosi rysy przypominające Michała Anioła (fig. 95). Wówczas

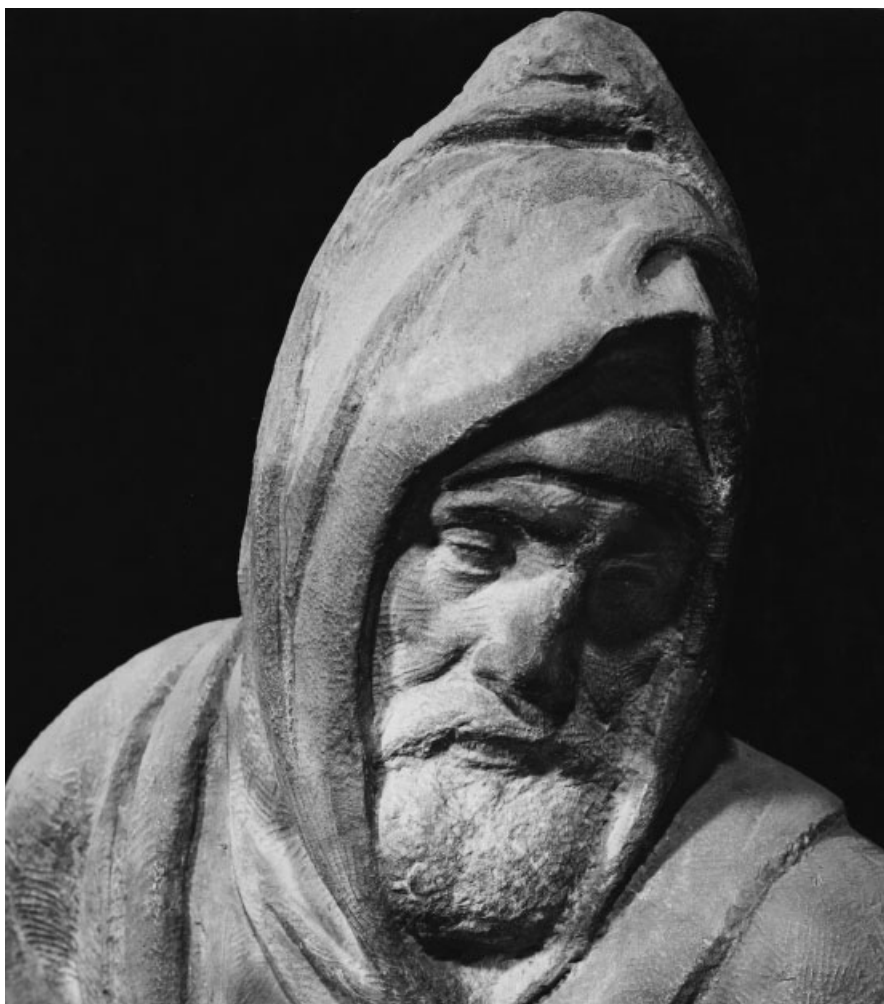
²³⁴ Por. wyżej, [s. 119].



96. Mężczyzna ubrany na żółto w scenie Ukrzyżowania

ewangelizm wskazał mu drogę, którą on sam, a także Vittoria Colonna, jak pokazuje to dobrze jej ostatni zachowany list²³⁵, rozumie jako nawrócenie. Na żółto ubrany mężczyzna na Ukrzyżowaniu św. Piotra, wyrażający najgłębsze, religijne skupienie (fig. 96), jest wprawdzie

²³⁵ Por. wyżej, [s. 211].



97. Nikodem w *Piecie* zw. florencką

przedstawiony młodziej niż św. Paweł, to jednak on także nosi rysy Michała Anioła. Jeszcze wyraźniejszy jest jego wizerunek w scenie *Zdjęcia z krzyża*, gdzie Nikodem, o którego „portretowym charakterze” wiedzieli już współcześni, w niewysłowionej miłości wydaje się obejmować całą grupę (fig. 97)²³⁶.

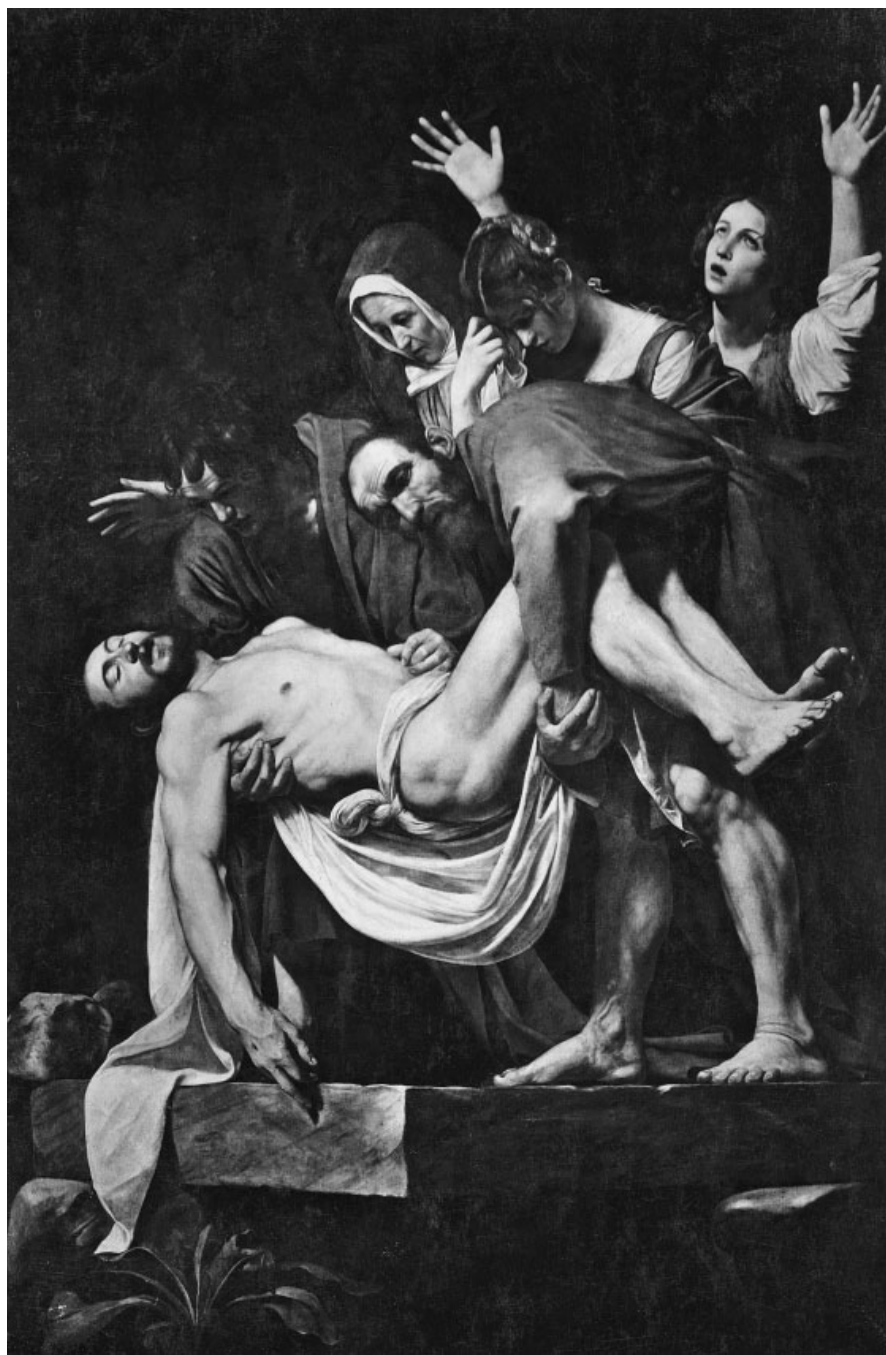
²³⁶ Nosi także kaptur jak starszy człowiek (fig. 96). Członkowie bractwa z San Giovanni Decolatto, do którego należał Michał Anioł (por. Frey, *Vasari-Nachlass*), nosili kaptury.



98. Leone Leoni, Ślepiec prowadzony przez psa przewodnika, 1561

Gdy zaś w roku 1561 Leone Leoni na rewersie medalu portretowego Michała Anioła na prośbę artysty przedstawił niewidomego starca noszącego jego rysy, prowadzonego przez psa, z napisem: „Nauczę błędzących Twych dróg, a niewierzący nawrócą się do Ciebie” (fig. 98)²³⁷, to nie jest to nic innego, jak ostatni człon tego poruszającego szeregu artystycznych odzwierciedleń religijnego rozwoju Michała Anioła. Pokolenie, które już go nie знаło, wiedziało o tych autoportretach. W przeciwnym razie Caravaggio na wielkim *Złożeniu do grobu* w Watykanie nie nadałby Nikodemowi, podtrzymującemu nogi Chrystusa, rysów Michała Anioła (fig. 99–100). Ten pomnik

²³⁷ Ps 51 (50), 15. Por. Vasari, wyd. Frey, s. 233.



99. Caravaggio, *Złożenie Chrystusa do grobu*



100. Nikodem z rysami Michała Anioła, fragment *Złożenia Chrystusa do grobu* Caravaggia

wystawił on Michałowi Aniołowi jako wyznawcy spirytualizmu – gdyby chciał uczcić wielkiego artystę, zrobiłby to w inny sposób.

Kwestia wyznaniowa

We wstępie wskazaliśmy, że problem relacji Michała Anioła do katolicyzmu, względnie protestantyzmu był kwestią centralną, na której skupiła się literatura dotycząca tego zagadnienia²³⁸. Koniecznym jest jednak, aby na końcu tego opracowania wrócić do tego pytania. Już Pastor wskazał na fakt, co już widzieliśmy, że to niewłaściwe postawienie sprawy. W czasach duchowej walki, w której uczestniczył Michał Anioł, Sobór Trydencki jeszcze się nie wypowiedział i czymś ahistorycznym jest traktowanie problemu tak, jak gdyby ewangelizm zaczął się rozwijać po Soborze. Z drugiej strony nie ma żadnej wątpliwości, że Sobór Trydencki nie zaakceptowałby poglądów

²³⁸ Por. wyżej, [s. 83–84].

o usprawiedliwieniu panujących w kręgu wokół Vittorii Colony i Michała Anioła, i że ten fakt przysporzyłby wielu konfliktów i cierpień zwolennikom ewangelizmu.

Równocześnie wiemy, że Michał Anioł w żaden sposób nie odrzucał nie tylko wartości, ale i wprost zasług uczynków, gdyż w przeciwnym razie niewytłumaczalne byłoby zdanie z jego listu do bratanka z 20 grudnia 1550 roku²³⁹: „Drogi Arei, gdybyś wiedział o jakimś skrajnym ubóstwie szlachetnego obywatela, a szczególnie tych którzy mają córki w domu, daj mi znać, gdyż uczyniłbym mu dobro dla [zbawienia] duszy mojej”. Także o budowie Bazyliki św. Piotra powiedział jednoznacznie, że tego ogromnego dzieła podjął się i chciał przeprowadzić dla zbawienia duszy²⁴⁰.

Michał Anioł zdawał się szukać swojej drogi w radzie, którą kardynał Pole dał Vittorii²⁴¹. W roku 1556 chciał udać się z pielgrzymką do Loreto²⁴². Zwolennik ewangelizmu, który później wystąpił z Kościoła i musiał dobrze znać Michała Anioła, Bernardino Ochino (niestety nic nie wiemy o wrażeniu wywieranym przez niego na artystę), gdyby postrzegał Michała Anioła jako kogoś o podobnym myśleniu, nigdy nie wystąpiłby z tak ostrą krytyką *Sądu Ostatecznego*, jak to właśnie uczynił²⁴³. Przede wszystkim jednak, gdyby były jakiegokolwiek wątpliwości co do przynależności Michała Anioła do Kościoła, to jego wrogowie, „Setta Sangalesca”, którzy przy pomocy wszelkich możliwych oszczerstw robili wszystko, aby odebrać mu budowę Bazyliki św. Piotra, na pewno skorzystaliby z tej okazji, aby zniszczyć zniechodzonego wroga²⁴⁴. Michał Anioł nie tylko nie został wezwany przed trybunał Pawła IV, ale miał z tym papieżem osobiste relacje²⁴⁵.

²³⁹ Milanesi, *Lettere*, s. 270.

²⁴⁰ [Zob. Condivi/Jabłonowski 1960, s. 107].

²⁴¹ Por. wyżej, [s. 221–222].

²⁴² Milanesi, *Lettere*, s. 330.

²⁴³ Por. Steinmann-Wittkower, [Michelangelo] *Bibl[iographie]* 1402.

²⁴⁴ Również Ignacy [Loyola] nigdy nie zwróciłby się do Michała Anioła z prośbą o zbudowanie świątyni-matki Towarzystwa Jezusowego, gdyby ciążył na nim chociaż cień podejrzenia o herezję.

²⁴⁵ Por. depeszę florenckiego posła w Rzymie, Gianfigliazziego, z 28 września 1558. „El Bandino [...]” rzekł mi, że rankiem był w Minervie wysłuchać mszy razem z Michałem Aniołem Buonarroty, który powiedział mu, że S.Sta chciał, by był tam codziennie, by z papieżem dyskutować, ale większość czasu słuchał i odpowiadał, że jest stary i że Jego Świątobliwość ma wokół siebie świętych

Jeśli więc Paweł IV starał się przyciągnąć Michała Anioła do swojej służby i z nim te sprawy szczegółowo omawiał, to przynajmniej w tym czasie jego ortodoksja nie budziła żadnych wątpliwości²⁴⁶.

architektów i znanych ludzi, którzy lepiej od niego się znają, i że ich może prosić o rysunki. I mówi, że Jego Świątobliwość przedstawił mu tak wiele spraw, że był zdumiony”: Steinmann-Wittkower, [Michelangelo] Bibl[iographie] 425, Dok. XII. Wątpliwą wydaje się nam możliwość (którą przyjmują Steinmann-Wittkower, [Michelangelo] Bibl[iographie]), że Michał Anioł wykonał projekt nagrobka Pawła IV, chociaż nie trzeba jej kategorycznie odrzucać. Giacomo del Duca pisze w tej sprawie do Leonarda Buonarroti 14 lutego 1566 (Daelli, l[oc]. c[it]., nr 39). Giacomo zaprojektował właśnie nagrobek dla Pawła IV: „na wspomnianym rysunku przedstawiłem, że powinien umieścić na siedząco papieża podobnego do tego, o którym Messer dobrze wie, toteż wyjeżdżając z Rzymu, pozostawiłeś Waszmość nam wiadomość, że dysponując miejscem pod projekt tegoż papieża, należy teraz go wycenić”. Uważamy, razem z Freyem (Vasari-Nachlass, II, s. 57), że chodzi tu o tę samą *abbozzo*, które w spisie pozostawionych dzieł znajduje się jako „una statua principiata per uno Santo Pietro...” (Gotti, [Vita di Michelangelo Buonarroti], II, s. 150). Nierozstrzygniętym pozostaje, czy Michał Anioł zaczął wykonywać rzeźbę jako św. Piotra, czy jako rzeźbę nagrobną dla Pawła IV.

²⁴⁶ Innym dowodem na katolicyzm Michała Anioła jest fakt, że aż do końca słuchał mszy. Bandino (por. wyżej) spotyka go przy tym w S[anta] Maria sopra Minerva 28 września 1558. 10 października D. Miniato Pitti pisze do Vasariego (Frey, Vasari-Nachlass, II, s. 34) „L'altra mattina venne qui alla nostra chiesa (S. Francesca Romana na Forum, por. E. Steinmann, *Michelangelo im Spiegel seiner Zeit*, s. 54, przypis 1) per udir messa Michelagnuolo Buonarroti con duoi giovani con il suo cavallino” (Frey, Vasari-Nachlass, II, s. 9). Pogląd Thodego i Beyera (l[oc]. c[it]., s. 157), zgodnie z którym Michał Anioł umarł „bez sakramentu i kapłana”, co „jeszcze przy śmierci jego ojca był dla niego myślą przerażającą”, nie znajduje potwierdzenia w źródłach (Frey, Vasari-Nachlass, II, s. 34).

Zakończenie

Późne dzieła figuratywne Michała Anioła naznacza konflikt. Jest to konflikt pomiędzy nową w swym intensywnym odniesieniu do nadprzyrodzoności treścią a formą, która ucieleśnia idealny obraz ziemskiego piękna. Forma ta, którą sam artysta wzniosł na najwyższe wyżyny, zostaje najpierw całkowicie wypełniona nową metafizyczną treścią i jeszcze wzbogacona (*Sąd Ostateczny*), później jednak w coraz większym stopniu postrzegana jest jako przeszkadzająca skorupa, która nie jest już adekwatnym środkiem wyrazu dla nowej treści.

Tak więc forma ta powoli, w mozolnym, twórczym procesie, którego poszczególne etapy możemy dostrzec w kolejnych dziełach, jest redukowana, a w końcu zostaje odrzucona jako „idol” minionych dni. Taki stosunek do formy jest w pewnym sensie końcem konfliktu dwóch nurtów, które, widziane łącznie, kształtują duchową historię Włoch od XIII do XVI wieku. Pierwszy nurt, który najwyższy wyraz znajduje w sztukach przedstawiających, od Giotto aż do Rafaela i na sklepieniu Kaplicy Sykstyńskiej, jest proklamacją potęgi i godności człowieka, i świadomym nawiązaniem do klasycznego antyku. Drugi nurt, w ciągłym zmaganiu z przeważającym nurtem pierwszym, prowadzi od Joachima z Fiore poprzez Franciszka z Asyżu, spirytualistów, Wincentego Ferreriusza, Bernardyna ze Sieny, Savonarolę i jego zwolenników (*piagnionich*), do omawianych tu reformatorskich dążeń XVI wieku, i jest świadomym oparciem się na Ewangelii i ideałach Kościoła pierwotnego.

Fakt, że nad grobem św. Franciszka wzniesiono kościół, który *in flagrantem* w opozycji do jego nauki i jego testamentu ozdobiono wszelką wspaniałością będącą wyrazem młodej sztuki renesansowej, był pierwszym decydującym zwycięstwem pierwszego nurtu, który od tego czasu dominował przez 250 lat. Późne dzieła Michała Anioła oznaczają zwycięstwo drugiego nurtu. Dopiero wtedy bowiem, gdy duchowa treść przekształciła formę, dokonał się przewrót, który nazywamy zwykle końcem renesansu.



ALL'ILL.^{MO} SIG.
IL SIG. MATTHIA
SIGNORE DI
AVS III.^{MO} che si gode
Meconque de Virtus de de
Angelo Bonarati accorato
le Sign. Agostino qual
capitano de gl' Angeli e
Oratore questa lettera
tego Alchier N. re signor
AVS III.^{MO} che mi somita



ET PRON. COLMO
DI MERVE
CLOOTVACK
di tutti gl' haeriti e il
di Claudio Viletti Michel
doncetto e ha il mondo
terro assentato e che da
si per un altro gradita dall' amito suo
perol' ex de la Sorren castu' che per
di ago. Fama res' e per aze depona
1715

Sonety Michała Anioła i Vittorii Colonna

Sonety Michała Anioła*

★

Qua si fa elmi di calici e spade,
e 'l sangue di Christo si vend'a giumelle,
e croce e spine son lance e rotelle,
e pur da Christo pazienza cade.
Ma non ci arrivi più 'n queste contrade,
ché n'andre' 'l sangue suo 'nsin alle stelle,
poscia c'a Roma gli vendon la pelle,
e ècci d'ogni ben chiuso le strade.
S'ì ebbi ma' voglia a perder tesoro,
per ciò che qua opra da me è partita,
può quel nel manto che Medusa in Mauro;
ma se alto in cielo è povertà gradita,
qual fia di nostro stato il gran restauro,
s'un altro segno ammorza l'altra vita?

★

Forse perché d'altrui pietà mi vegna,
perché dell'altrui colpe più non rida,
nel mie propio valor, senz'altra guida,
caduta è l'alma che fu già sì degna.
Né so qual militar sott'altra insegna
non che da vincer, da campar più fida,
sie che 'l tumulto dell'avverse strida
non pèra, ove 'l poter tuo non sostegna.

* Za: Michelangelo 2006.

O carne, o sangue, o legno, o doglia strema,
giusto per vo' si facci el mie peccato,
di ch'ì pur nacqui, e tal fu 'l padre mio.
Tu sol se' buon; la tuo pietà suprema
soccorra al mie preditto iniquo stato,
sì presso a morte e sì lontan da Dio.

★

Per qual mordace lima
dicresce e manca ognor tuo stanca spoglia,
anima informa? or quando fie ti scioglia
da quella il tempo, e torni, ov'eri, in cielo,
candida e lieta prima,
deposto il periglioso e mortal velo?
C'ancor ch'ì cangi 'l pelo
per gli ultim'anni e corti,
cangiar non posso il vecchio mie antico uso,
che con più giorni più mi sforza e preme.
Amore, a te nol celo,
ch'ì porto invidia a' morti;
sbigottito e confuso,
sì di sé meco l'alma trema e teme.
Signior, nell'ore streme,
stendi ver' me le tuo pietose braccia,
tomm' a me stesso e famm' un che ti piaccia.

★

Felice spirito, che con zelo ardente,
vecchio alla morte, in vita il mio cor tieni,
e fra mill'altri tuo dilette e beni
me sol saluti fra più nobil gente;
come mi fusti agli occhi, or alla mente,
er l'altru' fiate a consolar mi vieni,
onde la speme il duol par che raffreni,
che non men che 'l disio l'anima sente.
Dunche, trovando in te chi per me parla
grazia di te per me fra tante cure,
tal grazia ne ringrazia chi ti scrive.
Che sconcia e grande usur saria a farla,
donandoti turpissime pitture
per riaver persone belle e vive.

*

I' mi credetti il prino giorno ch'io
mira' tante bellezze uniche e sole,
fermar gli occhi com'aquila nel sole
nella minor di tante, ch'i' desio.
Po' conosciut'ho il fallo e l'erro mio:
ch chi senz'ale un angel seguir vole,
il seme a' sassi, al vento le parole
indarno isparge, e l'intelletto a Dio.
Dunche, s'appresso il cor non mi sopporta
l'infinita beltà che gli occhi abbaglia,
n di lontan par m'assicuri o fidi,
che fie di me? qual guida o qual scorta
fie che con teco ma' mi giovi o vaglia,
s'appresso m'ardi e nel partir m'uccidi?

*

Non è sempre di colpa aspra e mortale
d'una immensa bellezza un fero ardore,
se poi sì lascia liquefatto il core,
che 'n breve il penetri un divino strale.
Amore isveglia e desta e 'mpenna l'ale,
n l'alto vol prescrive al van furore;
qual primo grado c'al suo creatore,
di quel non sazia, l'anima ascende e sale.
L'amor di quel ch'i' parlo in alto aspira;
donna è dissimil troppo; e mal conviensi
arder di quella al cor saggio e verile.
L'un tira al cielo, e l'altro in terra tira;
nell'anima l'un, l'altr'abita ne' sensi,
e l'arco tira a cose basse e vile.

*

Per fido esemplo alla mia vocazione
nel parto mi fu data la bellezza,
che d'ambo l'arti m'è lucerna e specchio.
S'altro si pensa, è falsa opinione.
Questo sol l'occhio porta a quella altezza
c'a pingere e scolpir qui m'apparecchio.
S'e' giudizi temerari e sciocchi
al senso tiran la beltà, che muove

e porta al cielo ogni intelletto sano,
dal mortale al divin non vanno gli occhi
infermi, e fermi sempre pur là d'ove
ascender senza grazia è pensier vano.

★

Ben doverrieno al sospirar mie tanto
Esser secco oramai le fonti e' fiumi,
s'ì non gli rinfreschassi col mie pianto.
Così talvolta i nostri eterni lumi
l'un caldo e l'altro freddo ne ristora,
acciò che 'l mondo più non si consumi.
E similmente il cor, che s'innamora,
quand'el superchio arder troppo l'accende,
l'umor degli occhi il temprà, che non mora.
La morte e 'l duol, ch'ì bramo e cerco, rende
un contento avenir, che non mi lassa
morir; ch chi diletta non offende.
Onde la navicella mie non passa,
com'io vorrei, a vederti a quella riva
che 'l corpo per a tempo di qua lassa.
Tropo dolor vuol pur ch'ì campi e viva,
qual più c'altri veloce andando vede,
che dopo gli altri al fin del giorno arriva.
Crudel pietate e spietata mercede
me lasciò vivo, e te da me disciolse,
rompendo, e non mancando nostra fede,
e la memoria a me non sol non tolse.

★

Qual meraviglia è, se prossim' al foco
mi strussi e arsi, se or ch'egli è spento
di fuor, m'affligge e mi consuma drento,
e 'n cener mi riduce a poco a poco?
Vedea ardendo sì lucente il loco
onde pendea il mio greve tormento,
che sol la vista mi faceva contento,
e morte e strati m'eran festa e gioco.
Ma po' che del gren foco lo splendore,
che m'ardeva e nutriva, il ciel m'involò,
un carbon resto acceso e ricoperto.

E s'altre legnie non mi porgie amore
che lievin fiamma, una favilla sola
non fie di me, sì 'n cener mi converto.

*

Le favole del mondo m'hanno tolto
il tempo dato a contemplare Iddio,
n sol le grazie suo poste in oblio,
ma con lor, più che senza, a peccar volto.
Quel c'altri saggio, me fa cieco e stolto
e tardi a riconoscer l'error mio;
manca la speme, e pur cresce il desio
che da te sia dal proprio amor disciolto.
Ammezzami la strada c'al ciel sale,
Signor mie caro, e a quel mezzo solo
salir m'è di bisogno la tua 'ita.
Mettimi in odio quante 'l mondo vale
e quante suo bellezze onoro e colo,
c'anzi morte caperri eterna vita.

*

Non è più bassa o vil cosa terrena
che quel che, senza te, mi sento e sono,
onde a l'alto desir chiede perdono
la debile mie propia e stanca lena.
Deh, porgi, Signor mio, quella catena
che secho annoda ogni celeste dono:
la fede, dico, a che mi stringo e sprono;
n, mie colpa, n'ho grazia intiera e piena.
Tanto mi fie maggior, quante più raro
il don de' doni, e maggior fia se, senza,
pace e contento il mondo in s non have.
Po' che non fusti del tuo sangue avaro,
che sarà di tal don la tua clemenza,
se 'l ciel non s'apre a noi con altra chiave?

*

Carico d'anni e di peccati pieno
e col trist'uso radicato e forte,
vicin mi veggio a l'una e l'altra morte,
e parte 'l cor nutrisco di veleno.

Né propie forze ho, c'al bisogno sièno
per cangiar vita, amor, costume o sorte,
senza le tuo divine e chiare scorte,
d'ogni fallace corso guida e freno.
Signor mie caro, non basta, che m'invogli
c'aspiri al ciel sol perch l'alma sia,
non come prima, di nulla creata.
Anzi che del mortal la privi e spogli,
prego m'ammezzi l'alta e erta via,
e fie più chiara e certa la tornata.

*

Mentre m'attrista e duol, parte m'è caro
ciascun pensier c'a memoria mi riede
il tempo andato, e che ragion mi chiede
de' giorni persi, onde non è riparo.
Caro m'è sol, perc'anzi morte imparo
quant'ogni uman diletto ha corta fede;
tristo m'è, c'a trovar grazi' e mercede
negli ultim'anni a molte colpe è raro.
Ch ben c'alle promesse tua s'attenda,
sperar forse, Signore, è troppo ardire
c'ogni superchio indugio amor perdoni.
Ma pur par nel tuo sangue si comprenda,
se per noi par non ebbe il tuo martire,
senza misura sien tuo cari doni.

*

Di morte certo, ma non già dell'ora,
vita è breve e poco me n'avanza;
diletta al senso, è non però la stanza
a l'alma, che mi prega, pur ch'ì' mora.
Il mondo è cieco e 'l tristo esempro ancora
vince e sommerge ogni prefetta usanza;
spent'è la luce e seco ogni baldanza,
trionfa il falso e 'l ver non surge fora.
Deh, quando fie, Signor, quel che s'aspetta
per chi ti crede? C'ogni troppo indugio
tronca la speme e l'alma fa mortale.
Che val che tanto lume altrui prometta,
s'anzi vien morte, e senza alcun refugio
ferma per sempre in che stato altri assale?

*

Per croce e grazia e per diverse pene
son certo, monsignor, trovarci in cielo;
ma prima c'a l'estremo ultimo anelo,
goderci in terra mi parria pur bene.
Se l'aspra via coi monti e co 'l mar tiene
l'un da l'altro lontan, lo spirto e 'l zelo
non cura intoppi o di neve o di gelo,
n l'alia del pensier lacci o catene.
Ond'io con esso son sempre con voi,
e piango e parlo del mio morto Urbino,
che vivo or forse saria costà meco,
com'ebbi già in pensier. Sua morte poi
m'affretta et tira per altro cammino,
dove m'aspetta ad albergar con seco.

A messer Michelagnolo Buonarroti.
Listopad 1554 roku

Lodarui, Michelagnolo, da l'arte,
In che sembrate con la destra Apelle,
Policleto con l'altra, è in ciel le stelle
Un voler illustrar a parte a parte.
Altre gratie il Signor benigno ha sparte
Sopra di voi, non men pregiate et belle,
Che luce qui maggior, congiunte a quelle,
Vi danno e 'n ciel più gloriosa parte.
Parlo del santo et infiammato affetto,
Che non per oro, ma per Christo et Piero
L'idea locò de gli ediftii in voi;
Talch non vide mai tempio si altero
L'antica Roma ò nobil architetto,
Cui simil non fu anchor ne sarà poi.

* * *

Sonety Vittorii Colonney

Quando di sangue tinte in cima al monte
Le belle membra in croce al ciel scoverse
Colui, che con la vita al padre offerse
Le voglie al suo voler sempre congiunte;
Il salutifer sacro divin fonte,
Ansi il mar delle grazie, allor s'aperse:
E furo entro 'l gran sen l'ire disperse
Già nell'antica legge aperte e conte.
Gli angeli, ardendo insieme, di morire
Mostrar desio; ma carità maggiore
Fu giusto freno a sì pietoso ardire,
Dicendo: Ristorar non può mio onore
Altri; nè per amor tanto patire;
Nè lavar altro sangue un tanto errore.

*

Pende l'alto Signor nel duro legno
Per l'empie nostre colpe; e 'l tristo core
Non prende tal virtù da quel valore,
Che pender sol da lui diventi degno!
Con parole divine il bel disegno
Fece ei del viver vero; e poi colore
Gli diè col sangue; e che dell'opra amore
Fosse cagion, ne dà se stesso in pegno.
Viva di fiamma l'alma, e l'intelletto
Cibi di luce; e con questa e con quella
Erga e rinforzi il purgato desire.
Vengano mille in me calde quadrella
Dall'aspre piaghe; ond'io con puro affetto
Prenda vita immortai dal suo morire!

*

Le braccia aprendo in croce, e l'alme e pure
Piaghe, largo, Signore, apristi il cielo,
Il limbo, i sassi, i monumenti, e 'l velo
Del tempio antico, e l'ombre, e le figure.
Le menti umane infin'allora, oscure
Illuminasti: e dileguando il gelo,
Le riempisti d'un ardente zelo,

Ch'aperse poi le sacre tue scritture.
Mostrossi il dolce imperio e la bontade,
Che parve ascosa in quei tanti precetti
Dell'aspra e giusta legge del timore.
O desiata pace! o benedetti
Giorni felici! o liberal pietade,
Che ne scoperse grazia, lume, amore!

★

Questo ver noi meraviglioso affetto
Di morir Dio su l'aspra croce eccede
Ogni umano pensier, onde nol vede
Con tutto il valor suo nostro intelletto.
Ma se del bel misterio in mortal petto
Entra quel vivo raggio, che procede
Da sopranntural divina fede,
Immantinente il tutto avrà concetto.
Que' ch' avrà sol in lui le luci fisse,
Non que' ch' intese meglio, o che più lesse
Volumi in terra, in ciel sarà beato.
In carte questa legge non si scrisse;
Ma con la stampa sua nel cor purgato
Col foco dell'amor Gesù l'impresse.

★

Non si scusa il mio cor, quand'ei t'offende,
Nè per sempre, Signor, vuoi ch'io il condanni;
Tuo figlio in croce l'un di questi affanni
Mi tolse, e l'altro in ciel continuo prende.
Ei quì ti satisfece, ivi ti rende
Conto dei tenti miei sì mal spesi anni,
Mostrando i lacci antichi e i nuovi inganni,
Che il mondo ordisce, e l'avversario tendo.
Ei degno e giusto agli occhi tuoi ricopre
Me ingiusta e indegna con quel largo manto,
Con quale me nasconde, e se stesso opre;
Con lui mostro il mio duol, con lui fo il pianto
Delle mie colpe, non armata d'opre,
Ma d'un scudo di fede invitto e santo.

★

Quanto è più vile il nostro ingordo frale
 Senso terren della ragione umana,
 Tanto ella poi riman bassa, lontana
 Dallo spirto divin, che sempre sale.
 Non han principio, fin, nè mezzo eguale:
 La ragion par col senso infermo sana;
 Ma con lo spirto eterno è un'ombra vana,
 Che con quel lume il suo poder non vale.
 Ben puote ella abbracciar la breve terra,
 Signoreggiando il senso: ma non mira
 Il superbo disio, ch'entro allor serra.
 E quando giunge a quanto il mondo aspira,
 Trova pace di fuor, ma dentro guerra:
 Onde del proprio error seco s'adira.

*

Le nostre colpe han mosso il tuo furore
 Giustamente, Signor, nei nostri danni;
 Ma se l'offese avanzano gli affanni,
 D'assai la tua bontà vince ogni errore.
 Chiede mercè ciascun carico d'orrore.
 Deposta la superbia e i ricchi panni;
 Non f ragione in lungo volger d'anni
 Quel, che 'l divin giudizio ha in sì poche ore.
 Vede 'l passato mal, piange 'l presente,
 Tome 'l futuro, e più il supplicio eterno:
 Chè tal vita tal pregio al fine apporta.
 Scorga il bel raggio tuo la cieca gente!
 Senta il rimedio del tuo amor superno!
 Apri omai di pietà l'immensa porta!

*

Quando l'Signor nell'orto al Padre volto
 Pregò per lo mortal suo chiaro velo;
 D'intorno al cor gli corse un freddo gelo,
 Volgendo a'cari amici il mosto volto;
 E trovò ciascun d'essi esser sepolto
 Nel sonno: chè ogni vero ardente zelo
 Dormiva in terra, e desto tutto in cielo
 S'era al suo danno, e nostro ben, raccolto.
 Ond'allor per destar la pigra terra,
 E quetar là su il ciel, riprese ardire,

Com'uom ch'a grande ed alta impresa aspira;
E intrando in mezzo la spietata guerra,
Tolse agli amici in quel sì bel morire
Il grave sonno, ed al gran Padre l'ira.

★

Mentre la madre il suo figlio diletto
Morto abbracciava, nel fido pensiero
Scorgea la gloria del trionfo altero
Ch'ei riportava d'ogni spirto eletto.
L'aspre sue piaghe e 'l variato aspetto
L'accresceva il tormento acerbo e fero;
Ma la vittoria dell'eterno impero
Portava all'alma novo alto diletto.
E 'l sommo Padre il secreto le aprio
Di non lasciare il figlio, anzi aver cura
Di ritornarlo glorioso e vivo.
Ma, perchè vera madre il partorio,
Certo è che infino alla sua sepoltura
Sempre ebbe il cor d'ogni conforto privo.

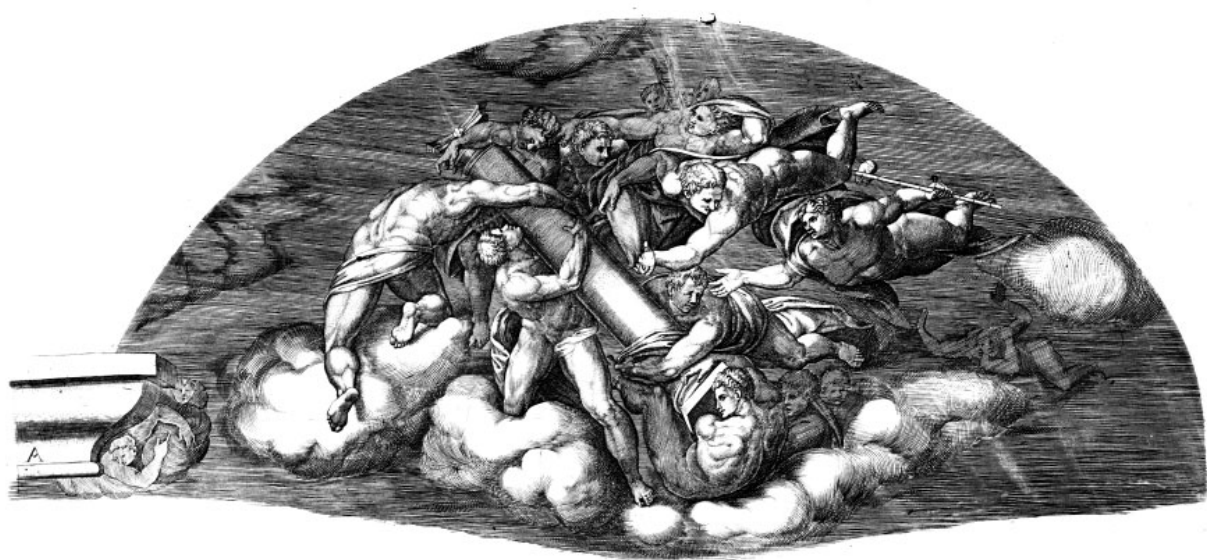
★

Francesco, in cui, siccome in unil cera,
Con sigillo d'amor sì vive impresse
Gesù l'aspre sue piaghe, e sol t'ellesse
A mostrarne di so l'immagin vera!
Quanto ti strinse, ed a te quanto intera
Diè la sua forma e le virtù stessee!
Onde fra noi per la sua sposa cresse
Il tempio, il seggio, e l'alma insegna altera.
Povertate, umil vita, e l'altre tante
Grazie t'alzaro al più sublime stato,
Quanto più ti tenesti e basso e vile.
L'amasti in terra: or prega in ciel, beato
Spirto, ch'io segua la bell'orma umile,
I pensieri, i desiri, e l'opre sente.

★

(A Cardinale Pole).

Perch la mente vostra, ornata e cinta
D'eterno lume, serbi la sembianza
Del gran motor nella più interna stanza,
Ove albergar non puote immagin finta;
Forse da quella ardente voglia spinta,
Che mai non s'empie, anzi ad ognor s'avanza,
Com' esser suol de veri amanti usanza,
Aggradir la potrebbe anco dipinta.
Ciò pensando, signor, la vostra umile
Nova madre ed ancella ora v'invia
L'opra, ch'in voi miglior mastro scolpio;
Pregandovi ch' a dir grave non sia,
Se queste in parte a quell'altra è simile,
Cui sempre mira il vostro alto desio.





Jerzy Miziołek

Komentarze

KOMENTARZ I

Restauracja fresków Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej (1938)

O konserwacji fresków Sykstyny Karolina Lanckorońska wypowiedziała się dwa razy – w przedrukowanym w tym tomie tekście z 1938 r. i w 1995 r. w *postscriptum* do polskiego tłumaczenia artykułu o *Sądzie Ostatecznym* (Lanckorońska 1932/1933; Lanckorońska 1995). Z radością odnotowała w nim wielki sukces konserwacji fresków Sykstyny. Długie życie pozwoliło jej być najpierw świadkiem zachowawczej jej wersji w latach 30., by po 60 latach zobaczyć, jak dzięki specjalnemu solwentowi i profesjonalizmowi konserwatorów geniusz jej ukochanego artysty objawił się z jeszcze większą mocą. Oto jej opinia: „Fresk Michała Anioła *Sąd Ostateczny* został po wieloletnim oczyszczaniu odsłonięty. Uderza oszałamiająca zmiana barw... Nawet ci, którzy od wielu dziesiątków lat wpatrywali się w ten fresk, przekonują się dopiero teraz, że kopia olejna Marcello Venustiego w Neapolu [w Museo di Capodimonte] jest absolutnie wierna. Ma ten sam koloryt. Myśleliśmy dawniej, że mocne te barwy powstały z końcem w. XVI, w okresie tzw. manieryzmu. Tymczasem koloryt ten stworzył Michał Anioł. Jest to wielkie zaskoczenie” (Lanckorońska 1995: 93). To zaskoczenie było podobne temu opisanemu przez Giorgia Vasarięgo: „Dowiedziawszy się o odsłonięciu, zbiegli się wszyscy, aby obejrzeć

malowidła, i wszyscy stanęli niemi z zachwytu” (Vasari/Estreicher 1988: 137).

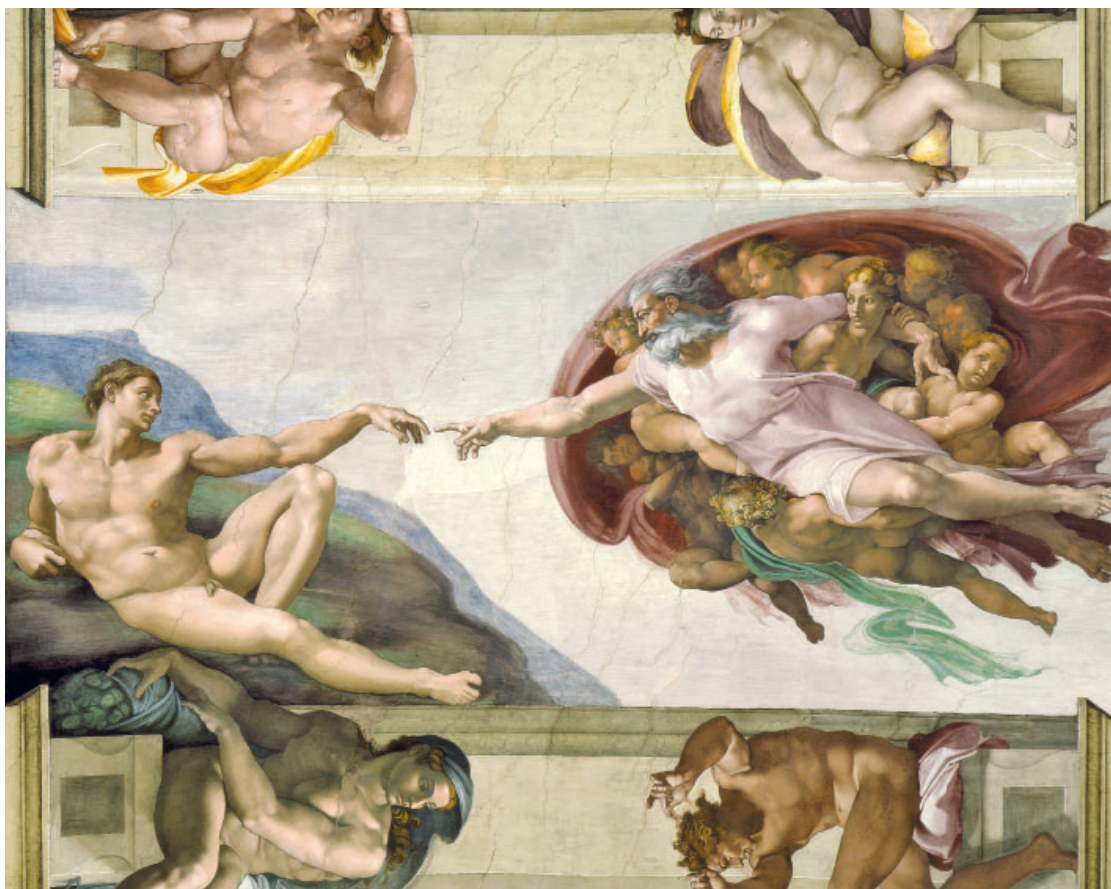
Cytowana wypowiedź prof. Lanckorońskiej zobowiązuje do szerszego potraktowania problemu konserwacji fresków w Kaplicy Sykstyńskiej, tym bardziej że w niniejszej publikacji możemy je podziwiać tak na starych, jak i nowych fotografiach. Wychodząc znacznie poza ramy tradycyjnie pojmowanego komentarza odnośnie do tekstu z 1938 r., wejdziemy także w dyskurs o „nowej” Sykstyńce i najważniejszych publikacjach jej poświęconych.

Jak przez okopcone szkło

„Jeżeli będę mógł w pełni zająć się freskami Sykstyńcy – pisał w 1936 r. konserwator Biagio Biagetti – bez trudu wykażę, że widzimy je dziś niejako przez okopcone szkło. Zmniejsza to ogromnie jaskrawość ich barw i potęgę modelunku” (Biagetti 1936: 220). Nie było mu jednak dane tego dokonać. Po ich dokładnych oględzinach nie zdecydowano się na pełną konserwację i oczyszczenie, takie wyzwanie podjęto dopiero bez mała pół wieku później (*Kaplica Sykstyńska* 1991). Niemniej jednak te prace konserwatorskie spełniły główny cel – o czym pisze Lanckorońska w swoim tekście: „papież Pius XI udzielił pozwolenia na gruntowną restaurację pod warunkiem, że się praca ograniczy jedynie do utrwalania i zabezpieczenia fresków i że sama powierzchnia malarska pozostanie nienaruszona”. Jej relacja nie pozostawia wątpliwości, że przyglądała się pracom konserwatorskim z ustawionych wówczas w kaplicy rusztowań.

Działania, na które nie odważył się Pius XI, podjęto za pontyfikatu Jana Pawła II. Najpierw w latach 1981–1994 czyszczono i konserwowano malowidła na sklepieniu, a następnie *Sąd Ostateczny*. W latach 1995–1999 takim zabiegom poddano również freski artystów piętnastowiecznych, m.in. Sandra Botticellego, Domenica Ghirlandaia, Pietra Perugina, Luki Signorellego i Pinturicchia ze scenami z życia Mojżesza i Chrystusa, zdobiące boczne ściany kaplicy. Jan Paweł II mówił o nich pięknie w homilii wygłoszonej 11 grudnia 1999 r.

Jak doszło do tak silnego zabrudzenia malowideł, że widać je było „jak przez okopcone szkło”? Freski zdobiące sklepienie kaplicy, wykonane w latach 1508–1512 i mające powierzchnię około 1200 m², przez



101. Stworzenie Adama, sklepienie Kaplicy Sykstyńskiej

całe wieki wchłaniały kopeć ze świec i piecyków ogrzewczych, używanych w czasie jesiennych i zimowych konklawe. Co ciekawe, już w połowie XVI w. czyszczono je białym winem, a w latach 70. tego samego wieku konserwowano, a nawet były częściowo uzupełniane przez Domenica Carnevalego w tych miejscach, w których nastąpiły ubytki w wyniku silnej eksplozji prochu w pobliskim Zamku św. Anioła (*Michelangelo e la Sistina* 1990). Następne poważne prace przy freskach, odnotowane w archiwach Watykanu, wykonali Simone Lagi w 1625 r. i niejaki Mazzuoli w początkach XVIII w. W 1787 r. w czasie pobytu w Rzymie Johann Wolfgang Goethe zanotował: „Drugiego lutego wybraliśmy się wszyscy do Kaplicy Sykstyńskiej na święcenie świec. Poczujęm się nieswojo i razem z przyjacielem

wyszliśmy szybko z kościoła, bo pomyślałem sobie, że te właśnie świece od trzystu lat zaćmiewają cudowne freski” (Goethe 1980: 153).

Czyszczenie miękiszem chleba i winem przynosiło niewielkie efekty i dlatego tu i ówdzie już w XVI w. aplikowano klej-werniks, pochodzenia zwierzęcego, zwany keratyną; z czasem pokryto nim całą polichromię sklepienia. Dlaczego stosowano go na tak ogromną skalę? Nie ulega wątpliwości, że wino nie rozpuszczało sadzy wnikającej głęboko, poprzez drobne pęknięcia, pod powierzchnię fresków. Ponadto przeciekanie wody tworzyło wykwity, zwane saletami, na które, by je ukryć i rozjaśnić freski kładziono właśnie keratynę. Po takim zabiegu na kilkanaście lat stawały się jaśniejsze, lecz potem werniks ciemniał ponownie, zmieniając tym samym kolorystykę malowideł. Do zmiany pierwotnych kolorów przyczyniły się także przemalówki, na nieusuwalnym dla konserwatorów w poprzednich wiekach werniksie dokonywano rozmaitych poprawek i uzupełnień. Angielski podróżnik Richard widział około 1765 r. w Sykstyńskim malarzy *tres mediorres*, a więc bardzo marnych, dokonujących takich właśnie przemalówek. W ciągu wieków zarówno samo *intonaco* (podkład pod freskami), jak i powierzchnia malowideł były niezwykle silnie zabrudzone, a w niektórych partiach nieczytelne. W odniesieniu do lunet (ponad oknami), które były zanieczyszczone najbardziej, w naukowych opracowaniach używano, aż do czasów pontyfikatu Jana Pawła II, określenia „strefa cienia” lub „strefa mroku”; prawdziwa, pierwotna kolorystyka czekała na odkrycie (Mancinelli, De Strobel 1992).

Konserwacja Sykstyńskich w latach 1981–1994

Bezpośrednim powodem konserwacji fresków Sykstyńskich w okresie międzywojennym było ich odstawanie od muru sklepienia, w latach 80. zaś przyczyną było pojawienie się w keratynie bakterii niszczących wierzchnią warstwę malowideł. Dzięki żmudnym pracom konserwatorów spod warstw sadzy, przemalówek i kleju zaczęły się wyłaniać finezyjne, pełne światła obrazy, ze znakomitą modelunką postaci i mieniącymi się kolorami (*colori cangianti*). Wśród konserwatorów i historyków sztuki nie brakowało wszakże takich, którzy twierdzili, że wraz z oczyszczeniem zabrano jakiś istotny element malarstwa Buonarrotiego – rodzaj werniksu czy patyny. Wystarczy

jednak rzut oka na tondo Doni we florenckich Uffiziach, wykonane przez Michała Anioła na kilka lat przed rozpoczęciem prac w Sykstynie, by przekonać się, że już w młodości był wybitnym kolorystą. Tondo, podobnie jak malowidła sklepienia po ich oczyszczeniu, jest pełne światła i jaskrawych kolorów. Dzięki konserwacji zleconej przez Jana Pawła II możemy dziś w rozmaitych porach dnia i roku, nawet bez sztucznego światła, podziwiać wszystkie sceny wraz z detalami i studiować ich treści ideowe.

Wróćmy do artykułu prof. Karoliny Lanckorońskiej z 1938 r., w którym za Biagio Biagettim omówiła problematykę tzw. dniówek, przede wszystkim w scenie *Potopu*. Prawdziwe okazały się przekazy z epoki, że fresk ten powstał jako pierwszy, a wraz z Michałem Aniołem pracowali nad nim także inni artyści. Wskazuje na to analiza stylu, gdzie niektóre partie są bardziej malarskie, inne bardziej rzeźbiarskie. Zmagając się z malowaniem tej rozbudowanej kompozycji z licznymi postaciami, nasz artysta stał się genialnym mistrzem pędzla, o czym zaświadcza namalowana niedługo po *Potopie* piękna i tajemnicza Sybilla Delficka, o której tak interesująco pisze Lanckorońska w swoim tekście. Dzięki ostatniej konserwacji wiemy niemal wszystko o technice malarskiej Michała Anioła i tzw. dniówkach tak na sklepieniu, jak i w *Sądzie Ostatecznym*. Konserwacji tej poświęcono wiele znakomicie ilustrowanych publikacji. Najważniejsze z nich zostały zebrane w bibliografii. Na szczególną uwagę zasługują: *Michelangelo – la volta restaurata* 1994 (3 tomy), *Michelangelo – il Giudizio Universale* 1999 (2 tomy) i monumentalne dzieło Fredericka Hartta i Gianluigiego Colalucciego, wydane również po polsku: *Kaplica Sykstyńska* 1991 (3 tomy). W 1994 r., w dwudziestolecie zakończenia konserwacji fresków Michała Anioła w Sykstynie, w Watykanie miała miejsce konferencja naukowa, z której materiały opublikowano rok później: *The Sistine Chapel. Twenty Years Later. New Breath of the Light* (Cimino 2015).

Uwagi o książce *Michelangelo e la Sistina. La tecnica, il restauro, il mito* (1990)

Katalog watykańskiej wystawy *Michelangelo e la Sistina*, podobnie jak album z 1986 r. pt. *The Sistine Chapel. Michelangelo Rediscovered* (ed. wł.: *La Cappella Sistina. I primi restauri: la scoperta del colore*)

opracowany został przez badaczy z kilku krajów świata – Włochów (m.in. Fabrizia Mancinello, Gianluigiego Colalucciego, Giovanniego Morellego), Anglików i Niemców (Johna Shearmana, Michaela Hirsta, Arnolda Nesselratha, Christinę Denker-Nesselrath i innych). Te dwie publikacje były dobrze znane prof. Lanckorońskiej, pomagały jej w opowiadaniu stypendystom o „nowej” Sykstyńce i badaniach Johna O'Malleya nad rolą Wcielenia/Inkarnacji w myśli teologicznej renesansu (Kalinowski 2003; Kalinowski 2002/2003 [2004]). Tekst amerykańskiego jezuity wypełnia znaczną część wspomnianej pracy (O'Malley 1986: 92–148). W poniższych uwagach – jakby kontynuując zamysł Lanckorońskiej z 1938 r., by polskim miłośnikom sztuki przybliżyć dzieje konserwacji fresków Sykstyńki – omówię katalog pamiątkowej wystawy z 1990 r.

Poprzedzona kilkoma dłuższymi i krótszymi wstępami publikacja składa się z wielu bloków tematycznych, których większość otwierają obszernie eseje wprowadzające. Część pierwsza, opatrzona tytułem *La Capella Sistina* (s. 19–39), składa się z interesującego tekstu Johna Shearmana omawiającego dzieje kaplicy, jej funkcje, budowę, naprawy i rozmaite konserwacje – niektóre bardzo poważne, gdyż budowli w XVI w. niejednokrotnie groziło zawalenie. Tekst Shearmana, wraz ze szczegółowymi opisami malowideł Sykstyńki (ale bez *Sądu Ostatecznego*) pióra Fabrizia Mancinello – ówczesnego dyrektora naukowego prac w kaplicy, jest doskonałym wprowadzeniem w bogatą problematykę tego przybytku. Autorzy omawiają nie tylko zachowane do dziś malowidła, ale także nieistniejące już lunety z antenatami Chrystusa na ścianie ołtarzowej, usunięte gdy Michał Anioł przygotowywał się do malowania *Sądu Ostatecznego*, przemalowania fresków Ghirlandaia i Signorellego na ścianie wejściowej (wschodniej) oraz przesunięcia przegrody chórowej (*cancellaty*). Do tej części katalogu włączono słynne studia rysunkowe Michała Anioła – pierwotne, skromniejsze wersje dekoracji sklepienia, przechowywane w British Museum i w The Detroit Institute of Arts, oraz sztych Ambrogia Brambilla z około 1580 r. ukazujący kaplicę podczas mszy świętej z już wówczas przesuniętą *cancellatą*.

Nie zachowały się jak wiadomo kartony, jakich Michał Anioł używał przy malowaniu Sykstyńki, przenosząc je na świeże *intonaco* metodą wyciskania lub przepróchy. Przetrwały na szczęście do naszych czasów jego dość liczne studia i szkice rysunkowe, zarówno do malowideł



102. Grzech pierworodny i wypędzenie Adama i Ewy z Raju, sklepienie Kaplicy Sykstyńskiej

sklepienia, jak i *Sądu Ostatecznego*. Tym to rysunkom poświęcona była kolejna część wystawy: *Gli studi per la Sistina* (s. 43–51). Niezwykle ciekawy dla historyka sztuki materiał reprezentowany był przez niewielką ilość zabytków, głównie spośród przechowywanych w zbiorach Biblioteki Watykańskiej. Czytelnik zainteresowany tym przejawem geniuszu Buonarrotiego sięgnąć musi do artykułu Michaela Hirsta (autora tej części katalogu) w publikacji *The Sistine Chapel* (1986) lub dzieł Charlesa de Tolnaya *Corpus dei disegni di Michelangelo* (od 1971) i Fredericka Hartta *Michelangelo. I disegni* (1972).

Do najciekawszych fragmentów katalogu należą te poświęcone technice malarskiej Michała Anioła (*La tecnica*, s. 55–84) oraz ostatniej konserwacji (*Restauro*, s. 87–126). Autorem pierwszej jest Fabrizio

Mancinelli (wsparty w nr. 13, s. 64 n., przez swą żonę, Polkę – Krystynę Młynarską-Mancinelli), drugiej zaś w głównej mierze Gianluigi Colalucci – główny konserwator fresków Michała Anioła. Mancinelli omawia nie tylko problem *intonaco*, tzw. dniówek, rozmaitych metod przenoszenia kartonów na *intonaco*, poprawek i uzupełnień, lecz także kwestię samego pomostu – rusztowania, która, szczególnie ostatnio, była wielokrotnie dyskutowana przez badaczy Sykstyń. Opatrzona wieloma kolorowymi – pozwalającymi łatwo studiować ślady przepróchy czy odciskania – ilustracjami stronicie znakomicie wprowadzają w świat malarstwa genialnego artysty. Choć omawiana konserwacja odsłoniła wiele aspektów jego warsztatu, pewne zagadnienia pozostają wciąż dyskusyjne. Nie wiadomo np. dokładnie, dlaczego stosował on dwie metody przenoszenia rysunków przygotowawczych na *intonaco*. Metodę przepróchy, dokładniejszą, stosował głównie do postaci w drugim planie, także w drugiej części sklepienia, gdzie przeważa metoda odciskania. Ale oto w scenie *Stworzenia Adama* rysunek postaci Boga, znajdującej się wyraźnie na pierwszym planie, został przeniesiony właśnie metodą przepróchy, podczas gdy figura Adama, widoczna nieco bardziej w głębi, została odcisnięta. Warto tu dodać, że do malowania postaci w lunetach Michał Anioł nie używał żadnych kartonów.

Problem osławionego pomostu, na którym Buonarroti leżał na plecach, malując sklepienie, nie budzi dziś żadnych kontrowersji. Wystarczy obejrzyć ilustracje na s. 62–64 omawianego katalogu, by dostrzec, jak ów pomost był zbudowany i w jaki sposób artysta na nim pracował. Niezwykle ciekawe jest to, że z jego pomysłu, a nawet z otworów po zastosowanych przez niego *sorgozzoni* – wspornikach, o których pisze Giorgio Vasari, korzystali współcześni konserwatorzy.

Znakomity dobór ilustracji ogromnie ułatwia także lekturę tekstów Gianluigiego Colalucciego prezentujących stan zachowania fresków i rozmaite interwencje konserwatorskie oraz rezultaty ostatniej restauracji. Omówione i zilustrowane zostały interwencje Carnevalego, Mazzuolego i innych, a także sposoby i zakres przeprowadzanych w czasie konserwacji prac. Wystarczy zobaczyć zestawienia zaprezentowane na s. 95 pracy (twarz Ewy z Grzechu pierwotnego przed i po oczyszczeniu) i na s. 109 (proces „przemycania” twarzy Hamana), by uświadomić sobie ogromną różnicę między „starą” a „nową” Sykstynią. Colalucci jest świadom ogromnej

odpowiedzialności za prowadzone głównie jego ręką prace, toteż jego teksty pełne są rozmaitych, zupełnie zresztą przekonywających wyjaśnień dotyczących motywów konserwacji, jej wyników i użytych środków.

W najdłuższej części katalogu *Michelangelo e la Sistina*, zatytułowanej *Mito* (s. 129–262), przeważają dzieła ze zbiorów watykańskich. Pośród wielkiej liczby sztychów ukazujących sceny, motywy i postacie ze sklepienia i ściany ołtarzowej zwracają uwagę: rysunki Rafaela – nr 23 i 24, obecnie przechowywane w Oxfordzie i Sztokholmie – mówiące o jego zainteresowaniu i fascynacji dziełem Buonarrotiego oraz rozmaite kopie *Sądu Ostatecznego*, szczególnie zaś ta wykonana temperą na desce przez Marcello Venustiego, o której pisze Lanckorońska w *postscriptum* z 1995 roku, do polskiego wydania *Appunti* (Lanckorońska 1932/1933). W tym pokaźnym, dobrej klasy obrazie, obecnie znajdującym się w Museo di Capodimonte w Neapolu, warto odnotować m.in. pomyślowe uzupełnienie sceny *Sądu* postacią Boga Ojca z jednej ze scen na sklepieniu. Najważniejsze wszakże, poza kwestią kolorystyki, jest to, że obraz ten ukazuje świętych Błażeja i Katarzynę Aleksandryjską przed przemalowaniem wykonanym przez Daniele da Volterra (*Sistina riprodotta* 1991: 183).

We wspomnianym *postscriptum* z 1995 r. Karolina Lanckorońska pisze: „W drugiej sprawie nieszczęśliwie domalowanych «dla przyzwoitości» dodatków spotkał nas zawód. Nie można ich ruszyć, bo namalowane zostały *al fresco*. Późniejsza ta warstwa farb połączyła się w jedno z oryginałem! Usunięcie np. zielonej sukni św. Katarzyny miałoby zapewne katastrofalny skutek, bo pozostałby jedynie nagi mur. Wiemy z kopii Venustiego, że Michał Anioł przedstawił tam wspinały akt” (Lanckorońska 1995: 94).

Niezwykle cenny jest aneks (*Appendice documentaria*, s. 265–298), opracowany przez Annę Marię De Strobel, który pozwala poznać oryginalne dokumenty dotyczące: 1) wzniesienia (czy raczej, jak wynika z ostatnich badań, przebudowy) i dekoracji kaplicy w czasach papieża Sykstusa IV, 2) pracy samego Michała Anioła, 3) zabiegów restauratorskich w Sykstyнії w XVI w., w tym także zagadnienia oczyszczania fresków i utworzenia urzędu *mundatore*, 4) konserwacji fresków w XVIII w.

KOMENTARZ II

Novum w Sądzie Ostatecznym Michała Anioła (1932)

Doktorat Karoliny Lanckorońskiej, ukończony w 1925 r. i obroniony w następnym roku, tak klarownie przez nią samą streszczony, zawiera niezwykle interesujące tezy dotyczące: 1) prawdopodobnego wpływu Vittorii Colonna i tzw. Spirituali na treści ideowe *Sądu Ostatecznego*, 2) silnego wpływu nauk Girolama Savonaroli na jego pesymistyczną „atmosferę”, 3) oddziaływania na koncepcję dzieła doktryny o predestynacji, mającej swoje źródła w nauczaniu św. Augustyna (zob. Różycka-Bryzek 1989: 11–17). „Nie może – pisze Lanckorońska – ulegać wątpliwości, że augustynizm wpłynął w bardzo silnym stopniu na ujęcie, treść i ikonografię *Sądu Ostatecznego* Michała Anioła. Samo zamówienie nawet ma swe źródło w ideologii augustiańskiej. Gdy Klemens VII zamówił to dzieło u Michała Anioła, projektował zarazem dla ściany przeciwległej w Kaplicy Sykstyńskiej fresk przedstawiający walkę św. Michała z Lucyferem. Otóż św. Augustyn pisze w *Encheirydionie*, że ilość zbawionych w dniu *Sądu Ostatecznego* odpowiadać będzie dokładnie ilości upadłych niegdyś aniołów”.

Istotnym elementem też Lanckorońskiej jest odrzucenie przekonania o niemal pogańskim wydźwięku ogromnego fresku, o którym tak pisze: „Utarło 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”. Aby lepiej zrozumieć nowatorstwo w myśleniu Lanckorońskiej o arcydziele Michała Anioła potrzebny jest nieco dłuższy komentarz i przywołanie wybranych tekstów źródłowych z epoki, jak również opinii badaczy kultury artystycznej włoskiego renesansu.

Wielu współczesnych Buonarrotiemu było zachwyconych jego artyzmem, podobnie jak jego biografowie – Giorgio Vasari i Ascanio Condivi. Pierwszy z nich pisał: „Już zarysy postaci [...] okazują prawdziwy *Sąd Ostateczny*, prawdziwe potępienie i zmartwychwstanie. To dzieło w naszej sztuce jest obrazem i przykładem zesłanym przez Boga na ziemię, by ludzie zobaczyli, jaki los będzie ich udziałem, kiedy z wyżyn niebios zstąpią duchy mające powab i boskość. Dzieło



103. Sąd Ostateczny, fragment

to zniewala wszystkich miłośników sztuki. Patrząc na te pędzlem oddane wartości, każdy drży i lęka się, co to za potężny duch wziął się do malarstwa?... Zaprawdę, że szczęśliwym może się nazywać ten i błogosławioną pamięć niechże zachowa, kto widział ten cud naszego wieku!" (Vasari/Estreicher 1988: 157). „W dziele tym – czytamy u Condiviego – wyraził Michał Anioł wszystko to, co z ciała ludzkiego może zrobić sztuka malarska, nie pomijając żadnego ruchu czy postawy". Pomny na głosy krytyczne i zapewne przytaczając myśli samego artysty, którego był uczniem, dodaje: „Lubował się [Michał Anioł] w piękności ciała, jako ten, co zna je wyśmienicie; do tego stopnia ją kochał, że dało to powód ludziom zmysłowym, którzy nie rozumieją innej miłości piękna jak tylko lubieżną i nieprzystojną" (Condivi/Jabłonowski 1960: 112). Postawę tych „co nie rozumieją" wyraził słynny Pietro Aretino, który posunął się do rzucania obelg: „A wy [Michale Aniele] ukazujecie świętych i anioły bez jakiegokolwiek przyzwoitości ziemskiej [...]. Wyuzdanie waszego dzieła byłoby może odpowiednie na ścianach jakiejś rozkosznej łaźni, lecz nie na czołowej ścianie tej kaplicy" (Aretino 1545/1985: 167). W niespełna trzy tygodnie po odsłonięciu malowidła, 19 listopada 1541 r., Nicolò Sernini przesłał kardynałowi Ercole Gonzadze taką opinię: „widać, że cały wysiłek [artysta] włożył w namalowanie cudacznych postaci w przedziwnych pozach" (cyt. za: Chastel 1985: 188). Wszakże te pozy, poszczególne postacie i cała kompozycja były niemal natychmiast sztychowane, kopiowane, naśladowane (Barnes 2017). Już po połowie XVI w. cytaty z *Sądu Ostatecznego* pojawiły się w Krakowie – m.in. epitafium Marka Revesli w kościele Franciszkanów, tuż obok pałacu biskupiego, w którym wiele lat rezydował arcybiskup, a potem kardynał Karol Wojtyła (Kuczman 1988; *Michelangelo* 2005).

Jednakże krytyczne uwagi wobec „nagości" *Sądu Ostatecznego* nabierały mocy i tylko dzięki autorytetowi papieża Pawła III genialne dzieło pozostało za jego pontyfikatu nietknięte. „Ocenzurowanie" fresku było tylko kwestią czasu. Gdy Paweł IV (1555–1559) myślał „o zmianie wyglądu ściany ołtarzowej kaplicy [...], ponieważ były tam postacie zbyt śmiało odsłaniające partie ciała", Michał Anioł miał wypowiedzieć znamienne słowa (przytaczane także przez Lanckorońską): „Powiedzcie Ojcu świętemu, że to drobnostka, którą łatwo można zmienić; niech tylko zmieni świat, a już nie trudno będzie zmienić obrazy" (Vasari/Estreicher 1988: 176). Zupelnego przemalowania

grupy ze świętymi Katarzyną Aleksandryjską i Błażejem oraz zamalowania szczególnie drażliwych aktów nagości dokonano jednak nie za Pawła IV, a za czasów jego następcy Piusa IV. Było to zgodne z decyzją Soboru Trydenckiego, który krótko i kategorycznie zalecał po swej XXIV sesji (przełom listopada i grudnia 1563 r.): „Malowidła w kaplicy Apostolskiej mają być zakryte...” (De Maio 1981: 39). Akcja „zakrywania” nagości nie uszkodziła arcydzieła (z wyjątkiem postaci św. Katarzyny i częściowo św. Błażeja), ale kontrowersje wokół ogromnego fresku na ścianie ołtarzowej nie ucichały. Co ciekawe, umacniały je także opinie wybitnych badaczy renesansu, którzy nie do końca zrozumieli ducha tej epoki. Zrozumiał go i wzniośle o tym napisał Jan Paweł II (zob. Aneks 1).

W drugiej połowie XIX w. i na początku następnego stulecia, idąc za opiniami Jacoba Burckhardta i Ferdinanda Gregoroviusa, patrzono na malowidła w Kaplicy Sykstyńskiej jako na przejaw odrodzenia pogaństwa. Bodaj najbardziej dosadnie wyraził to Gregorovius w swej słynnej niegdyś *Historii Rzymu w średniowieczu*, tak oto pisząc: „W jego [Michała Anioła] *Sądzie Ostatecznym* nie ma nic prawdziwie religijnego: dzieło to jest bowiem zimne i świeckie. O ile na malowidłach wykonanych na sklepieniu Kaplicy Sykstyńskiej wszystkie ogromne postacie są ożywione wewnętrznym światłem ducha, o tyle tu wszystko jest wirtuozowskim popisem i znojem napiętych mięśni, burzą stłoczonych ciał, zalewem teatralnej pompy, anatomicznym studium nagości, nowołacińskim pogaństwem bezdusznej formy. Chrystus jest świeckim atletą unoszącym ramię przed zadaniem ciosu: brak mu tylko maczugi, aby się przekształcić w wizerunek Herkulesa Nemejskiego” (Gregorovius 1988: 93).

W opinii Lanckorońskiej *Sąd Ostateczny* jest dziełem głęboko religijnym, o czym pisali w jej czasach także inni badacze, próbując niekiedy widzieć w jego twórcy niemal protestanta. Swoje rozważania nad wielkim malowidłem zbudowała, przytaczając liczne, przekonywujące argumenty i cytując obficie teksty z epoki – sonety Vittorii Colonna, homilie Girolama Savonaroli, listy kardynała Reginalda Pole’a i innych Spirituali. Chociaż niektórzy badacze powołujący się na jej wnioski nie w pełni się z nimi zgadzają, jej głos w sprawie arcydzieła genialnego florentyńczyka jest ciągle słyszalny (zob. m.in. Barnes 1998: 135, 146; Michelangelo 2000: 232; Fillitz 2005; Hirst 2011: 278; Bussagli 2014: 97–98). Ostatni z wymienionych jest zdania, że pesymistyczna

104. Portret papieża
Klemensa VII (?),
fragment
Sądu Ostatecznego



doktryna o predestynacji zaczerpnięta z nauk św. Augustyna, do której odwołuje się w swej interpretacji Lanckorońska, ma głębokie uzasadnienie w odczytywaniu przesłania arcydzieła Michała Anioła.

W ostatnich latach o Vittorii Colonne i Spirituali pisali m.in. Abigail Brundin (zob. Colonna 2005), Maria Forcellino (Forcellino 2009), Veronica Copello i Andrea Donati (*Michelangelo e Vittoria Colonna* 2022). Niezwykle cenne są również katalogi wystaw w Wiedniu i Florencji (zob. Vittoria Colonna 1997; Vittoria Colonna 2005). Problematyka oddziaływania nauczania św. Augustyna w kulturze włoskiego renesansu doczekała się monograficznego opracowania (zob. Gill 2005; Kaplicy Sykstyńskiej i w szczególności *Sądowi Ostatecznemu* poświęcony jest cały rozdz. V). Święty Augustyn pozostał w polu zainteresowania Karoliny Lanckorońskiej do późnej jesieni jej życia. Piszącemu te słowa i innym stypendystom polecała do czytania jego

biografię pióra Petera Browna, której polskie wydanie opublikował PIW: *Augustyn z Hippony* (1993).

Sąd Ostateczny jest przedmiotem ogromnej ilości studiów, których wiele powstało po konserwacji ukończonej w 1994 r.; niektóre z nich były już wcześniej wspomniane. Wśród publikacji szczególnie godnych polecenia wszystkim zainteresowanym pogłębionymi interpretacjami arcydzieła (część z nich przywołuje badania prof. Lanckorońskiej) warto wymienić książki: Bernadine Barnes (1998), Marka Bussagliego (2004, zawierająca ciekawą tezę o „ukrytym obliczu Chrystusa”), Hermanna Fillitza (2005, sugerująca znaczny wpływ papieża Klemensa VII na powstanie fresku), pracę zbiorową pod redakcją Marcii Hall (Hall 2005). Warte lektury są też prace Jacka M. Greensteina (1989), Heinricha W. Pfeiffera (2008, w polskim tłumaczeniu) i studia Leo Steinberga, które zostały ostatnio zebrane i wzorowo wydane (Steinberg 2019).

KOMENTARZ III

Problematyka religijna w późnych dziełach Michała Anioła (1939/1947)

Ta obszerna rozprawa jest zwieńczeniem studiów Karoliny Lanckorońskiej nad twórczością jej ukochanego artysty. Zachwyciła się nim mając 12 lat i w tym zachwycie trwała do śmierci, która nadeszła, gdy wkroczyła już w 105. rok życia. Na progu studiów uniwersyteckich w Wiedniu miała szczęście trafić na Maksa Dvořáka, znakomitego znawcę sztuki florenckiego geniusza. I chociaż zmarł on przedwcześnie, przede wszystkim o nim pamiętała, gdy na wiosnę 1939 r. składała do druku swoją rozprawę, właśnie jemu ją dedykowała. Wszakże niejako na drugim miejscu pojawia się postać Johanna Wildego, również wykładowcy Uniwersytetu Wiedeńskiego, po II wojnie światowej osiadłego w Londynie, wykładającego wówczas w renomowanym Courtauld Institute of Art. Wykształcił on kilku uczniów, z których dwaj – John Shearman i Michael Hirst – zyskali sławę, pierwszy jako badacz twórczości Rafaela, drugi jako znawca sztuki Michała Anioła. Zapewne z wykładów Wildego o sztuce Michelangelo, które

opublikował wspólnie z Shearmanem (zob. Wilde 1978), Hirst pamiętał o publikacjach Lanckorońskiej, skoro przywołał jej badania w pierwszym tomie monografii florenckiego geniusza (Hirst 2011: 278). Wilde pojawia się w tym komentarzu przede wszystkim dlatego, że wpisał się również w powojenne losy wydawanej tu po raz pierwszy rozprawy Lanckorońskiej.

Rozprawa ta przywoływana jest wielokrotnie we *Wspomnieniach wojennych*. Najpierw czytamy: „Przywitawszy się, Andzia wskazała walizkę i oświadczyła: «Przywiozłam papiery i zeszyty naukowe. Proszę zobaczyć, czy jest wszystko». Było wszystko, m.in. jeden mój rękopis gotowy do druku, owoc ośmioletniej pracy” (Lanckorońska 2001: s. 20). A następnie: „Po paru dniach pobyt we Lwowie się skończył, trzeba było wracać na Zachód. Zabrałam swój rękopis o problemach religijnych w twórczości Michała Anioła, który niegdyś z Komarna wyratowała Andzia, potem cudem ocalał przy mojej ucieczce ze Lwowa, bo go dwa dni wcześniej pożyczyłam koledze. Teraz go zastałam we Lwowie pod opieką przyjaciół” (Lanckorońska 2001: 118). W tym miejscu wątek opowieści się urywa, Lanckorońska wzmiankuje opracowywanie monografii Michała Anioła, która – jak usłyszałam od jej autorki w 1982 r. – przepadła w czasie wojny. Rękopis czy raczej maszynopis rozprawy o problematyce religijnej w twórczości Michała Anioła powraca niespodziewanie na dwóch odręcznych, niepublikowanych dotąd notatkach naszej badaczki, przechowywanych w Archiwum Nauki PAN i PAU w Krakowie. Pierwsza z nich, niedatowana i niesygnowana, ale napisana charakterystycznym pismem Lanckorońskiej, zawiera te oto słowa: „Praca napisana w latach 1937–1939. Oddana i przyjęta do druku na wiosnę 1939. Oryginał maszynopisu spalony w czasie oblężenia 1939, wrzesień. Bruliony i fragmenty. Pełny egzemplarz w Rzymie”.

A oto treść drugiej, niemal dramatycznej w swej tonacji notatki, czy raczej rodzaj listu skierowanego do potomności, sygnowanej i datowanej: Rzym, 4 kwietnia 1993 r.:

Pracę tę o ostatnich dziełach Michała Anioła ukończyłam we Lwowie bardzo niedługo przed wybuchem wojny. Przeczytał ją ze mną w r. 1939 Johannes Wilde, najlepszy wówczas żyjący znawca M[ichała] A[nioła]. Oceniał bardzo pochlebnie. Przedłożyłam ją wtedy Lwowskiemu Tow[arzystwu] Naukowemu, który ją przyjął do druku. Fakt, że praca

była pisana po niemiecku nie przeszkadzał, wręcz przeciwnie, uważano, że będzie dostępna nauce powszechnej. – Oryginał (maszynopis) spalił się we Lwowie. Kopię wraz z ilustracjami przewiozłam [w] 1940 w czasie wycieczki ze Lwowa do Krakowa. Stamtąd tę teczkę w jesieni 1945 przywiózł mi do Rzymu kardynał [Adam Stefan] Sapieha. W roku 1947 przeniosłam się na szereg lat do Londynu. Tam sprawdziłam, że przez ten okres nic nie wydano na ten temat. Po nieznacznych poprawkach przedłożyłam ją Courtauld Instytutowi do druku. Tam wówczas prowadził dział wydawnictw Rudolf Wittkower, który mi prawie natychmiast zwrócił maszynopis z oceną 100 procentowo negatywną. Powodu nie podał. Zaznaczył tylko opuszczenia konieczne, były to najważniejsze w opinii Wildego ustępy. Na tym się moja praca w zakresie Historii Sztuki skończyła. Proszę, by ta fotokopia była złożona razem z fotokopią pracy doktorskiej *Studien zu Michelangelos Jüngstem Gerichte und seiner künstlerischen Descendenz* oraz z egzemplarzem pracy habilitacyjnej *Dekoracja kościoła Il Gesù* w Centrali Fundacji w szafie z „Archivum” na Eardley Crescent. (Fotografie zaś w tece (w grubym pudle) z napisem MA.)

K. Lanckorońska.

Nie znamy powodów, którymi kierował się Rudolf Wittkower, powszechnie znany badacz włoskiej sztuki nowożytnej. Nie wiemy też, dlaczego Lanckorońska, która po wojnie wydała wiele tekstów po angielsku, nie przełożyła swojej rozprawy na ten język i nie próbowała jej wydać we fragmentach lub w całości. Czy nie pozwoliła jej na to urażona duma? Trzeba zauważyć, że powtórzył się tu niejako *casus* doktoratu, którego tylko fragment – tak mocno obecny w literaturze o sztuce – został opublikowany. Rodzi się też pytanie, dlaczego Johannes Wilde, prawdziwy autorytet, autor wielu publikacji o Michale Aniele, nie wywarł wystarczająco mocnej presji na swojej podopiecznej, by nie zarzucała swej niezwykle oryginalnej i nowatorskiej pracy, która wypełniała lukę w badaniach nad późną twórczością genialnego artysty. Dopiero Charles de Tolnay w 1960 r., w piątym tomie swej powszechnie znanej monografii Michała Anioła, wypełnił wspomnianą lukę. W tej monografii prace naszej badaczki cytowane są kilkanaście razy.

Gdy po lekturze rozprawy Lanckorońskiej będziemy studiowali katalogi wystaw z ostatniej dekady (zob. Bibliografia), takie jak



105. Pietà dla Vittorii Colonnny, ok. 1540

L'ultimo Michelangelo (2011), *D'après Michelangelo* (2015) bądź wcześniejsze, przywoływane już katalogi ekspozycji poświęconych Vittorii Colonne czy wreszcie prace zbiorowe, jak *Michelangelo e la Cappella Paolina* (2016) i książki Sarah Rolfe Prodan (*Michelangelo's Christian Mysticism*, 2014) i Williama E. Wallace'a (*Michelangelo, God's Architect*, 2019), dostrzeżemy, że polska uczona była pierwsza na tym polu badawczym i że osiągnęła na nim znaczące wyniki. Jeśli nawet czasem była zbyt ostrożna (m.in. nie uznała za oryginał bostońskiego rysunku z przedstawieniem Piety dla Vittorii Colonne, fig. 105), to jednak jej rozważania o dziełach Michała Anioła z lat 1534–1564 zachowują do dziś wysoki walor naukowy i będą istotnym uzupełnieniem polskiej i światowej literatury o twórczości genialnego artysty.

Sprawa ostatniej pracy naukowej Karoliny Lanckorońskiej o Michelangelo, którą publikujemy na podstawie brulionów, a więc w formie odległej od doskonałości, wymaga dalszych badań. Miejmy nadzieję, że uda się odnaleźć zarówno jej czystopis, jak i komplet wybranych osobiście przez autorkę fotografii.



Jerzy Miziołek

Papież-poeta i „bogactwo spiętrzonych kolorów” Sykstyny*

Przyzywam ciebie, Michale Aniele!
Jest w Watykanie kaplica, która czeka na owoc twego widzenia!
Widzenie czekało na obraz...
Wchodzimy, żeby odczytywać,
Od zdziwienia idąc ku zdziwieniu

Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski* (fig. 106)

Decyzja o konserwacji fresków Kaplicy Sykstyńskiej, pogłębione odczytanie ich przesłania i wysublimowana pochwała geniuszu Michała Anioła należą do wielkich dokonań Jana Pawła II, który w młodości był nie tylko aktorem, ale i poetą. Aktorstwo porzucił szybko z powodu powołania do stanu duchownego, ale do pisania poezji powracał wielokrotnie po wyświęceniu na kapłana i później po uzyskaniu sakry biskupiej i biretu kardynalskiego. Takie jego utwory jak: *Pieśń o Bogu ukrytym*, *Profile Cyrenejczyka*, *Promieniowanie Ojcostwa* czy *Myśląc Ojczyzna* to wybitne dzieła poezji religijnej. W czasach pontyfikatu, aż po rok 2002, Jan Paweł II nie znajdował czasu na pisanie poezji, ale często czytał podziwianego nieustannie Norwida, niekiedy Miłosza i innych poetów. I oto w dwa lata po wielkim jubileuszu roku 2000 i po głęboko przeżytej pielgrzymce na Synaj i do Ziemi Świętej powstał *Tryptyk rzymski*. To prawdziwe arcydzieło poetyckie,

* Przedstawione w tym tekście myśli opublikowałem w 2020 r. z okazji 100-lecia urodzin Jana Pawła II, m.in. na łamach: „Wszystko co Najważniejsze”, „Do Rzeczy” i „wSieci Historii”. Niezwykle pogłębione odczytanie *Tryptyku rzymskiego* zawarte jest w książce abp. Marka Jędraszewskiego pt. *Rzym św. Jana Pawła II* (2021).



106. Ojciec Święty Jan Paweł II, kard. Edmund Szoka i bp Piero Marini
w Kaplicy Sykstyńskiej, 11 XII 1999

będące rodzajem poematu teologicznego, nie jest łatwe w odbiorze, wymaga skupienia i refleksji, by móc dotrzeć do wszystkich pokładów myśli w nim zawartych. Ogromnie upraszczając, można powiedzieć, że pierwsza część dotyczy spektaklu Natury, w którym objawia się dzieło Stwórcy, środkowa, najdłuższa część jest rodzajem dialogu z Michałem Aniołem na temat fresków w Kaplicy Sykstyńskiej, wreszcie trzecia rozpamiętuje ofiarę Abrahama.

Jak to się stało, że przeszło 80-letni papież, który poza młodzięc-
czym *Renesansowym psalterzem* właściwie nie odnosił się w swych
poezjach do sztuk plastycznych, zdecydował się na niezwykle pogłę-
bione odczytanie fresków Sykstyny z jej jakże licznymi wątkami
tematycznymi? Koncepcja tryptyku rodziła się długo, lat kilkanaście,
wraz z postępującymi pracami konserwatorskimi. 31 marca 1990 r.,
po oczyszczeniu sklepienia, Jan Paweł II wygłosił swą pierwszą homilię
o freskach Michała Anioła i efektach konserwacji. Nieledwie dostrze-
galny w niej podziw dla genialnego malarza i jego dzieła objawił
się z całą mocą w homilii wygłoszonej cztery lata później (8 kwiet-
nia 1994 r.), z okazji ukończenia konserwacji *Sądu Ostatecznego*. Oto
po szesnastu latach pontyfikatu Jan Paweł II zdecydował się mówić
o freskach Sykstyny w taki sposób, jak nigdy przedtem ani on sam,
ani żaden z jego poprzedników na tronie św. Piotra. Na drodze wio-
dącej do powstania *Tryptyku rzymskiego* zabłysnęły jeszcze dwie wypo-
wiedzi z 1999 r. – homilia o piętnastowiecznych freskach Sykstyny
ze scenami z życia Mojżesza i Chrystusa oraz *List do artystów*.

Wszystkie te teksty, tak prozą, jak i wierszem, w znacznym stop-
niu zainicjowane zostały spektakularnymi efektami prac konserwa-
torskich fresków, o których podjęciu zdecydował właśnie on – papież
z Polski. Jak już była o tym mowa na kartach tej książki, bezpośred-
nim powodem wieloletniej (prowadzonej w latach 1981–1994), kom-
pleksowej konserwacji fresków Kaplicy było pojawienie się bakterii
niszczących wierzchnią warstwę malowideł. Spod warstw sadzy, kurzu,
przemalówek i pociemniałej keratyny wyłoniły się finezyjne, laserun-
kowo wykonane polichromie, pełne światła i mieniących się kolorów.
Wraz z potęgą kolorów teraz podziwiać możemy wspaniałą plastycz-
ność postaci i ogromną ilość detali, przedtem zupełnie niedostrze-
galnych. Jan Paweł II mógł wreszcie – w tej Kaplicy jakże dla niego
ważnej – „widzieć” i głęboko przeżyć wizję Boga Ojca, Chrystusa
Sędziego i stworzenie człowieka. W *Tryptyku rzymskim* autor klarow-
nie daje nam do zrozumienia, że jego medytacje dotyczą tej „nowej”
Kaplicy, z jej „bogactwem spiętrzonych kolorów”.

Droga do Sykstyny

Jaka była droga Karola Wojtyły do Rzymu i do Kaplicy Sykstyńskiej, w której 16 października 1978 r. (co jest w *Tryptyku* pięknie przypomniane; fig. 107) został wybrany na tron św. Piotra? O studiach na papieskim Uniwersytecie Angelicum w Rzymie, w latach 1946–1948, czytamy w autobiograficznej publikacji pt. *Dar i Tajemnica* (1996). Jeszcze przed wyjazdem do Wiecznego Miasta (pod koniec listopada 1946 r.) usłyszał od jednego ze swoich profesorów w seminarium, żeby myślał nie tylko o doktoracie, ale też o poznawaniu Rzymu, co młody ksiądz ogromnie wziął sobie do serca. „Systematycznie zwiedzaliśmy Rzym pod kierunkiem wytrawnych znawców jego historii i zabytków [...] uczyłem się Rzymu: Rzymu katakumb, Rzymu męczenników, Rzymu Piotra i Pawła, Rzymu wyznawców [...] poprzez Rzym moje młode kapłaństwo wpisało się w jakiś nowy wymiar europejski i uniwersalny” – czytamy w autobiografii. Kaplica Sykstyńska, w której musiał przecież bywać jako student, nie jest na jej stronach przywoływana. A potem w latach 60. uczestniczył w II Soborze Watykańskim, a następnie, w 1967 r., w Kaplicy Sykstyńskiej otrzymał biret kardynalski z rąk Pawła VI. Sobór był dla przyszłego papieża ogromnie ważny, także dlatego, że są w jego ustaleniach odniesienia do roli sztuki. Jan Paweł II pisze o tym w *Liście do artystów* i dodaje taką oto myśl: „W tym świetle [docenienia dzieł sztuki] nie budzi zdziwienia teza o. Marie Dominique Chenu, że również historyk teologii nie wykonałby w pełni swojego zadania, gdyby nie poświęcił należytej uwagi dziełom sztuki, zarówno literackim, jak i plastycznym, które na swój sposób są «nie tylko estetycznymi ilustracjami, ale prawdziwymi źródłami teologicznymi»”.

Jak już zauważyliśmy, Jan Paweł II długo dojrzewał do tego, aby zabrać głos w sprawie fresków Sykstyny, odbyć rodzaj dialogu z Michałem Aniołem. Ten dialog toczył od dawna, ale zapisanie go prozą i wierszem wymagało czasu. Doszło do tego, gdy „widzenie” – niegdyś „jak przez okopcone szło” – stało się w pełni możliwe po konserwacji wszystkich fresków sykstyńskich Michała Anioła. W międzyczasie miały miejsce beatyfikacja i kanonizacja, w 1989 r., brata Alberta Chmielowskiego, którego twórczość malarska (m.in. malowanie *Ecce Homo*) skierowała na drogę do świętości, a także beatyfikacja innego malarza – Beato Angelico – który w 1992 r. stał



107. Pietro Perugino, Wręczenie kluczy św. Piotrowi, Kaplica Sykstyńska, 1482, detal

się oficjalnie *beato*, czyli błogosławionym. Marek Skwarnicki w przedmowie do wydania *Tryptyku* pisze, że Jan Paweł II wyznał mu w czasie jednej z rozmów, że „Kaplica Sykstyńska odegrała wielką rolę w całym Jego życiu”. Papież myślał nie tylko o pamiętnym konklawe, ale też o freskach Michała Anioła i wszystkim, co w nich „widział”. Odważył się ponadto dotknąć wielowiekowej kontrowersji – kwestii nagości w obrazowaniu scen biblijnych w Sykstyń. I oto powstały arcydzieła homiletyki i poezji na temat dzieł genialnego artysty.

Czytanie arcydzieła

Jeden z polskich badaczy twórczości Michała Anioła tak pisał przed przeszło stu laty: „Freski Michała Anioła w Sykstyńskiej kaplicy są dziełem tak olbrzymich rozmiarów, a treść ich myślowa otwiera takie oceaniczne głębie, że trudno się pokusić o podkreślenie całej ich



108. Sklepienie Kaplicy Sykstyńskiej po konserwacji

wielkości. Aby się z tego zadania godnie wywiązać, trzeba by należeć do umysłów najwyższych, sięgających do zawrotnych wyżyn, na których geniusz twórcy samotnie przebywał. Z filozoficzną bystrością musiałby iść w parze polot i przepych poetycznego słowa” (Kozicki 1908: 55–56).

W osobie Jana Pawła II pojawił się taki umysł: papież – poeta i teolog – posiadający „filozoficzną bystrość”, którą odnajdujemy w każdym wersie *Tryptyku rzymskiego*. Nic nie zastąpi uważnej lektury homilii i poematu, niemniej jednak warto pokusić się o przywołanie kilku ich fragmentów (fig. 108). Na samym początku *Medytacji na progu Kaplicy Sykstyńskiej* pojawia się bardzo poetyckie i piękne określenie Boga, a w dalszej ich części kolejne:

On [Stwórcą]

Jest jak gdyby niewysłowiona przestrzeń, która wszystko
ogarnia –

Niewypowiedziany. Samoistne Istnienie.

Jedyny. Stwórca wszystkiego.

Następuje porównanie Kaplicy z jej polichromiami do Księgi i odniesienie do kwestii „stworzenia na obraz i podobieństwo” oraz ukazania niewidzialnego w widzialnym:

Stajemy na progu Księgi...

Wchodzimy, żeby odczytywać,
od zdziwienia idąc ku zdziwieniu...

Kiedys Michał Anioł wychodząc z Watykanu
pozostawił polichromię, której kluczem jest „obraz
i podobieństwo”.

Wedle tego klucza niewidzialne wyraża się w widzialnym.

Student Karol Wojtyła, potem biskup i kardynał, nie raz w murach tej Kaplicy przechodził zdziwienie za zdziwieniem, oswajał się z narracją opowiedzianą „spiętrzonymi kolorami” i coraz bardziej doceniał dzieło malarza, który porwał się na ukazanie niewidzialnego Boga, nadając mu jedyny w swoim rodzaju majestat. Poemat-medytacja rozpoczyna się cytatem z Biblii: „Duch Boży unosił się nad wodami”. Jest taka scena tuż nad ołtarzem Kaplicy i kolejne – stworzenie słońca i księżyca, Adama i Ewy. Bóg – czytamy kolejne wersy *Tryptyku*:

Jest Wszechmocnym Starcem – Człowiekiem podobnym
do stwarzanego Adama.

Oto dłoń stwarzająca Wszechmogącego Starca skierowana
w stronę Adama...

Wszyscy znamy tę najsłynniejszą scenę Sykstyny. Kluczowe, tak w homilii z 1994 r., jak i w *Tryptyku rzymskim* są myśli właśnie o scenach stworzenia. Parafrazując je, można powiedzieć, że Przedwieczne Słowo jest niewidzialną ikoną Boga, ale Adam jest widzialny i używa w sztuce Michała Anioła piękne proporcje i kształty, jakby

rodem ze sztuki antycznej. Artysta przenosi piękno widzialne człowieka na Boga. „Czy to nie jest zuchwalstwo?” – pyta papież. I oto jego prawdziwie renesansowa w duchu odpowiedź: „Ten widzialny, uczłowieczony Stwórca jest równocześnie Bogiem nieskończonego majestatu”.

W Tryptyku mamy też odniesienie do konklawe z 16 października 1978 r. i do wyboru kolejnych papieży. Wizja artystyczna zawarta we freskach odgrywa istotną rolę.

Trzeba, by przemawiała do nich wizja Michała Anioła.

„Con-clave”: wspólna troska o dziedzictwo kluczy,
kluczy Królestwa.

Oto widzą siebie pomiędzy Początkiem i Kresem,
pomiędzy Dniem Stworzenia i Dniem Sądu...

Na temat sceny Sądu i ukazania Sędziego równie pięknie, jak w Tryptyku rzymskim wypowiada się Jan Paweł II w homilii z 1994 r.: „Jest to Chrystus niezwykle. Ma w sobie jakieś antyczne piękno, w pewnym sensie nietypowe dla Jego tradycyjnych przedstawień malarskich. [...] Kaplica Sykstyńska jest właśnie – jeśli tak można powiedzieć – sanktuarium teologii ludzkiego ciała. Jeśli świadczy o pięknie człowieka stworzonego przez Boga mężczyzną i niewiastą, to w tym świadectwie wyraża też w jakiś sposób nadzieję świata przemienionego, przemienionego wraz z Chrystusem zmartwychwstałym, a przedtem jeszcze na górze Tabor”. To zestawienie Przemienienia, Zmartwychwstania i Sądu Ostatecznego, a więc zwrócenie uwagi na kilka warstw znaczeniowych arcydzieła Michała Anioła, jest nowatorskie i współbrzmi z niedawnymi głosami kilku badaczy programu ideowego Kaplicy Sykstyńskiej (fig. 109–110). Szczególnego znaczenia nabiera też określenie: „sanktuarium teologii ludzkiego ciała”. Ta prawdziwa, w pełni zgodna z ideami renesansu nobilitacja w duchu chrześcijańskim wizji Michała Anioła, często krytykowanego przez wielu po dzień dzisiejszy za wielką ilość nagich postaci, powraca też w *Liście do artystów*, w którym taką m.in. znajdujemy myśl: „Wystarczy pomyśleć, jak Michał Anioł wyraża w swoich obrazach i rzeźbach piękno ludzkiego ciała”. Jan Paweł II mówi to, pamiętając dobrze słowa Ascania Condiviego, ucznia i biografy twórcy fresków, który tak pisze: „Lubował się [Michał Anioł] w piękności ciała, jako ten,



109. Rozmowa o freskach Sykstyny: Ojciec Święty Jan Paweł II, kard. Edmund Szoka i bp Piero Marini, 11 XII 1999



110. Msza święta w Kaplicy Sykstyńskiej celebrowana przez Jana Pawła II, 8 IV 1994

co zna je wyśmienicie; do tego stopnia ją kochał, że dało to powód ludziom zmysłowym, którzy nie rozumieją innej miłości piękna jak tylko lubieżną i nieprzystojną” (Condivi/Jabłonowski 1960: 112).

„Tobie dam klucze”

Kaplica Sykstyńska była dla naszego papieża, jak dla każdego jego poprzednika i następcy w niej wybranego na stolicę Piotrową, miejscem szczególnym. Podkreślał to w homilii z 1994 r. i w *Tryptyku rzymskim*. „Ludzie – czytamy w tym poemacie teologicznym – którym troskę o dziedzictwo kluczy powierzono, zbierają się tutaj, pozwalają się ogarnąć sykstyńskiej polichromii, wizji, którą Michał Anioł pozostawił”. A dalej jest mowa o pamiętnym roku dwóch konklawe i zapowiedzi kolejnych „gdy zajdzie potrzeba”. Do konklawe 16 października 1978 r. Jan Paweł II szczególnie wzniośle odniósł się w homilii z grudnia 1999 r. Była ku temu wyjątkowa okazja – ukończenie wspomnianej już konserwacji fresków ze scenami z życia Mojżesza i Chrystusa. Wykonali je w latach 1481–1482 najznakomitsi malarze z Toskanii i Umbrii. Jednym z nich był Domenico Ghirlandaio, u którego młody Michał Anioł uczył się we Florencji sztuki malowania. Kolejnym twórcą zaproszonym przez papieża Sykstusa IV był Pietro Perugino, autor szczególnie bliskiego Janowi Pawłowi II fresku ukazującego *Wręczenie kluczy św. Piotrowi*. Obok tych dwóch malarzy udział w dziele tworzenia tego wyjątkowego miejsca mieli m.in. Sandro Botticelli, Cosimo Rosselli, Pinturicchio, Biagio d’Antonio i Luca Signorelli. W homilii klarownie, prosto i pięknie ukazana jest zgodność Starego i Nowego Testamentu (sceny z życia Mojżesza zapowiadają wydarzenia z życia Chrystusa), a także podkreślona wczesno-renesansowa maniera malowania, jakże różna od tej Michała Anioła, z którą stanowi wszakże jedyną w swoim rodzaju harmonijną całość. Podczas podziwiania fresku Signorellego ze scenami przedstawiającymi schyłek życia Mojżesza nasuwają się analogie z wydarzeniami z życia Jana Pawła II z ostatnich lat pontyfikatu. Sceny ukazujące m.in. Mojżesza-starca, z laską na Górze Nebo i wreszcie śmierć tego patriarchy przychodzą na myśl, gdy ogląda się m.in. zdjęcia z wizyty papieża w Ziemi Świętej w 2000 r., także na Górze Nebo, skąd – jak



111. Ojciec Święty Jan Paweł II i Karolina Lanckorońska, 28 II 1998



112. Ojciec Święty Jan Paweł II wręczający Karolinie Lanckorońskiej Order Świętego Grzegorza Wielkiego, 28 II 1998

Mojżesz – podziwiał dolinę Jordanu. I wreszcie kres, i jak czytamy w Tryptyku rzymskim: „Ostateczna przejrzystość i światło”.

* * *

W odczytywaniu przesłania fresków Sykstyny Jan Paweł II niezwykle głęboko wniknął w ich bogate treści ideowe i myśl teologiczną, której są wizualizacją. W jego interpretacji tych wspaniałych scen od stworzenia świata i ludzi po czasy ostateczne najważniejsze jest pełne zrozumienie ducha poetyki wypowiedzi artystycznej Michała Anioła skoncentrowanej na pięknie ludzkiego ciała. Jest ono emanacją piękna Boga i cudu Inkarnacji/Wcielenia. „Bóg – podkreśla Jan Paweł II – jest źródłem integralnego piękna tegoż ciała”.

Nie znamy większości tematów podejmowanych w czasie spotkań Jana Pawła II z prof. Karoliną Lanckorońską, ale wiemy, że audyencji tych było wiele, o czym świadczą liczne zdjęcia (fig. 111–112). Wydaje się całkiem prawdopodobne, że rozmowy wybitnej badaczki twórczości Michała Anioła z papieżem-Polakiem dotyczyły także fenomenu i misterium fresków Sykstyny.



Michał Anioł – zarys życia i twórczości

Michał Anioł (właśc. Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni) uważany jest powszechnie za najwybitniejszego i najbardziej wszechstronnego artystę włoskiego renesansu. Jego dojrzała i późna twórczość artystyczna stała się jednym z fundamentów najpierw manieryzmu, a następnie baroku. Siła oddziaływania jego dzieł w sztuce XVI i kolejnych wieków jest ogromna. Należy on do nielicznej grupy artystów o znaczeniu przełomowym w dziejach światowej sztuki. Już za życia otrzymał przydomek *divino*, czyli boski – w znaczeniu najznakomitszy, doskonały (Emison 2004). W 1550 r. powstała pierwsza biografia artysty pióra Giorgia Vasariego (znacznie rozbudowana w wyd. 2 z 1568 r.), druga, autoryzowana, napisana przez Ascania Condiviego, wyszła w 1553 r. (Vasari/Barocchi 1962), jemu też jest poświęcona znaczna część dzieła Portugalczyka Francisca d'Olanda [Da Holanda] (*Dialogi romani* 1549). Bardzo wielu informacji o życiu i twórczości Michała Anioła dostarczają również jego listy i poezje (Barkan 2011). Jego twórczość już od połowy XVI w. służyła za niedościgły wzór i źródło inspiracji dla kolejnych pokoleń malarzy, rzeźbiarzy i architektów; pierwsze naśladownictwa jego dzieł w Polsce powstały jeszcze przed jego śmiercią (fig. 113).

Artysta urodził się w Caprese, w prowincji Arezzo (Toskania), gdzie jego ojciec, Ludovico Buonarroti, był podestą (burmistrzem). Jako niemowlę miał być powierzony opiece niani z Settignano, żonie kamieniarza, i stąd powtarzane przez niego twierdzenie, że sztukę rzeźbienia wyssał z mlekiem mamki (Condivi/Jabłonowski 1960: 19). 1 kwietnia 1488 r. trafił do pracowni Domenica Ghirlandaia we



113. Artysta anonimowy,
epitafium rodziny Revesli,
1553

Florencji, gdzie uczył się sztuki malowania, m.in. w technice fresku. Kolorowy rysunek *Kuszenie św. Antoniego* (znajdujący się obecnie w prywatnych zbiorach w Anglii), będący kopią ryciny Martina Schongauera, został wykonany w tamtym czasie i uchodzi za pierwsze dzieło Michała Anioła. Po bez mała trzech latach terminowania w pracowni malarskiej zaczął on uczęszczać do Ogrodu przy kościele San Marco, w sercu Florencji, w którym Medyceusze zgromadzili swoje zbiory rzeźby starożytnej (*Michelangelo e l'arte classica* 1987: 15–20). W tej swego rodzaju akademii pod gołym niebem uczył się sztuki rzeźbienia pod kierunkiem znanego rzeźbiarza Bertolda di Giovanni. Jego talent szybko dostrzegł Wawrzyniec Wspaniały i przez dwa lata (1490–1492), aż do śmierci Medyceusza, młody artysta mieszkał w pałacu medycejskim i otrzymywał stypendium. Z tego

okresu pochodzą dwie marmurowe płaskorzeźby znajdujące się dziś w Casa Buonarroti – *Madonna przy schodach* i *Walka Lapitów z centaurami*; według Condiviego temat tego dzieła miał zasugerować Angelo Poliziano (Condivi/Jabłonowski 1960: 27–28). Obydwa dzieła, choć jeszcze nie w pełni doskonałe i nieukończone, zapowiadają proporcjami postaci, finezją i swoistym patosem przyszłe arcydzieła. W *Walce Lapitów z centaurami* przedstawiony jest Fidiasz, co jest dowodem na to, że młody Michał Anioł znał *Żywot Peryklesa* Plutarcha, gdzie wielki rzeźbiarz jest opisany w takiej pozie, w jakiej ukazał go florencki artysta (Barolsky 1990: 105–109; Miziołek 2012: 194–196).

W czasie studiów w Ogrodzie przy San Marco przerysowywał fragmenty malowideł Giotto i Masaccia (rysunki zachowane m.in. w Graphische Sammlungen w Monachium); miał też wykonać przedstawienie *Fauna* znane ze źródeł pisanych, które inspirowały artystów w XVII i XIX w. (jedno z nich, dzieło Emilia Zocchiego z 1862 r., znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie; *Michelangelo* 2005: 18). Po śmierci Wawrzyńca Wspaniałego w 1492 r. Michał Anioł wrócił do rodzinnego domu (w tym czasie ojciec wraz z drugą żoną i dziećmi mieszkał ponownie we Florencji). W latach 1492–1493 pracował nad marmurową rzeźbą ukazującą *Herkulesa* (niezachowaną) i *Krucyfiksem* z drewna dla przeora klasztoru San Spirito we Florencji (obecnie w Casa Buonarroti). W 1494 r. artysta zdecydował się opuścić Florencję, niespokojną pod burzliwymi rządami Piotra Medyceusza, z podsycającymi wrzenie głoszącymi „karę boską” kazaniami Girolama Savonaroli (Wind 1944). Wpływ nauk tego dominikanina jest dostrzegalny we freskach Kaplicy Sykstyńskiej i późnych dziełach Michała Anioła, o czym pisze Karolina Lanckorońska w pracach publikowanych w tym tomie. Twórca udał się do Wenecji, a wkrótce potem (1495) do Bolonii, gdzie gościł u Gian Francesca Aldovrandiniego. Dzięki niemu otrzymał zlecenie na trzy posągi (św. Petroniusza i Proklosa oraz Anioła z kandelabrem) przeznaczone do ozdobienia sarkofagu św. Dominika w kościele pod wezwaniem tego świętego w Bolonii.

Po blisko roku wrócił do Florencji, gdzie wykonał statuy *Świętego Jana* i *Śpiącego Kupidyna*, tę drugą zakupił kardynał Raffaele Riario (obydwe zaginione). *Śpiący Kupidyn* został sprzedany jako dzieło antyczne, jego nabywca domagał się zwrotu pieniędzy po odkryciu „oszustwa”, ale docenił talent rzeźbiarza, którego zaprosił do Rzymu w 1496 r., zamawiając jednocześnie rzeźbę *Bachusa*, która niebawem

ozdobiła ogród rzymianina Jacopa Gallego (obecnie we florenckim Bargello; Lanckorońska 1938). *Bachus* – przedstawiony z antykizującą czarą w lewym ręku i ze stojącym obok niego małym satyrem – podobnie jak *Śpiący Kupidyn* ukazuje fascynację dziełami sztuki antycznej i był w XVI w. uznawany niekiedy za oryginalne dzieło antyczne (np. na rysunku Maartena van Heemskercka z 1532 r.). W Rzymie Michał Anioł przebywał cztery lata, wykonując (w 1497?) *Amora z łukiem* (który został zidentyfikowany w postaci uszkodzonej rzeźby należącej do ambasady Francji w Nowym Yorku) i przede wszystkim, na zlecenie kardynała Jeana Bilhères'a de Lagraulas, ambasadora Karola VIII na dworze papieskim, słynną *Pietę* (1498 r., obecnie w Bazylice św. Piotra w Watykanie). *Pietà* jest jedynym dziełem sygnowanym przez Buonarrotiego (Paolucci 2000). Podczas gdy *Amor z łukiem* i *Krucyfik* z klasztoru San Spirito ukazują wysmukłe postacie, nieco w stylu Bertolda di Giovanni, *Pietà* jest zupełnie dojrzałym arcydziełem, pełnym finezji. Idealizowane, niemal pozbawione oznak cierpienia ciało Chrystusa i piękne, młodzieńcze oblicze Marii pozwalają przypuszczać, że artysta tworzył pod wpływem idei neoplatonickich, które poznał w kręgu Medyceuszy we Florencji. Vasari cytuje piękny wiersz poświęcony temu arcydziełu:

Szlachetność i czułość,
Ból oraz miłość
Niech trwają najdłużej
Zamknięte w marmurze
Nie płaczcie nad nimi
Nieszczęśliwymi,
Bo oto nad wami
Nasz Pan nad panami!
On synem, ojcem, małżonkiem...
I oto Pani Jedyna nad nami
I matka, i córka, i żona,
Gdyż Bogu jest zaślubiona
(Vasari/Estreicher 1988: 116).

W czasie pierwszego pobytu w Rzymie wykonał też kilka dzieł malarskich, m.in. *Złożenie Chrystusa do grobu* (malowidło ołtarzowe przeznaczone do kościoła św. Augustyna), *Madonnę z Dzieciątkiem*,

świętego Jana i anioły (obydwa nieukończone, obecnie w National Gallery w Londynie; Hirst, Dunkerton 1994) oraz *Stygmatyzację św. Franciszka* (znaną jedynie z rysunkowej kopii przechowywanej w British Library). Dzieła te charakteryzują się rzeźbiarskim traktowaniem postaci, symetrią kompozycji i wysublimowaną, choć zdecydowaną kolorystyką.

W 1501 r. Michał Anioł wrócił do Florencji, gdzie wyrzeźbił kolosalną statuetkę *Dawida* – uosobienie cnót obywatelskich – ustawioną w 1504 r. przy wejściu do Palazzo della Signoria (obecnie w Galleria dell'Accademia we Florencji). W skład komisji, która zdecydowała o ustawieniu tego arcydzieła, wchodził m.in. Sandro Botticelli i Leonardo da Vinci. Inaczej niż w dotychczasowych przedstawieniach, Dawid ukazany został przed pokonaniem Goliata, w momencie przygotowywania strategii ataku (Paolucci 2006). Rzeźbę powszechnie uznano za arcydzieło, co przyniosło jej twórcy sławę i wiele kolejnych zamówień. Do dziś zdumiewa perfekcją w ukazaniu nagiego ciała w kontrapoście, znakomitymi proporcjami i charakterystyką psychologiczną modelu. Okres florencki, trwający do 1505 r., obfitował w wiele innych dzieł wykonanych na zlecenia prywatne i publiczne. Artysta stworzył wówczas cztery (z piętnastu zamówionych przez kardynała Francisca Todeschiniego Piccolominiego, przyszłego papieża Piusa III) posągi świętych Piotra, Pawła, Piusa oraz Grzegorza, stanowiących uzupełnienie Ołtarza Piccolominich w katedrze w Sienie, *Dawida* z brązu, marmurowy posąg *Świętego Mateusza* (z dwunastu zamówionych, obecnie w Galleria dell'Accademia we Florencji) i piękną marmurową *Madonnę z Dzieciątkiem* (obecnie w Brugii). *Madonna z Brugii* (1503–1505), niewątpliwie dzieło Michała Anioła, pozostaje swoistym misterium, nie są znane okoliczności jej zamówienia, ale wiadomo, że w 1521 r. była już na pewno w Brugii (Spike 2011).

W 1504 r. artysta podjął się namalowania fresku przedstawiającego *Bitwę pod Casciną* na jednej ze ścian w Sali Wielkiej Rady w Palazzo Vecchio, gdzie na przeciwległej ścianie Leonardo da Vinci miał namalować *Bitwę pod Anghiari* (Jones 2010). Wykonał jednak jedynie wstępne szkice do tego dzieła, także jego konkurent nie zrealizował zamówienia, a ich projekty są obecnie znane z późniejszych kopii wykonanych m.in. przez Rubensa. Z okresu tego pochodzą także dwa marmurowe tonda przedstawiające *Madonnę z Dzieciątkiem i małym św. Janem* – jedno obecnie w londyńskiej Royal Academy,

drugie w Bargello we Florencji (Panofsky 1971) oraz jeszcze jedno, tym razem malowane tondo, ukazujące Świętą Rodzinę (obecnie w Galerii Uffizi). Obraz w Uffiziach, znany jako tondo Doni (1503–1504), charakteryzuje się finezyjnie przełamanymi kolorami, pięknie skomponowaną Świętą Rodziną na pierwszym planie i znakomitymi ujęciami nagich młodzieńców (*ignudi*) w tle. Tak kolorystyka, uroda Madonny, doskonale malowane draperie, jak i *ignudi* zapowiadają malowidła na sklepieniu Kaplicy Sykstyńskiej (Stefaniak 2008).

W marcu 1505 r. Michał Anioł wrócił do Rzymu na wezwanie papieża Juliusza II, który zlecił mu wykonanie swego nagrobka we wznoszonej właśnie watykańskiej Bazylice św. Piotra. Artysta zaprojektował trzypoziomowy, wolnostojący monument ozdobiony marmurowymi posągami i płaskorzeźbami z brązu (Echinger-Maurach 2009). Gdy jednak po zgromadzeniu marmuru (osobiście asystował przy wybieraniu jego bloków w Carrarze) przystępował do pracy, papież zmienił zdanie i porzucił ambitny projekt, co wraz z odmową wypłacenia zaliczki spowodowało ucieczkę rzeźbiarza do Florencji. Do pojednania doszło w Bolonii – artysta zgodził się na wykonanie papieskiego portretu w brązie, który miał stanąć w jednej z nisz tamtejszego kościoła pod wezwaniem św. Petroniusza; już pięć lat później posąg został zniszczony przez wrogów papieża. Nad nigdy niezrealizowanym w swojej ambitnej, pierwotnej wersji nagrobkiem Juliusza II Michał Anioł ubolewał do końca życia, brak możliwości wykonania swojego projektu nazywał tragedią nagrobka. Po śmierci Juliusza II (1513) podpisał nową umowę z jego spadkobiercami na wykonanie skromniejszej wersji pomnika nagrobnego, miał wykonać m.in. posągi Mojżesza i Świętego Pawła. Pierwszy z nich był gotowy w 1517 r., drugi nigdy nie powstał. Z tego projektu pochodzą również tzw. *Niewolnicy* (obecnie w Luwrze). Do realizacji dzieła artysta wracał wielokrotnie, wykonując rzeźby niekiedy częściowo tylko ukończone. W wyniku kompromisu zawartego w 1547 r. w San Pietro in Vincoli ustawiono przyścienny nagrobek, którego centralną postacią jest słynny Mojżesz, również posągi *Lei* i *Racheli* (symbolizujące życie aktywne i życie pasywne) są dziełem Michała Anioła, pozostałe rzeźby, w tym leżącą postać papieża, wykonali inni artyści. Jego biografowie twierdzą, że z *Mojżeszem* nie może się równać pod względem piękności żadna współczesna ani antyczna rzeźba. Prorok ukazany jest w pozycji

siedzącej, z prawą ręką opartą na Tablicach Dziesięciorga Przykazań, podczas gdy lewą trzyma splety długiej brody (Frommel 2014).

10 maja 1508 r. Michał Anioł podpisał kontrakt na wykonanie fresków na sklepieniu Kaplicy Sykstyńskiej. Dzieło wykonał w trzech fazach, w latach: 1508–1510, 1510–1511 oraz 1511–1512 (*Michelangelo – la volta restaurata* 1994). W sierpniu 1511 r. odsłonięta została ukończona pierwsza część malowideł. Gdy przystępował do dzieła na ścianach poniżej znajdowały się: *Wniebowzięcie Matki Boskiej* (ściana ołtarzowa), sceny z życia Mojżesza zestawione ze scenami z życia Chrystusa i portrety papieży z epoki przedkonstantyńskiej (na dłuższych bokach kaplicy), namalowane w latach 1481–1482. Na sklepieniu i w jego lunetach w latach 1508–1512 zostało namalowanych siedmiu proroków i pięć sybilli, sceny z antenatami Chrystusa, dwanaście medalionów inspirowanych kilkoma księgami starotestamentowymi i dziewięć scen, które jawią się jako trzy tryptyki (Klaczko 1965: 289): I – Stworzenie świata (*Oddzielenia światłości od ciemności, Stworzenie Słońca, Księżyca i roślin oraz Oddzielenie lądu i wody*), II – Stworzenie człowieka i jego upadek (*Stworzenie Adama, Stworzenie Ewy, Kuszenie i wypędzenie z Raju*), III – Historia Noego (*Ofiara Noego, Potop, Opilstwo Noego*). Artysta zaczął prace od *Potopu* i *Opilstwa Noego*, i posuwał się ku ołtarzowi. Dokładne studium malowideł wykonanych w pierwszej fazie pokazuje, że niektóre fragmenty zostały namalowane przez jego pomocników – dotyczy to zarówno *Potopu* (bez wątpienia najwcześniej malowanego), jak i *Ofiary Noego*. W przypadku sceny *Potopu* ostatnia konserwacja w całej rozciągłości potwierdziła wielkie kłopoty, z którymi borykał się malarz, wzmiankowane także przez Vasarięgo, z opóźnieniem techniki fresku. Z czasem doszedł do ogromnej wprawy, malując coraz szybciej, niekiedy, jak w przypadku lunet, zamalowując przeszło 10 m² w ciągu zaledwie dwóch tzw. dniówek. Wymiary całości to około 1200 m², Sybilla Delficka ma 2,80 m wysokości, Sybilla Libijska zaś przeszło 4,50 m. Niektóre partie malowane były bez rysunków przygotowawczych. Dotyczy to postaci w lunetach i tzw. brązowych postaci przy żagielkach. Zdecydowana jednak większość scen powstawała na podstawie kartonów, z których niestety żaden nie zachował się do naszych czasów. Wiemy, że przytwierdzano je metalowymi lub drewnianymi ćwiekami do *intonaco* i następnie przenoszono na nie bądź za pomocą przepróchy, bądź wyciskania czy odciskania (*incisione*). Metoda przepróchy (z nakłuwaniem i próśzeniem startym

węgłem drzewnym), bardziej dokładna, ale i pracochłonna, stosowana była głównie w pierwszej części sklepienia, w drugiej artysta coraz częściej odrysowywał rylcem rysunek z kartonu (*Michelangelo e la Sistina* 1990). Niekiedy, jak w przypadku pięknej twarzy Sybilli Delfickiej, artysta zastosował jakiś liniał, wykreślił widoczne dziś dobrze po konserwacji przecinające się między oczami linie, by łatwiej namalować idealne oblicze Sybilli. Sybillę tę, Jonasza, *ignudi-bezskrzydłych* aniołów oraz większość z dziewięciu głównych scen sklepienia, zwłaszcza *Stworzenie Adama* oraz *Stworzenie Słońca, Księżycy i roślin* uznano od razu za arcydzieła i do dziś dostarczają inspiracji rzeźbom artystów. Nawet Rafael uległ tej fascynacji, malując swoje freski w kościołach Santa Maria della Pace i San Agostinino w Rzymie. Nowatorstwo twórcy fresków tak w zakresie poszczególnych kompozycji, jak i treści ideowych jest zdumiewające. Ponadto po konserwacji sklepienia wykonanej w latach 80. XX w. nie ulega wątpliwości, że Michał Anioł był znakomitym kolorystą, a niektóre motywy, sposób kładzenia farby i mieniające się kolory (*colori cangianti*) zapowiadają manieryzm. O trudach tworzenia malowideł na sklepieniu Sekstyny traktują niektóre, opatrzone niekiedy rysunkami sonety, m.in. zadekowany Janowi z Pistoii, w którym zawarta jest przejmująca skarga na trudy malowania:

Z brodą wzwyż, czaszkę mam od niewygody
Na plecach, wklęsłą pierś, czym harpia słynie,
A z pędzla kropel deszcz na twarz mi płynie,
Mozaikę czyniąc mi z niej, pstrej urody.
Łędźwie się moje wtłoczyły w głąb ciała
I przeciwwagę krzyżom czynię z tyła,
I, nóg nie widząc, stąkam na omacki.
(Michał Anioł/Staff 1922: 9).

W 1517 r. papież Leon X (Giovanni de' Medici) zamówił u artysty wykonanie fasady kościoła św. Wawrzyńca we Florencji i wzniesienie kaplicy przeznaczonej na grobowce Medyceuszy. Powstał bardzo interesujący projekt fasady, który znany jest z zachowanych rysunków i modelu w drewnie. Ani ten, ani inne wykonane przy tej okazji projekty nie zostały zrealizowane. W mauzoleum Medyceuszy, wzniesionym i ozdobionym rzeźbami w latach 1520–1534, powstał natomiast

ołtarz i dwa niemal bliźniacze nagrobki z postaciami zmarłych książąt Juliana i Wawrzyńca – ukazanych w pozycji siedzącej – oraz z personifikacjami *Czasu* (*Świt* i *Zmierzch* oraz *Dzień* i *Noc*). Na ścianie w głębi miały się znaleźć również nagrobki Wawrzyńca Wspaniałego i jego brata Juliana, które nie zostały wykonane; po 500 latach w tym miejscu położono jedynie stosowne inskrypcje (Wallace 1994). Na dekorację kaplicy składa się ponadto grupa rzeźbiarska zawierająca statuę Madonny z Dzieciątkiem oraz posągi patronów rodu Medycich – świętych Kosmy i Damiana. Piękny opis nagrobków, a zwłaszcza *Dnia* i *Nocy* oraz *Świtu/Aurory* i *Zmierzchu* daje Vasari (Vasari/Estreicher 1988: 144–145). O *Aurorze* czytamy: „Cóż mam rzec o postaci przedstawiającej *Świt* pod formą nagiej niewiasty, w chwili gdy opuszczają ją wszystkie troski duszy? Widać tu dowodnie, że rzeźba dłutem rządzi. W postaci jej oddane jest ciężkie przebudzenie się ze snu, odnawianie samej siebie, przy czym wydaje się, że przy przebudzeniu patrzy w zamknięte oczy znakomitego księcia. Z wyrazem skargi, przy całej piękności wprost nie do opisanego, budzi się z bólem”. Sam Michał Anioł tak pisze o *Nocy* w jednym z sonetów: „O nocy słodka, choć spowita w mroki, / Która spokojem kończysz dzień mozołu, / Zna, kto cię sławi, tajń twojego żywiołu, / A kto czci ciebie, ma umysł głęboki” (Staff 1977: 186).

W 1524 r. Klemens VII, kolejny Medyceusz na tronie papieskim, zlecił Michałowi Aniołowi zaprojektowanie biblioteki zwanej Laurenzianą – jej realizacja zajęła wiele lat, ale przyniosła kolejne arcydzieło, którego najbardziej znanym komponentem są słynne schody. W 1527 r., kiedy wojska cesarza Karola V plądrowały Rzym (Sacco di Roma), z Florencji wygnano Medyceuszy i przywrócono system republikański, którego Michał Anioł był gorącym zwolennikiem. Przerwał wówczas prace przy kościele San Lorenzo, przystał do nowego rządu i został wybrany do wojennej Rady Dziewięciu; zajął się wzmocnieniem systemu fortyfikacji miasta obleganego przez oddziały cesarskie. We wrześniu 1529 r. Florencja skapitulowała, a artysta opuścił miasto z zamiarem udania się do Francji, zatrzymał się jednak w Wenecji, po czym wrócił do Florencji i dwa miesiące ukrywał się pod mauzoleum Medyceuszy, gdzie namalował pełne ekspresji rysunki, m.in. twarz *Laokoona* według słynnej rzeźby odkrytej w Rzymie w 1506 r. W tym okresie wykonał marmurowy posąg *Apollona* (obecnie w Bargello) i obraz *Leda z łabędziem*

(1530 r., zlecenie otrzymał od księcia Alfonsa I d'Este w czasie pobytu w Ferrarze; płótno to nie zachowało się i znane jest jedynie z późniejszych kopii). We Florencji, zapewne około 1520 r., wykonał, rozpoczętą już w 1516 r., statuetkę *Chrystusa Zmartwychwstałego*, przeznaczoną do rzymskiego kościoła Santa Maria sopra Minerva (Wallace 1997) oraz – w latach 1527–1530 – grupę rzeźbiarską znaną jako *Zwycięstwo* (obecnie w Palazzo Vecchio we Florencji).

W latach 1533–1534 artysta otrzymał zlecenie na wykonanie malowidła na ścianie ołtarzowej Kaplicy Sykstyńskiej (Barnes 1998; Hall 2005). Jest prawdopodobne, że pierwotny projekt, znany dzięki kilku rysunkom, przewidywał scenę *Zmartwychwstania Chrystusa*, ale ostatecznie powstało monumentalne przedstawienie *Sądu Ostatecznego*, zrealizowane w latach 1536–1541, w czasach papieża Pawła III. Jan Paweł II w homilii z 1994 r. taką daje interpretację wizerunku Zbawiciela: „Jest to Chrystus niezwykle. Ma w sobie jakieś antyczne piękno, w pewnym sensie nietypowe dla Jego tradycyjnych przedstawień malarskich. [...] Kaplica Sykstyńska jest właśnie – jeśli tak można powiedzieć – sanktuarium teologii ludzkiego ciała. Jeśli świadczy o pięknie człowieka stworzonego przez Boga mężczyzną i niewiastą, to w tym świadectwie wyraża też w jakiś sposób nadzieję świata przemienionego, przemienionego wraz z Chrystusem zmartwychwstałym, a przedtem jeszcze na górze Tabor” (zob. Aneks 1). W opinii świadków odsłonięcia *Sądu Ostatecznego* jego twórca przewyższył nie tylko wszystkich malarzy, ale także własne dzieło na sklepieniu. Malowidło o powierzchni bez mała 200 m² okrzyknięto „cud[em] naszego [XVI] wieku”. Artysta w swojej kompozycji zrezygnował z podziału „na piętra”, jak to miało miejsce w tradycji ikonograficznej; ukazał sąd jako zjawisko kosmiczne, którego centrum stanowi Chrystus-Słońce sprawiedliwości (wiele metafor solarnych zawartych jest w Starym i Nowym Testamencie, m.in. w Księdze Malachiasza: III.20, zob. Miziołek 1991: 11–30). Jest wysoce prawdopodobne, że twórcy ogromnego fresku była znana teoria heliocentryczna Mikołaja Kopernika, co sugerowała Karolina Lanckorońska, a następnie bardziej wyraziście Charles de Tolnay (Tolnay 1940; zob. też Shrimplin 2000). Po prawicy znajduje się Matka Boska, nieco dalej po tej samej stronie św. Jan Chrzcziciel (lub Adam według Vasariego), po lewej zaś św. Piotr z kluczami w rękach, z rysami papieża Pawła III (niektórzy identyfikują tego papieża w innym miejscu fresku). Pośród innych, bez mała 400 postaci

zidentyfikować można również św. Pawła, św. Bartłomieja, św. Błażeja, św. Katarzynę Aleksandryjską, św. Wawrzyńca i św. Andrzeja, św. Sebastiana (Pfeiffer 2008: 211–253). Nie ulega wątpliwości, że majestatyczne oblicze Chrystusa jest wzorowane na Apollinie Belwederskim (stąd identyfikacja z *Sol justitiae*), postać św. Jana Chrzciciela zaś na *Heraklesie Farnese*, odkrytym w Termach Karakalli w 1532 r. (Tolnay 1960; Moreno 1983/1984). Nowatorska, pełna ekspresji kompozycja inspirowana jest nie tylko tekstami ewangelistów i Apokalipsy, ale również *Boską komedią* Dantego, stąd w dolnej partii ukazującej piekło znalazł się Charon ze swoją łodzią oraz Minos. Karolina Lanckorońska (1925: 94–99 i teksty zawarte w niniejszej książce) postawiła tezę, że Michał Anioł wybrał moment ogłaszania wyroku (na co wskazują znajdujący się poniżej Chrystusa Sędziego aniołowie odczytujący listy zbawionych i potępionych, podczas gdy inni dmą w trąby; zob. fig. 40 A) i że Vittoria Colonna mogła mieć znaczny wpływ na koncepcję *Sądu Ostatecznego*, w którym „niewiele jest zbawionych, a bardzo wielu potępionych”. Nie wszyscy wychwalali dzieło, zarzucając jego twórcy „zbyt wiele nagości” w całej kompozycji. W 1564 r. wielu postaciom namalowano *braghe* (szaty osłaniające partie wstydlive), zmieniono też kompozycję z przedstawieniem św. Katarzyny Aleksandryjskiej i św. Błażeja (Daniele da Volterra 2003).

Niemal natychmiast po odsłonięciu malowidła było ono sztychowane, zarówno całość, jak i poszczególne postacie (*Sistina riprodotta* 1991; Barnes 2010: 99–119). Było też naśladowane przez artystów w całej Europie, w Polsce cytaty z *Sądu Ostatecznego* pojawiły się już w 1553 r. (epitafium Marka Revesli w kościele Franciszkanów w Krakowie; Michelangelo 2005: 23).

Podczas prac nad freskami *Sądu Ostatecznego* Michał Anioł wyrzeźbił w 1538 r. marmurowe popiersie Brutusa (obecnie w Bargello), dając dowód swym republikańskim przekonaniom. „Ten portret – pisze Vasari – został wyrzeźbiony na podstawie starożytnej podobizny Brutusa, wyciętej w kamei z karneolu, a będącej własnością pana Juliana Ceserina. *Popiersie Brutusa*, dzieło niezwykle, wykonał Michał Anioł dla kardynała Ridolfiego, na prośbę swego przyjaciela pana Donata Gianotti” (Vasari/Estreicher 1988: 192).

Po odsłonięciu sykstyńskiego fresku (1541) papież zwrócił się do artysty z prośbą o ozdobienie Cappella Paolina (fig. 114) freskami przedstawiającymi *Nawrócenie św. Pawła* (fig. 115) i *Ukrzyżowanie św. Piotra*



114. Wnętrze Cappella Paolina po konserwacji za pontyfikatu Benedykta XVI

(fig. 116–117) (*Michelangelo e la Cappella Paolina* 2016). Są to ostatnie prace malarskie artysty zrealizowane w latach 1542–1550. Podobnie jak *Sąd Ostateczny* zapowiadają one rozwiązania, na których wyrośnie sztuka baroku, o czym pisze Lanckorońska w publikowanym w tym tomie studium (*Problematyka religijna w późnych dziełach Michała Anioła*). Interesującą charakterystykę obydwu fresków daje Vasari: „Cała ta scena (*Nawrócenie św. Pawła*) namalowana jest w sposób zupełnie niezwykle pod względem sztuki i rysunku. Na drugim obranie przedstawione jest *Ukrzyżowanie św. Piotra*, który nagi przybijany jest

do krzyża. Ujęcie postaci jest niezwykle. Kaci wykopali w ziemi dół i widać, jak krzyż będzie tam wstawiony w ten sposób, że nogi św. Piotra znajdą się w górze. W obrazie tym widać świetne pozy i pomysły. Michał Anioł zwracał uwagę – jak to już mówiłem – na istotną doskonałość w sztuce, a nie na szczegóły. Nie widać więc w obrazie ani drzew, ani budynków, ani ładnych drobiazgów, bo nie zwracał na nie uwagi, być może dlatego, że nie chciał swego wzniosłego ducha zniżać do takich spraw i rzeczy” (Vasari/Estreicher 1988: 158).

W 1535 r. Paweł III mianował Michała Anioła „najwyższym architektem, rzeźbiarzem i malarzem Pałaców Apostolskich”, powierzając mu uporządkowanie placu na Kapitolu (Wallace 2019). Nową szatę architektoniczną otrzymały pałace Senatorów i Konserwatorów,

115. Nawrócenie Szawła, Cappella Paolina





116. Ukrzyżowanie św. Piotra, Cappella Paolina

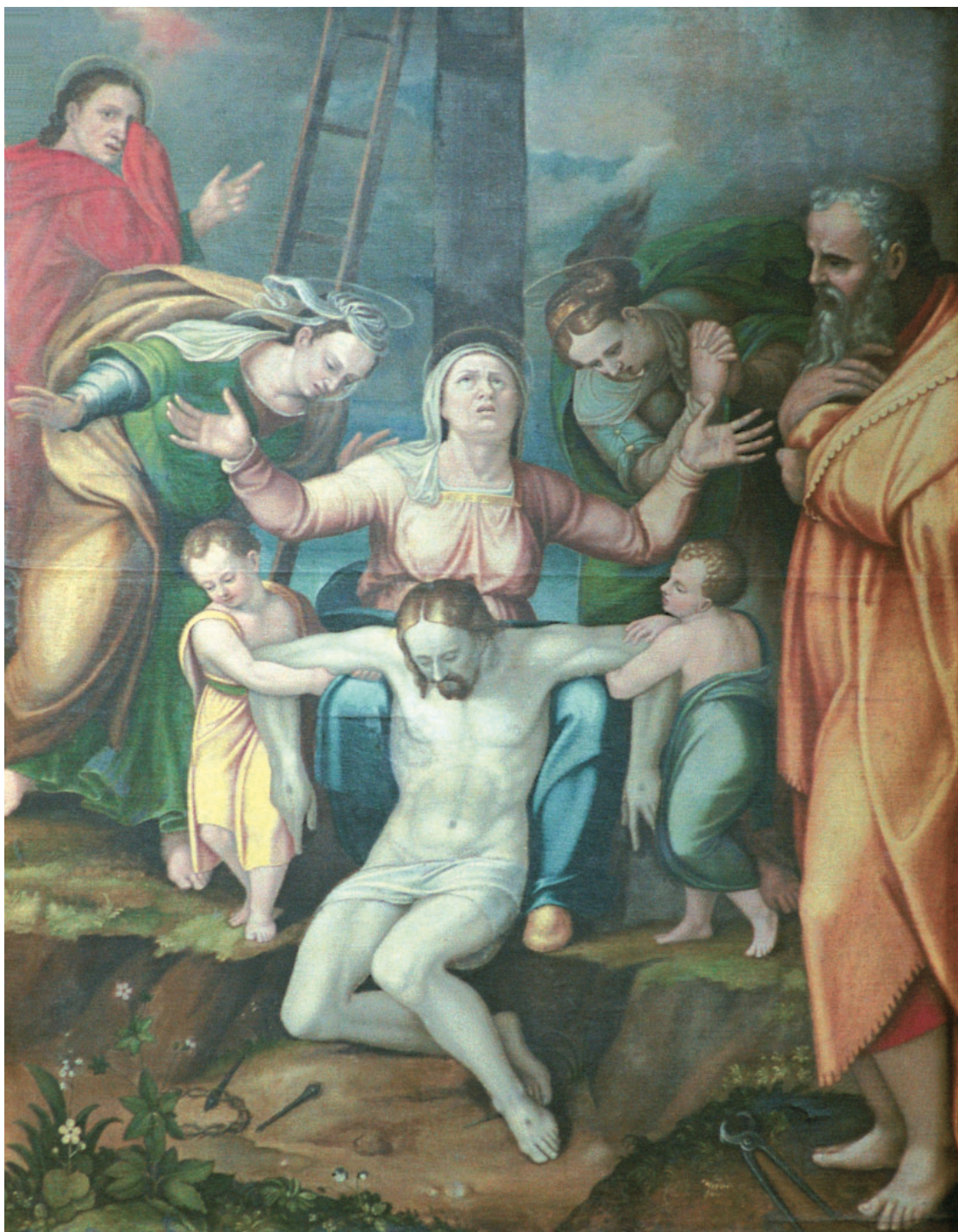
zaprojektowany został nowy gmach – Palazzo Nuovo i schody prowadzące na plac, a w jego środku stanął posąg konny Marka Aureliusza. Realizacja tego nowatorskiego założenia urbanistycznego została ukończona już po śmierci artysty. Jego działalność na polu architektury dotyczyła również rozbudowy Pałacu Farnese (od 1546) i zaprojektowania kopuły Bazyliki św. Piotra na Watykanie (1558); w 1547 r. otrzymał z rąk papieża oficjalną nominację na stanowisko jej głównego architekta. W ostatnich latach życia zaprojektował jeszcze jeden obiekt architektoniczny – Porta Pia w murach Rzymu (1561–1564), która – podobnie jak schody Laurenziany we Florencji (1558) – należy do najwybitniejszych dzieł manieryzmu.

Ważnym wątkiem w życiu artysty była przyjaźń z Vittorią Colonną, wykształconą i świątobliwą niewiastą ze znakomitego rodu Colonnów,



117. Ukrzyżowanie św. Piotra, detal

która trwała ponad dziesięć lat – od 1536 r. do jej śmierci w 1547 r. (Vittoria Colonna 2005). Jak pisze Ascanio Condivi, na jej życzenie Michał Anioł wykonał rysunek „Chrystusa nagiego, który po zdjęciu z krzyża tak opada swoim martwym ciałem, że osunąłby się do stóp swojej przenaświętszej Matki, gdyby nie był przez dwóch aniołków podtrzymywany za ramiona. Ona zaś, siedząc pod krzyżem z twarzą płaczącą i bolesną, wznosi oba ramiona ku niebu z tymi słowy, które na pniu krzyża wypisane czytać można: «Nie myśli się o tym ile krwi kosztuje»” (Condivi/Jabłonowski 1960: 94–95). Rysunek ten, zachowany w Isabella Stewart Museum w Bostonie, inspirował wielu artystów już w XVI w., trzy wzorowane na nim przedstawienia malarzkie znajdują się w Polsce: dwa – zapewne dzieła włoskie – w kolegiacie w Pułtusk (w kaplicy bp. Noskowskiego, z 1569 r.; fig. 118)



118. Anonimowy artysta włoski, *Pietà*, połowa XVI w.



119. Anonimowy artysta włoski, *Pietà*, połowa XVI w.

oraz w Muzeum Narodowym w Warszawie (fig. 119), a trzecie, nieco późniejsze, w katedrze w Łowiczu (Miziołek 2005). Podobnych inspiracji, m.in. Marcello Venustiemu, który jeszcze przed połową XVI w. wykonał też pomniejszoną kopię *Sądu Ostatecznego* (obecnie w Museo Capodimonte, Neapol), dostarczyły także inne rysunki Michała Anioła, wykonane dla Vittorii Colonna, m.in. sceny *Ukrzyżowania* i *Chrystusa z Samarytanką* (zob. teksty Lanckorońskiej w tym tomie oraz Hirst 2004; Barnes 2012).

W ostatnich latach życia, z myślą o własnym pomniku nagrobnym, pracował artysta nad grupą rzeźbiarską, która jest czymś pośrednim pomiędzy *Złożeniem Chrystusa do grobu* a *Pietą*. W latach 1547–1555 powstało tzw. florenckie *Złożenie do grobu* (obecnie w Museo dell'Opera del Duomo we Florencji), w 1555 r. tzw. *Pietà Palestrina* (Galleria dell'Accademia, Florencja) i wreszcie w latach 1555–1564 – będąca w najmniejszym stopniu zaawansowania prac – *Pietà Rondanini* (Castello



120. Anonimowy
artysta włoski,
Zdjęcie z krzyża,
druga połowa XVI w.

Sforzesco, Mediolan; *L'ultimo Michelangelo* 2011). Złożenie Chrystusa do grobu, w którym Józef z Arymatei ma rysy artysty, stało się niedługo po jego śmierci punktem wyjścia do całej serii obrazów, które znajdują się m.in. w bazylice watykańskiej, w rzymskim kościele Madonna dei Monti i w farze w Bieczu (Bochnak 1936; Jedynak 2006; Miziołek 2014a). Późne, nieukończone dzieła Michała Anioła legły u podstaw twórczości wielu artystów w XIX w., m.in. Auguste'a Rodina (*Michelangelo nell'Ottocento* 1994).

W obrazie w Bieczu (fig. 120), zupełnie nieznanym poza Polską, widzimy trzy dodatkowe postacie: dwie niewiasty po prawej stronie – jedna z rozpuszczonymi włosami, zapewne Maria Magdalena, klęczy, położywszy prawą dłoń na sercu, druga, powyżej, ze złożonymi rękami i oczami wzniesionymi ku niebu, modli się żarliwie; trzecia postać, niewątpliwie św. Jan, ubrana w czerwony płaszcz, w geście rozpaczły skrywa twarz w dłoniach, zamknąwszy oczy. W porównaniu z rzeźbą obraz ma zatem znacznie rozszerzoną ikonografię i rozbudowaną kompozycję, na której szczycie pozostał Nikodem czy Józef z Arymatei, niemający już jednak rysów Michała Anioła. Scena rozgrywa się w pięknym, lesistym pejzażu, u stóp częściowo tylko widocznego krzyża; pod nogami Chrystusa leżą narzędzia męki, a w lewym dolnym rogu znajduje się kosz z młotem i płachtą. Czy twórcą obrazu był młody Baroccio, czy inny włoski malarz epoki kontrreformacji?

Michał Anioł zmarł w Rzymie 18 lutego 1564 r. w wieku prawie 90 lat. Na początku marca jego zwłoki zostały potajemnie przewiezione do Florencji, gdzie 14 marca, po egzekwacjach w kościele San Lorenzo, złożono je w kościele Santa Croce, nieopodal Casa Buonarroti. W Rzymie, przy kościele Santi Apostoli, istnieje pusty grób artysty z przedstawieniem jego postaci (Paoli 2013: 73–121).

Michał Anioł był również wziętym poetą, pisał głównie sonety. Jego poezja, pełna odniesień do neoplatonizmu i zadumy nad światem, jest dość trudna i obraca się wokół spraw miłości, śmierci i twórczości artystycznej (Prodan 2014). Sonety wydane zostały po raz pierwszy przez jego siostrzeńca w 1623 r.; pierwsze krytyczne opracowanie ukazało się w drugiej połowie XIX w. (Binni 1975). Ich jedyne kompletne wydanie w przekładzie polskim Leopolda Staffa opublikowano w 1922 r. (zob. Michał Anioł/Staff 1922). Niezwykle ważnym źródłem informacji o życiu i twórczości genialnego artysty są jego liczne listy, około pięćset (Michelangelo, Carteggio 1965–1983).



Karolina Lanckorońska z laseczką nieopodal
Polskiego Instytutu Historycznego w Rzymie
przy via Virginio Orsini 19, lata 80. XX w.

Prace Karoliny Lanckorońskiej o sztuce włoskiej

- Doktorat: *Studien zu Michelangelos Jüngstem Gerichte und seiner künstlerischen Descendenz*, Wien 1925, maszynopis, ss. 320
- Novum w Sądzie Ostatecznym Michała Anioła, „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie” 12, 1932, s. 35–39
- Appunti sulla interpretazione del Giudizio Universale di Michelangelo, „Annales Institutorum” 5, 1932/1933, s. 122–130; przekład pol.: Uwagi o interpretacji „Sądu Ostatecznego” Michała Anioła, tłum. A. Różycka-Bryzek, „Folia Historiae Artium” (s.n.) 1, 1995, s. 87–94
- Rec.: *Settecento italiano*, voll. I–II, Roma–Milano 1932, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” 1, 1932–1933, s. 230–232
- Przyczynki do badań nad religijną sztuką baroku. Uwagi z powodu dzieła: E. Mâle: *L'art religieux après le Concile de Trente* (Paris 1932) oraz recenzji tego dzieła J. Starzyńskiego, U podstaw religijnej sztuki baroku, (Biuletyn Naukowy z. 2, r. 1), „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” 2, 1933, 2, s. 154–158
- Un monument artistique de la Contre-Réforme victorieuse (La fresque principale de l'église du Gesù à Rome), w: *La Pologne au VII-e Congrès International des Sciences Historiques*, Varsovie, Société Polonaise d'Histoire, Varsovie 1933, s. 163–170
- Dekoracja kościoła „Il Gesù” na tle rozwoju malarstwa sklepiennego w Rzymie, „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie” 14, 1934, s. 118–121
- Zu Raffaels Loggien, „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien” (NF) 9, 1935, s. 111–120; wersja pol.: Z badań nad Loggiami Rafaela, „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie” 15, 1935, s. 20–25
- Rozprawa habilitacyjna: *Dekoracja kościoła „Il Gesù” na tle rozwoju baroku w Rzymie*, Lwów 1935

- „Paradiso” Tintoretta, „Prace Sekcji Historii Sztuki i Kultury Towarzystwa Naukowego we Lwowie” 2, 1935, 4, s. 267–290
- Nieznany obraz Piazzetty na Wawelu, w: *Księga pamiątkowa ku czci Leona Pinińskiego*, t. 2, Lwów 1936, s. 37–44
- „Dawid i Goliat” Michała Anioła, „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie” 18, 1938, s. 41–42
- Restauracja fresków Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej, „Towarzystwo Polskich Badań Historycznych w Rzymie”, Sprawozdanie za rok 1937, [1938], s. 9–12
- Antike Elemente im Bacchus Michelangelos und in seinen Darstellungen des David*, „Dawna Sztuka. Czasopismo Poświęcone Archeologii i Historii Sztuki” 1938, 3, s. 183–192
- Zdjęcie z Krzyża Michała Anioła, „Dawna Sztuka. Czasopismo Poświęcone Archeologii i Historii Sztuki” 1939, 2, s. 111–120
- Problem religijny w ostatnich dziełach Michała Anioła, „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie” 19, 1939, s. 43–47
- Das religiöse Problem im Spätwerk des Michelangelo*, [1939], maszynopis, ss. 193
- Leonardo da Vinci i Odrodzenie, w: M. Bohusz-Szyszko, Z. Klemensiewicz, K. Lanckorońska, S. Stroński, T. Terlecki, *Leonardo da Vinci. W 500-lecie urodzin*, Londyn 1953, s. 19–36





Karolina Lanckorońska z Lechem Kalinowskim
na Eardley Crescent w Londynie

Publikacje Lecha Kalinowskiego poświęcone Karolinie Lanckorońskiej

- Uroczystość nadania tytułu doktora *honoris causa* Uniwersytetu Jagiellońskiego
Karolinie Lanckorońskiej, „Biuletyn Historii Sztuki” 45, 1983, s. 452–454
- Flammans pro recto*, w: *Studia z historii i historii sztuki. Karolinie Lanckorońskiej
doktorowi honoris causa Uniwersytetu Jagiellońskiego w 90-lecie urodzin*,
red. S. Cynarski, A. Małkiewicz, Warszawa–Kraków 1989 (Zeszyty Naukowe
Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historyczne, 89), s. 7–8
- Flammans pro recto*, „Folia Historiae Artium” (s.n.) 4, 1998, s. 9–12
- Karla a sztuka Renesansu*, w: *Donatorce w hołdzie. Katalog wystawy odnowionych
obrazów i rodzinnych pamiątek z daru Karoliny Lanckorońskiej*, Zamek Królewski
na Wawelu, sierpień–październik 1998, Kraków 1998, s. 10–15
- [wspólnie z E. Orman], *Wstęp*, w: K. Lanckorońska, *Wspomnienia wojenne 22 IX
1939 – 5 IV 1945*, Kraków 2001, s. 5–13
- Virgo militans*. Na pożegnanie Karli Lanckorońskiej 25 sierpnia 2002 roku, „Tygodnik
Powszechny” 2002, nr 36, s. 4
- Karolina Lanckorońska (1898–2002) a „Folia Historiae Artium”, „Folia Historiae
Artium” (s.n.) 8–9, 2002–2003, s. 7–9
- Profesoressa Karla – ultima sue gentis Contessa*, „Rocznik Historii Sztuki” 28,
2003, s. 7–14
- Karla-Karolina Lanckorońska. Humanista-badacz, „Rocznik Polskiej Akademii
Umiejętności” 2002/2003 [2004], s. 116–123



GEORGIVS MANTVANVS FECIT *The Relief of Hellish Prisoners from the Power of Death* anno Domini 1628

Bibliografia

- Acidini 2020 – *Michelangelo divino artista*, red. C. Acidini, Genova 2020
- Acidini Luchinat 2010 – C. Acidini Luchinat, *Michelangelo scultore*, Milano 2010
- Acidini Luchinat 2011 – C. Acidini Luchinat, *Michelangelo pittore*, Milano 2011
- Alberti 2015 – A. Alberti, *D'après Michelangelo. La fortuna di Michelangelo nelle stampe del Cinquecento*, t. 2, Milano 2015
- Alberti, Rovetta, Salsi 2015 – A. Alberti, A. Rovetta, C. Salsi, *D'après Michelangelo. La fortuna degli disegni per gli amici nelle arti del Cinquecento*, t. 1, Milano 2015
- D'après Michelangelo* 2015 – zob. t. 1: Alberti, Rovetta, Salsi 2015; t. 2: Alberti 2015
- Aretino 1545/1985 – P. Aretino, *Do Michała Anioła Buonarroti, 1545*, w: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1985, s. 165–167
- Armenini 1587 – G.B. Armenini, *Dei veri precetti della pittura*, Ravenna 1587
- Baldini 1981 – U. Baldini, *Michelangelo scultore*, Firenze 1981
- Bałus 2019 – W. Bałus, *The Place of the Vienna School of Art History in Polish Art Historiography of the Interwar Period*, „*Journal of Art Historiography*” 21, 2019, s. 1–15
- Bambach 2017 – C.C. Bambach, *Michelangelo Divine Draftsman and Designer*, New Haven–London 2017
- Barkan 2011 – L. Barkan, *Michelangelo. A Life on Paper*, Princeton–Oxford 2011
- Barnes 1997 – B. Barnes, *Aretino, the Public and the Censorship of Michelangelo's Last Judgment*, w: *Suspended Licence. Censorship and the Visual Arts*, red. F.C. Childs, Seattle–London 1997, s. 59–84
- Barnes 1998 – B. Barnes, *Michelangelo's Last Judgment*, Berkeley 1998
- Barnes 2010 – B. Barnes, *Michelangelo in Print. Reproductions as Response in the Sixteenth Century*, London 2010

- Barnes 2012 – B. Barnes, *The Understanding of a Woman: Vittoria Colonna and Michelangelo's Christ and the Samaritan Woman*, „Renaissance Studies” 26, 2012, s. 1–21
- Barnes 2017 – B. Barnes, *Michelangelo and the Viewer in His Time*, London 2017
- Barolsky 1990 – P. Barolsky, *Michelangelo's Nose. A Myth and Its Maker*, University Park–London 1990
- Beck 2002 – J. Beck, *Trzy światy Michała Anioła*, tłum. E. Hornowska, Poznań 2002
- Beck, Paolucci, Santi 2000 – J. Beck, A. Paolucci, B. Santi, *Michelangelo. The Medici Chapel*, London 2000
- Berti 1985 – L. Berti, *Michelangelo. I disegni di Casa Buonarroti*, Firenze 1985
- Biagetti 1936 – B. Biagetti, *La volta della Cappella Sistina*, „Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia” 13, 1936, s. 199–220
- Białostocki 1966 – J. Białostocki, *Terribilità*, „Studia Estetyczne” 3, 1966, s. 185–190
- Białostocki 1971 – J. Białostocki, *Michał Anioł Buonarroti*, Warszawa 1971
- Bieńkowska 2009 – E. Bieńkowska, *Michał Anioł nieszczęśliwy rzymianin*, Warszawa 2009
- Binni 1975 – W. Binni, *Michelangelo scrittore*, Torino 1975
- Bochnak 1936 – A. Bochnak, *Obraz włoski z XVI wieku w kościele parafialnym w Bieczu*, Lwów 1936
- Buck 2010 – *Michelangelo's Dream*, red. S. Buck, London 2010
- Bull 2002 – G. Bull, *Michał Anioł*, tłum. J. Paygert, Warszawa 2002
- Bussagli 2004 – M. Bussagli, *Michelangelo. Il volto nascosto nel "Giudizio"*, Milano 2004
- Bussagli 2014 – M. Bussagli, *I denti di Michelangelo*, Milano 2014
- Bussagli, Mora, D'Alessandro 2012 – *La Pietà di Ragusa. Storia e restauro*, red. M. Bussagli, C. Mora, L.M.G. D'Alessandro, Roma 2012
- Byzantium 2008 – *Byzantium 330–1453*, red. R. Cormack, M. Vassilaki, London 2008
- Capelli 2013 – S. Capelli, *Le copie pittoriche della Pietà di Michelangelo per Vittoria Colonna: Marcello Venusti e i copisti anonimi. Attribuzioni e precisazioni*, „Studi Romani” 61, 2013, s. 123–141
- Carli 1984 – E. Carli, *Testa d'Angelo dalla facciata del Duomo di Siena*, w: *Scritti di storia dell'arte in onore di Riberto Salvini*, Firenze 1984, s. 169–172
- Carrara 2008 – *Carrara. Michelangelo e il marmo*, red. L. Ficacci, Milano 2008
- Chapman 2005 – H. Chapman, *Michelangelo's Drawings. Closer to the Master*, London 2005
- Chastel 1983 – A. Chastel, *Il sacco di Roma*, Roma 1983
- Chastel 1985 – A. Chastel, *Cronaca della pittura italiana, 1280–1580*, Roma 1985

- Cialoni 1991 – D. Cialoni, *Il dibattito sul restauro del Giudizio siastino tra gli accademici romani (1824–1825)*, „*Bollettino*” 11, (Città del Vaticano) 1991, s. 189–218
- Cimino 2015 – *The Sistine Chapel Twenty Years Later. New Breath of the Light. 30th–31st October 2014, Conference Proceedings*, red. V. Cimino, Roma 2015
- Colonna 2005 – V. Colonna, *Sonnets for Michelangelo. A Bilingual Edition*, red. i tłum. A. Brundin, Chicago–London 2005
- Condivi/Jabłonowski 1960 – A. Condivi, *Żywot Michała Anioła*, tłum. W. Jabłonowski, Warszawa 1960
- Condivi/Nencioni 1998 – A. Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroto*, red. G. Nencioni, Firenze 1998
- Connor 2009 – J.A. Connor, *The Last Judgment. Michelangelo and the Death of the Renaissance*, New York 2009
- Coonin 2014 – A.V. Coonin, *From Marble to Flesh. The Biography of Michelangelo's David*, Prato 2014
- Curtius 1956 – L. Curtius, *Deutsche und antike Welt*, Stuttgart 1956
- Cynarski 1996 – S. Cynarski, *Dzieje rodu Lanckorońskich z Brzezia od XIV do XVIII wieku*, Warszawa–Kraków 1996
- Dacos 1986 – N. Dacos, *Le Logge di Raffaello*, Roma 1986
- Dacos 2009 – N. Dacos, *Rafaël w Watykanie*, tłum. z jęz. wł. H. Borkowska, red. i tłum. z jęz. niem. J. Sosnowska, Kraków 2009
- Dal Poggetto 1979 – P. Dal Poggetto, *I disegni murali di Michelangiolo e della sua scuola nella Sagrestia Nuova di San Lorenzo*, Firenze 1979
- D'Ancona, Pinna, Cardellini 1964 – *Michelangelo. Architettura, pittura, scultura*, red. P. D'Ancona, A. Pinna, I. Cardellini, Milano 1964
- Daniele da Volterra 2003 – *Daniele da Volterra. Amico di Michelangelo. Katalog wystawy*, red. V. Romani, Firenze 2003
- Delacroix 1837/1965 – E. Delacroix, *O Sądzie Ostatecznym*, w: J. Stażyński, *O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix, Chopin, Baudelaire*, Warszawa 1965, s. 200–206 (wyd. 1 oryg.: 1837)
- De Maio 1981 – R. De Maio, *Michelangelo e la Controriforma*, Roma–Bari 1981
- Disegni di Michelangelo* 1978 – *I disegni di Michelangelo*, Novara 1978
- D'Olanda 2003 – F. d'Olanda, *I trattati d'arte*, red. G. Modroni, Livorno 2003
- D'Ollando 1860 – F. D'Ollando, *Rzecz o malarstwie z roku 1549*, tłum. L. Siemieński, Żytomierz 1860
- Dussler 1974 – *Michelangelo-Bibliographie*, red. L. Dussler, Wiesbaden 1974
- Dvořák 1918 – M. Dvořák, *Vorwort*, w: *Ausgewählte Kunstwerke der Sammlung Lanckoroński*, Vienna 1918, s. 1–14

- Dvořák 1974 – M. Dvořák, *Późny styl Michała Anioła*, w: *Max Dvořák i jego teoria dziejów sztuki*, oprac. L. Kalinowski, Warszawa 1974, s. 460–483
- Echinger-Maurach 2009 – C. Echinger-Maurach, *Michelangelos Grabmal für Papst Julius II*, München 2009
- Emison 2004 – P.A. Emison, *Creating the "Divine" Artist. From Dante to Michelangelo*, Leiden–Boston 2004
- L'età di Michelangelo* 2004 – *L'età di Michelangelo. Capolavori dell'Albertina*, red. A. Gnann, Milano 2004
- Exploring David* 2004 – *Exploring David. Diagnostic Tests and State of Conservation*, red. S. Bracci, F. Falletti, M. Matteini, R. Scopigno, Firenze 2004
- Fabiański 2015 – M. Fabiański, *L'iconografia del "Giovane pittore di farfalle" di Dosso Dossi, ossia il sogno di primavera di Alfonso d'Este, „Artibus et Historiae”* 36, 2015, 71, s. 113–124
- Fehl 2002 – Ph. Fehl, *Michelangelo's Tomb in Rome. Observations on the "Pietà" in Florence and the "Rondanini Pietà"*, „Artibus et Historiae” 23, 2002, 45, s. 9–26
- Feldhusen 1978 – R. Feldhusen, *Ikologische Studien zu Michelangelos jüngstem Gericht*, Unterlengenhardt–Bad Liebenzell 1978
- Ferino-Pagden 1997 – S. Ferino-Pagden, *Vittoria Colonna. Dichterin und Muse Michelangelos*, Wien 1997
- Fillitz 2005 – H. Fillitz, *Papst Clemens VII und Michelangelo*, Wien 2005
- Fiorio 2004 – M.T. Fiorio, *La Pietà Rondanini*, Milano 2004
- Forcellino 2009 – M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli "spirituali". Religiosità e vita artistica a Roma negli anni Quaranta*, Roma 2009
- Forcellino 2010 – A. Forcellino, *The Lost Michelangelos*, tłum. L. Byatt, Cambridge 2010
- Forme per il David* 2005 – *Forme per il David*, red. B. Corà, C. d'Afflitto, F. Falletti, Firenze 2005
- Frommel 2014 – Ch.L. Frommel, *Michelangelo. Il marmo e la mente. La tomba di Giulio II e il sue statue*, Milano 2014
- Gaborit 1990 – J.-R. Gaborit, *Michel-Ange entre fragment et inachevé*, w: *Le corps en morceaux: Paris, Musée d'Orsay, 5 février–3 juin 1990; Francfort, Schirn Kunsthalle, 23 juin–26 août 1990*, Paris 1990, s. 85–93
- Gayford 2013 – M. Gayford, *Michelangelo. His Epic Life*, London 2013
- Genius of the Sculptor* 1992 – *The Genius of the Sculptor in Michelangelo's Work. Exhibition Presented at the Montreal Museum of Fine Arts, June 12 to September 13, 1992*, Montreal 1992
- Gill 2005 – M.J. Gill, *Augustine in the Italian Renaissance. Art and Philosophy from Petrarch to Michelangelo*, Cambridge 2005

- Giovinezza di Michelangelo 1999 – Giovinezza di Michelangelo, red. K. Weil-Garris Brandt, Firenze–Milano 1999
- Gizzi 1995 – C. Gizzi, *Michelangelo e Dante*, Milano 1995
- Goethe 1980 – J.W. Goethe, *Podróż włoska*, tłum. H. Krzeczkowski, Warszawa 1980
- Goffen 2002 – R. Goffen, *Renaissance Rivals: Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*, New Haven–London 2002
- Greenstein 1989 – J.M. Greenstein, *How Glorious the Second Coming of Christ. Michelangelo's Last Judgment and the Transfiguration*, „*Artibus et Historiae*” 10, 1989, 20, s. 33–57
- Gregorovius 1988 – F. Gregorovius, *Storia di Roma nel Medioevo*, t. 7, red. V. Calvani, Roma 1988
- Haitovsky 1988 – D. Haitovsky, *Sources of the “David and Goliath” in the Sistine Chapel. Continuity and Variation in the Meaning of Images*, „*Source*” 7, 1988, 2, s. 1–8
- Hall 2005 – *Michelangelo's Last Judgement*, red. M.B. Hall, Cambridge 2005
- Hansen 2013 – M.S. Hansen, *In Michelangelo's Mirror*, University Park 2013
- Hartt 1972 – F. Hartt, *Michelangelo. I disegni*, Milano 1972
- Hatfield 2002 – R. Hatfield, *The Wealth of Michelangelo*, Rome 2002
- Haverkamp-Begemann 1998 – E. Haverkamp-Begemann, *Creative Copies. Interpretative Drawings from Michelangelo to Picasso*, New York 1998
- Hirst 1989 – M. Hirst, *Michelangelo and His Drawings*, New Haven–London 1989
- Hirst 2004 – M. Hirst, *Tre saggi su Michelangelo*, tłum. B. Agosti, Firenze 2004
- Hirst 2011 – M. Hirst, *Michelangelo*, t. 1: *The Achievement of Fame 1475–1534*, New Haven–London 2011
- Hirst, Dunkerton 1994 – M. Hirst, J. Dunkerton, *The Young Michelangelo*, London 1994
- Holanda 2006 – F. de Holanda, *Dialogues with Michelangelo*, Athene 2006
- Horster 1968 – M. Horster, *Antike Vorstufen zum Florentiner Bacchus*, w: *Festschrift Ulrich Middeldorf*, red. A. Kosegarten, P. Tigler, Berlin 1968, s. 218–224
- Howard 2003 – S. Howard, *Michelangelo and Greek Sculpture*, w: *The Rediscovery of Antiquity. The Role of the Artist*, red. J. Fejfer, T. Fischer-Hansen, A. Rathje, Copenhagen 2003, s. 37–62
- Janson 1995 – H.W. Janson, *The Right Arm of Michelangelo's Moses*, w: *Tomb of Julius II and other Works in Rome*, red. W.E. Wallace, New York 1995, s. 241–247
- Jedynak 2006 – Z. Jedynak, *Podróżnicy polscy we Włoszech i Hiszpanii w końcu XVI wieku wobec malarstwa z kręgu Michała Anioła*, Katowice 2006
- Jędraszewski 2021 – M. Jędraszewski, *Rzym św. Jana Pawła II*, Wadowice 2021

- Joannides 1996 – P. Joannides, *Michelangelo and His Influence. Drawings from Windsor Castle*, Washington 1996
- Joannides 2007 – P. Joannides, *The Drawings of Michelangelo and His Followers in the Ashmolean Museum*, Cambridge 2007
- Jones 2010 – J. Jones, *The Lost Battles. Leonardo, Michelangelo and the Artistic Duel that Defined the Renaissance*, London 2010
- Kalinowski 1983 – L. Kalinowski, Uroczystość nadania tytułu doktora honoris causa Uniwersytetu Jagiellońskiego Karolinie Lanckorońskiej, „Biuletyn Historii Sztuki” 45, 1983, s. 452–454
- Kalinowski 1998 – L. Kalinowski, Karla a sztuka Renesansu, w: *Donatorce w hołdzie. Katalog wystawy odnowionych obrazów i rodzinnych pamiątek z daru Karoliny Lanckorońskiej, Zamek Królewski na Wawelu, sierpień–październik 1998*, Kraków 1998, s. 10–15
- Kalinowski 2003 – L. Kalinowski, Profesoressa Karla – ultima sue gentis Contessa, „Rocznik Historii Sztuki” 28, 2003, s. 7–14
- Kalinowski 2002/2003 [2004] – L. Kalinowski, Karla-Karolina Lanckorońska. Humanista-badacz, „Rocznik Polskiej Akademii Umiejętności” 2002/2003 [2004], s. 116–123
- Kalinowski, Orman 2001 – L. Kalinowski, E. Orman, Wstęp, w: K. Lanckorońska, *Wspomnienia wojenne 22 IX 1939 – 5 IV 1945*, Kraków 2001, s. 5–13
- Kaplica Sykstyńska 1991 – Kaplica Sykstyńska, t. 1: *Prehistoria biblijna*, t. 2: *Przodkowie Chrystusa*, t. 3: *Dzieje stworzenia*, wstęp F. Hartt, koment. G. Colalucci, tłum. J. Miziołek, T. Łozińska, fot. T. Okamura, Warszawa 1991
- Kárpáti 2019 – *Triumph of the Body. Michelangelo and Sixteenth-Century Italian Draughtsmanship*, red. Z. Kárpáti, Budapest 2019
- Klaczko 1965 – J. Klaczko, *Wieczory florenckie. Juliusz II*, posł. M. Brahmer, J. Białostocki, tłum. A. Morzkowska, Warszawa 1965, s. 153–322 (wyd. 1: 1900)
- Korczyński 2018 – A. Korczyński, *Fototeka Lanckorońskich*, Rzym 2018
- Kozicki 1908 – W. Kozicki, *Michał Anioł*, Lwów 1908
- Kuczman 1988 – K. Kuczman, Wczesne refleksy twórczości Michała Anioła w malarstwie polskim, „Folia Historiae Artium” 24, 1988, s. 51–59.
- Kuczman, Miziołek 2000 – K. Kuczman, J. Miziołek, *Perły w koronie. Arcydzieło Dossa Dossiego i późnoantyczna gemma z kolekcji Lanckorońskich w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu*, „Biuletyn Historii Sztuki” 62, 2000, 1–2, s. 241–247
- Lanckorońska 1925 – doktorat: *Studien zu Michelangelos Jüngstem Gerichte und seiner künstlerischen Descendenz*, Wien 1925, maszynopis, ss. 320

- Lanckorońska 1932/1933 – K. Lanckorońska, *Appunti sulla interpretazione del Giudizio Universale di Michelangelo*, „*Annales Institutorum*” 5, 1932/1933, s. 122–130
- Lanckorońska 1938 – K. Lanckorońska, *Antike Elemente im Bacchus Michelangelos und in seinen Darstellungen des David*, „*Dawna Sztuka. Czasopismo Poświęcone Archeologii i Historii Sztuki*” 1938, 3, s. 183–192
- Lanckorońska 1939 – K. Lanckorońska, „*Zdjęcie z krzyża*” Michała Anioła, „*Dawna Sztuka. Czasopismo Poświęcone Archeologii i Historii Sztuki*” 1939, 2, s. 111–120
- Lanckorońska 1945 – K. Lanckorońska, *Souvenirs de Ravensbrück*, Berne–Zurich 1945
- Lanckorońska 1994 – K. Lanckorońska, W hołdzie Rzeczypospolitej, „*Tygodnik Powszechny*” 1994, 44, s. 8
- Lanckorońska 1995 – K. Lanckorońska, Uwagi o interpretacji „*Sądu Ostatecznego*” Michała Anioła, tłum. A. Różycka-Bryzek, „*Folia Historiae Artium*” (s.n.) 1, 1995, s. 87–94 (wyd. 1 po wł.: 1932/1933)
- Lanckorońska 2001 – K. Lanckorońska, *Wspomnienia wojenne 22 IX 1939 – 5 IV 1945*, Kraków 2001
- Lanckorońska 2005 – K. Lanckorońska, *Szkice wspomnień*, przedm. A. Biernacki, Warszawa 2005
- Lanckorońska 2019 – K. Lanckorońska, O powstaniu i organizacji studiów wyższych dla 2. Korpusu, w: *Italia e Polonia 1919–2019. Un meraviglioso viaggio insieme lungo cento anni*, red. J. Miziołek, współpr. R. Cincotta, B. Rejmak, Warszawa 2019, s. 107–116
- Lanckoroński 2015 – K. Lanckoroński, *Dzienniki podróży do Włoch (1874 i 1875) / Italien: Reisetagebücher (1874 und 1875)*, red. J. Winiewicz-Wolska, A. Ziemlewska, tłum. P. Górak, I. Nöbauer, Wiedeń 2015
- Małkiewicz 2005 – A. Małkiewicz, *Karolina Lanckorońska (1898–2002): w służbie narodowi*, w: tenże, *Z dziejów polskiej historii sztuki. Studia i szkice*, Kraków 2005, s. 149–156
- Mancinelli, Colalucci, Gabrielli 1991 – F. Mancinelli, G. Colalucci, N. Gabrielli, *Rapporto sul “Giudizio” (Stato delle conoscenze e delle indagini in data 31-3-91)*, „*Bollettino dei Musei e Gallerie Pontificie*” 11, 1991, s. 219–249
- Mancinelli, De Strobel 1992 – F. Mancinelli, A.M. De Strobel, *Michelangelo. Le lunette e le vele della Cappella Sistina*, Roma 1992
- Michał Anioł/Staff 1922 – Michał Anioł, *Poezje*, tłum. L. Staff, Warszawa–Kraków 1922
- Michelangelo* 2000 – *Michelangelo. Neue Beiträge*, red. M. Rohlmann, A. Thielemann, München–Berlin 2000

- Michelangelo 2005 – Michelangelo. Katalog wystawy w Arsenale Muzeum Książąt Czartoryskich – Oddziale Muzeum Narodowego w Krakowie, lipiec – październik 2005, Kraków 2005
- Michelangelo 2006 – Michelangelo Buonarroti, Rime, wyd. S. Fanelli, Milano 2006
- Michelangelo 2008 – Michelangelo giovane. Il crocifisso ritrovato. Catalogo, red. C. Acidini Luchinat, G. Gentilini, Torino 2008
- Michelangelo, Carteggio 1965–1983 – Il Carteggio di Michelangelo, t. 1–5, red. P. Barocchi, R. Ristori, Firenze 1965–1983
- Michelangelo divino artista 2020 – Michelangelo divino artista, red. C. Acidini, Roma 2020
- Michelangelo e l'arte classica 1987 – Michelangelo e l'arte classica. Catalogo della mostra, red. G. Agosti, V. Farinella, Firenze 1987
- Michelangelo e la Cappella Paolina 2016 – Michelangelo e la Cappella Paolina. Riflessioni e contributi sull'ultimo restauro, red. A. Paolucci, S. Danesi Squarzina, Città del Vaticano 2016
- Michelangelo e la Cappella Sistina 2012 – Michelangelo e la Cappella Sistina nei disegni autografi della Casa Buonarroti, red. P. Ragionieri, Roma 2012
- Michelangelo e il Novecento 2014 – Michelangelo e il Novecento, red. E. Ferretti, M. Pierini, P. Ruschi, Firenze 2014
- Michelangelo e la Sistina 1990 – Michelangelo e la Sistina. La tecnica, il restauro, il mito, Roma 1990
- Michelangelo e Vittoria Colonna 2022 – Michelangelo e Vittoria Colonna: amicizia, arte, poesia, spiritualità dall'assedio di Firenze all'apertura del Concilio di Trento, red. V. Copello, A. Donati, Todi 2022
- Michelangelo giovane 2008 – Michelangelo giovane. Il Crocifisso ritrovato, red. C. Acidini, G. Gentilini, Torino 2008
- Michelangelo nell'Ottocento 1994 – Michelangelo nell'Ottocento. Il centenario del 1875, red. S. Corsi, Milano 1994
- Michelangelo. The Last Judgment 1997 – Michelangelo. The Last Judgment. A Glorious Restoration, red. F. Buranelli, Milano 1997
- Michelangelo. The Sistine Chapel 1972 – Michelangelo. The Sistine Chapel Ceiling, red. Ch. Seymour Jr., New York–London 1972
- Michelangelo. Studi 1987 – Michelangelo. Studi di antichità dal Codice Coner, red. G. Agosti, V. Farinella, Torino 1987
- Michelangelo – il Giudizio Universale 1999 – Michelangelo e la Cappella Sistina. Documentazione e interpretazione, t. 1–2, red. F. Buranelli, Novara 1999
- Michelangelo – la volta restaurata 1994 – Michelangelo e la Cappella Sistina. Documentazione e interpretazioni, t. 1–3, red. C. Pietrangeli, Novara 1994

- Michelangelo's Drawings 2005 – Michelangelo's Drawings. Closer to the Master, red. H. Chapman, London–New Haven 2005
- Mielczarek, Stefanakis 2019 – M. Mielczarek, M.I. Stefanakis, Rhodes. *The Ancient and Mediaeval Monuments in 1882–1884 and count Karol Lanckoroński*, Warsaw 2019
- Między teorią a praktyką 2007 – Między teorią a praktyką. Rysunek włoski XVI wieku ze zbiorów Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, Warszawa 2007
- Miziołek 1991 – J. Miziołek, *Sol verus. Studia nad ikonografią Chrystusa w sztuce pierwszego tysiąclecia*, Wrocław 1991
- Miziołek 1992 – J. Miziołek, rec.: *Michelangelo e la Sistina. La tecnica, il restauro, il mito*, Roma 1990, „Biuletyn Historii Sztuki” 54, 1992, 1, s. 85–92
- Miziołek 1995 – J. Miziołek, *The Lanckoroński Collection in Poland*, „Antichità viva” 34, 1995, 3, s. 27–49
- Miziołek 1996 – J. Miziołek, *The Last of the Lanckorońskis as the Benefactors of the Polish Culture and Learning*, w: *Art and National Identity in Poland and England. Papers delivered at the University of London History of Art Conference*, April 1995, London 1996, s. 73–84
- Miziołek 2003 – J. Miziołek, *Mity, legendy, exempla. Włoskie malarstwo świeckie epoki Renesansu ze zbiorów Karola Lanckorońskiego*, Warszawa 2003
- Miziołek 2005 – J. Miziołek, *Adaptacje, echa i refleksy dzieł Michała Anioła w polskiej kulturze artystycznej i globalnej komunikacji wizualnej*, w: *Michelangelo. Katalog wystawy w Arsenale Muzeum Książąt Czartoryskich – Oddziale Muzeum Narodowego w Krakowie*, lipiec – październik 2005, Kraków 2005, s. 27–34
- Miziołek 2008 – J. Miziołek, *Michelangelo*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 12, Lublin 2008, kol. 824–827
- Miziołek 2009 – J. Miziołek, *Flammans pro recto. Kilka myśli o ostatnich z rodu Lanckorońskich, czyli o patriotyzmie, europejskiej kulturze artystycznej i tradycji antyku*, „Konteksty” 63, 2009, s. 90–109
- Miziołek 2012 – J. Miziołek, „Dotyk oświeconej dłoni”. Arcydzieła Michała Anioła w poetyce odlewu gipsowego i rysunku. Wystawa zorganizowana przez Muzeum Uniwersytetu Warszawskiego: 19 maja – 4 listopada 2012, Warszawa 2012
- Miziołek 2013 – J. Miziołek, „Blask Oblicza Najwyższego Sędziego”: Herling-Grudziński przed „Sądem Ostatecznym” Michała Anioła, w: „Cienie wielkich artystów”. *Gustaw Herling-Grudziński i dawne malarstwo europejskie*, red. A. Stankowska, M. Śniedziowska, M. Telicki, Poznań 2013, s. 135–154

- Miziołek 2014a – J. Miziołek, *Pod znakiem sztuki Michała Anioła. Kilka uwag o programie ikonograficznym kościoła Madonna dei Monti w Rzymie*, w: *Sztuka po Trydencie*, red. K. Kuczman, A. Witko, Kraków 2014, s. 101–120
- Miziołek 2014b – J. Miziołek, *Wiedeńska konferencja „Karol Lanckoroński i jego epoka”/„Karl Lanckoroński und Seine Zeit” (9–10 grudnia 2013)*, „*Biuletyn Historii Sztuki*” 76, 2014, 2, s. 321–332
- Miziołek 2018 – J. Miziołek, *Renaissance Weddings and the Antique. Italian Secular Paintings from the Lanckoroński Collection*, Rome 2018
- Moreno 1983/1984 – P. Moreno, *Il visibile nascosto. Ercole nel “Giudizio” ed altro antico in Michelangelo, „Prospettiva”* 33/36, 1983/1984, s. 150–156
- Nagel 2000 – A. Nagel, *Michelangelo and the Reform of Art*, Cambridge 2000
- O'Malley 1979 – J. O'Malley, *Praise and Blame in Renaissance Rome. Doctrine and Reform in the Sacred Orators of the Papal Court c. 1450–1521*, Durham 1979
- O'Malley 1983 – J. O'Malley, *Postscript*, w: L. Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, Chicago–London 1983, s. 213–216
- O'Malley 1986 – J. O'Malley, *The Theology behind Michelangelo's Ceiling*, w: *The Sistine Chapel. Michelangelo Rediscovered*, red. C. Pietrangeli, London 1986, s. 92–148
- O'Malley 2013 – J. O'Malley, *Postscriptum*, w: L. Steinberg, *Seksualność Chrystusa. Zapomniany temat sztuki renesansowej*, tłum. M. Salwa, Kraków 2013, s. 231–232
- L'ombra del genio 2002 – *L'ombra del genio. Michelangelo e l'arte di Firenze 1537–1631*, red. M. Chiarini, A.P. Darr, C. Giannini, Milano 2002
- Østermark-Johansen 1998 – L. Østermark-Johansen, *Sweetness and Strength. The Reception of Michelangelo in Late Victorian England*, Aldershot 1998
- Panofsky 1971 – E. Panofsky, *Ruch neopłatoński i Michał Anioł*, w: tenże, *Studia z historii sztuki*, wybór, oprac. i posł. J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 222–269
- Paoli 2013 – M. Paoli, *Il Sogno di Giove di Dosso Dossi e altri saggi sulla cultura del Cinquecento*, Lucca 2013
- Paolucci 2000 – A. Paolucci, *Michel-Ange. Les Pietà*, Milano 2000
- Paolucci 2006 – *David. Five Hundred Years*, red. A. Paolucci, Firenze 2006
- Papini 1959 – G. Papini, *Michał Anioł na tle epoki*, Warszawa 1959
- Partridge, Mancinelli, Colalucci 1997 – L. Partridge, F. Mancinelli, G. Colalucci, *Michelangelo the Last Judgment*, Milano 1997
- Paszkiewicz 1972 – M. Paszkiewicz, *Jacek Malczewski w Azji Mniejszej i w Rozdole*, Londyn 1972

- Pencakowski 2022 – P. Pencakowski, O związkach Karoliny Lanckorońskiej z historią sztuki, w: *Karolina Lanckorońska w służbie nauki i Polski*, red. W. Biliński, Rzym 2022, s. 62–99
- Pfeiffer 2008 – H.W. Pfeiffer, *Kaplica Sykstyńska na nowo odkryta*, tłum. z wł. H. Borowska, J. Kornecka, red. i tłum. z jęz. niem. J. Sosnowska, Kraków 2008
- Pfeiffer 2012 – H.W. Pfeiffer, *La Sistina svelata. Iconografia di un capolavoro*, Milano 2012
- Posèq 1994 – A.W.G. Posèq, *Michelangelo's Self-Portrait on the Flayed Skin of St. Bartholomew*, „Gazette des Beaux-Arts” 124, 1994, s. 1–14
- Prodan 2014 – S.R. Prodan, *Michelangelo's Christian Mysticism. Spirituality, Poetry, and Art in Sixteenth-Century Italy*, Cambridge 2014
- Progetto Mosè 2004 – Progetto Mosè. *Comunicare le grandi opere d'arte. Il capolavoro di Michelangelo*, red. A. Abruzzese, Roma 2004
- Ragionieri 2003 – *Michelangelo tra Firenze e Roma*, red. P. Ragionieri, Firenze 2003
- Reaction to the Master 2003 – *Reaction to the Master. Michelangelo's Effect on Art and Artists in the Sixteenth Century*, red. F. Ames-Lewis, P. Joannides, Aldershot 2003
- Recupero 1964 – J. Recupero, *Michelangelo*, Roma 1964
- Redig de Campos 1956 – D. Redig de Campos, *Michelangelo. Affreschi della Cappella Paolina in Vaticano*, Milano 1956
- Redig de Campos 1964 – D. Redig de Campos, *Il Giudizio Universale di Michelangelo*, Milano 1964
- Rinascimento a Roma 2011 – *Il Rinascimento a Roma. Nel segno di Michelangelo e Raffaello*, red. M.G. Bernardini, M. Bussagli, Roma 2011
- Rohlmann 2000 – M. Rohlmann, *Michelangelos "Jüngstes Gericht" in der Sixtinischen Kapelle. Zu Themanwahl und Komposition*, w: *Michelangelo. Neue Beiträge*, red. M. Rohlmann, A. Thielemann, München–Berlin 2000, s. 205–234
- Rosenberg 2000 – R. Rosenberg, *Beschreibungen und Nachzeichnungen der Skulpturen Michelangelos*, München 2000
- Różycka-Bryzek 1989 – A. Różycka-Bryzek, *Nowożytna sztuka włoska w badaniach Karoliny Lanckorońskiej*, w: *Studia z historii i historii sztuki. Karolinie Lanckorońskiej doktorowi honoris causa Uniwersytetu Jagiellońskiego w 90-lecie urodzin*, red. S. Cynarski, A. Małkiewicz, Warszawa–Kraków 1989, s. 9–25 (Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historyczne, 89)
- Rzepińska 1960 – M. Rzepińska, *Contributo ai "Dialoghi romani" di Francisco d'Hollanda*, „Commentari” 11, 1960, s. 248–259
- Salvini 1965 – R. Salvini, *La Capella Sistina in Vaticano*, t. 1–2, Milano 1965

- Scigliano 2005 – E. Scigliano, *Michelangelo's Mountain. The Quest for Perfection in the Marble Quarries of Carrara*, New York–London–Toronto 2005
- Shrimplin 2000 – V. Shrimplin, *Sun Symbolism and Cosmology in Michelangelo's „Last Judgment”*, Kirksville 2000
- Siemieński 1860 – L. Siemieński, *Rzecz o malarstwie z roku 1549*, w: tenże, *Kartka dziejów sztuki i poezji*, Żytomierz 1860
- Siemieński 1861 – L. Siemieński, *Poezye Michała Anioła*, Kraków 1861
- Simone 2011 – G. de Simone, *Melozzo a Roma*, w: *Melozzo da Forlì. L'umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello*, red. D. Benati, M. Natale, A. Paolucci, Cinisello Balsamo 2011, s. 37–51
- Sistina e Michelangelo 2003 – *La Sistina e Michelangelo. Storia e fortuna di un capolavoro*, red. F. Buranelli, A.M. De Strobel, G. Gentili, Milano 2003
- Sistina riprodotta 1991 – *La Sistina riprodotta. Gli affreschi di Michelangelo dalle stampe del Cinquecento alle campagne fotografiche Anderson*, red. A. Moltedo, Roma 1991
- Sjöström 1978 – I. Sjöström, *Quadratura. Studies in Italian Ceiling Painting*, Stockholm 1978
- Skubiszewska, Kuczman 2008 – M. Skubiszewska, K. Kuczman, *Obrazy z kolekcji Lanckorońskich w. XIV–XVI w Zamku Królewskim na Wawelu*, Kraków 2008
- Sokołowski 1899 – M. Sokołowski, *Studia i szkice z dziejów sztuki i cywilizacji*, Kraków 1899
- Sonnabend 2008 – M. Sonnabend, *Michelangelo. Zeichnungen und Zuschreibungen. Drawings and Attributions*, Frankfurt am Main 2008
- Spike 2010 – J.T. Spike, *Young Michelangelo. The Path to the Sistine*, London–New York 2010
- Spike 2011 – J.T. Spike, *Il giovane Michelangelo. La nascita di un genio*, tłum. E. Stefanini, Roma 2011
- Staff 1977 – L. Staff, *Michał Anioł i jego poezje*, Warszawa 1977
- Stefaniak 2008 – R. Stefaniak, *Mysterium magnum. Michelangelo's Tondo Doni*, Leiden–Boston 2008
- Steinberg 1992 – L. Steinberg, *Who's Who in Michelangelo's "Creation of Adam". A Chronology of the Picture Reluctant Self-Revelation*, „The Art Bulletin” 74, 1992, 4, s. 552–566
- Steinberg 2018 – L. Steinberg, *Michelangelo's Sculpture. Selected Essays*, red. Sh. Schwartz, Chicago–London 2018
- Steinberg 2019 – L. Steinberg, *Michelangelo's Painting. Selected Essays*, red. Sh. Schwartz, Chicago–London 2019
- Stinger 1985 – Ch.L. Stinger, *The Renaissance in Rome*, Bloomington 1985

- Sztuka czasów Michała Anioła 1963 – Sztuka czasów Michała Anioła. Wystawa w czterechsetną rocznicę śmierci artysty. Katalog wystawy, Warszawa 1963
- Szydlowski 1933 – T. Szydlowski, Karol Lanckoroński. Wspomnienie pośmiertne, „Przegląd Współczesny” 1933, 140, s. 379–385
- Tolnay 1938–1960 – Ch. de Tolnay, Michelangelo, t. 1–5, Princeton 1938–1960
- Tolnay 1940 – Ch. de Tolnay, *Le Jugement dernier de Michel-Ange. Essai d'interprétation*, „Art Quarterly” 1940, 3, s. 125–147
- Tolnay 1954 – Ch. de Tolnay, *The Tomb of Julius II*, Princeton 1954
- Tolnay 1960 – Ch. de Tolnay, *The Final Period: Last Judgement, Frescoes of the Pauline Chapel, Last Pietàs*, Princeton 1960
- Tolnay 1962 – Ch. de Tolnay, Michel-Ange dans son atelier, „Gazette des Beaux-Arts” 49, 1962, 6, s. 43–52
- Tolnay, Baldini, Salvini 1996 – Ch. de Tolnay, U. Baldini, R. Salvini, Michelangelo. *Artista, pensatore, scrittore*, Novara 1996
- Twardowski 1934 – J. von Twardowski, Lanckoroński. Vortrag gehalten in Verein des Museumsfreunde zu Wien am 26 November 1934, Wien 1934
- L'ultimo Michelangelo 2011 – L'ultimo Michelangelo. *Disegni e rime attorno alla Pietà Rondanini*, red. A. Rovetta, Milano 2011
- Vasari 1986 – G. Vasari, Michelangelo Buonarroto Fiorentino, w: *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori Italiani da Cimabue, sino a' tempi nostri nell'edizione del 1550*, t. 2, Torino 1986, s. 880–914
- Vasari 1991 – G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostril. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550* (red. L. Bellosi, A. Rossi, Torino 1991)
- Vasari 2009 – G. Vasari, *Das Leben des Michelangelo*, wyd. A. Nova i in., Berlin 2009
- Vasari/Barocchi 1962 – P. Barocchi, Giorgio Vasari, la vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568, t. 1–5, Milano–Napoli 1962
- Vasari/Estreicher 1988 – G. Vasari, *Żywoty najślawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, t. 7, tłum., wstęp i objaśn. K. Estreicher, Kraków 1988
- Vasari/Milanesi 1988 – G. Vasari, *Żywoty najślawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, t. 8, cz. 2: G. Milanesi, *Komentarze do „Żywotów” Giorgio Vasarięgo*, tłum. i objaśn. I. Kania, Warszawa–Kraków 1988
- Vatican Treasures 1993 – Vatican Treasures. 2000 Years of Art and Culture in Vatican Italy, red. G. Morello, Milano 1993
- Vittoria Colonna 1997 – Vittoria Colonna. *Dichterin und Musa Michelangelos*, red. S. Ferino-Pagden, Wien 1997

- Vittoria Colonna 2005 – *Vittoria Colonna e Michelangelo*, red. P. Ragionieri, Firenze 2005
- Wallace 1994 – W.E. Wallace, *Michelangelo at San Lorenzo. The Genius as Entrepreneur*, Cambridge–New York 1994
- Wallace 1997 – W.E. Wallace, *Michelangelo's Risen Christ*, „Sixteenth Century Journal” 28, 1997, 4, s. 1251–1280
- Wallace 2010 – W.E. Wallace, *Michelangelo. The Artist, the Man, and His Times*, Cambridge 2010
- Wallace 2019 – W.E. Wallace, *Michelangelo, God's Architect. The Story of his Final Years and Greatest Masterpiece*, Princeton–London 2019
- Wasserman 2003 – J. Wasserman, *La Pietà di Michelangelo a Firenze*, Firenze 2003 (wyd. ang.: *Michelangelo's Florence Pietà*, Princeton–Oxford 2003)
- Weil-Garris Brandt, Acidini Luchinat 1999 – *Giovinetta di Michelangelo*. Katalog wystawy, red. K. Weil-Garris Brandt, C. Acidini Luchinat, J.D. Draper, N. Penny, Milano 1999
- Wilde 1932 – J. Wilde, *Eine Studie Michelangelos nach der Antike*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz” 4, 1932, 1, s. 41–56
- Wilde 1933 – J. Wilde, *Der letzte Humanist*, „Neues Wiener Tagblatt” 19, 18 VII 1933
- Wilde 1978 – J. Wilde, *Michelangelo. Six Lectures*, red. J. Shearman, M. Hirst, Oxford 1978
- Wind 1944 – E. Wind, *Sante Pagnini and Michelangelo. A Study of the Succession of Savonarola*, „Gazette des Beaux-Arts” 26, 1944, s. 211–246
- Winiewicz-Wolska 2002/2003 – J. Winiewicz-Wolska, *Wiedeńskie zbiory Karola Lanckorońskiego przed stu laty*, „Folia Historiae Artium” (s.n.) 8/9, 2002/2003, s. 107–160.
- Winiewicz-Wolska 2003 – J. Winiewicz-Wolska, *Dzieje kolekcji Lanckorońskich w latach 1939–1946*, „Rocznik Historii Sztuki” 28, 2003, s. 19–45
- Wysocki 1974 – A. Wysocki, *Sprzed pół wieku*, Kraków 1974
- Zöllner, Thoenes 2007 – F. Zöllner, Ch. Thoenes, *Michelangelo (1475–1564). Complete Works*, Köln 2007
- Zöllner, Thoenes 2010 – F. Zöllner, Ch. Thoenes, *Michał Anioł (1475–1564). Życie i twórczość*, red. B. Taschen, tłum. A. Cichowicz, M. Dera, Köln–Warszawa 2010





Spis ilustracji

- s. 2 Wnętrze Kaplicy Sykstyńskiej, grudzień 2019, fot. Jerzy Miziołek
- s. 7 Przekrój Kaplicy Sykstyńskiej, wizualizacja rysunkowa, za: Salvini 1965, fig. 133
- s. 8 Sklepienie Kaplicy Sykstyńskiej, grudzień 2019, fot. Jerzy Miziołek
- s. 11 Kaplica Sykstyńska, widok od strony Ogrodów Watykańskich, fot. Włodzimierz Rędzioch
- s. 12 Msza święta w Kaplicy Sykstyńskiej celebrowana przez Jana Pawła II, „Osservatore Romano” 8 IV 1994
- s. 18 Rafael Santi, *Portret Michała Anioła jako medytującego filozofa*, 1511, fragment *Szkoły Ateńskiej*, Stanza della Segnatura, Watykan, fot. Jerzy Miziołek
- s. 58 Giorgio Ghisi, *Sąd Ostateczny*, 1545–1550, fragment, Casa Buonarroti, Florencja
- s. 68 Giorgio Ghisi, *Sąd Ostateczny*, 1545–1550, fragment, Casa Buonarroti, Florencja
- s. 78 G. Felici, Cappella Sistina, konklawe, 1939, PAUArt
- s. 234 Giorgio Ghisi, *Sąd Ostateczny*, 1545–1550, fragment, Casa Buonarroti, Florencja
- s. 247 Giorgio Ghisi, *Sąd Ostateczny*, 1545–1550, fragment, Casa Buonarroti, Florencja
- s. 248 *Sąd Ostateczny* w czasie konserwacji (1990), fragment fresku w lewym górnym rogu/narożniku, za: Partridge, Mancinelli, Colalucci 1997, s. 155
- s. 268 Kardynał Edmund Szoka przemawiający w Kaplicy Sykstyńskiej, „Osservatore Romano” 11 XII 1999
- s. 282 *Sąd Ostateczny*, fragment, za: Partridge, Mancinelli, Colalucci 1997, s. 9

- s. 302 Karolina Lanckorońska z laseczką nieopodal Polskiego Instytutu Historycznego w Rzymie przy via Virginio Orsini 19, lata 80. XX w., Archiwum Nauki PAN i PAU, Kraków
 - s. 305 Mężczyzna ubrany na żółto w scenie *Ukrzyżowania* (autoportret artysty?, zob. fig. 96), PAUArt
 - s. 306 Karolina Lanckorońska z Lechem Kalinowskim na Eardley Crescent w Londynie, Archiwum Nauki PAN i PAU, Kraków
 - s. 308 Giorgio Ghisi, *Sąd Ostateczny*, 1545–1550, fragment, Casa Buonarroti, Florencja
 - s. 323 Fragment *Sądu Ostatecznego*, rysunkowa kopia nieznanego artysty, Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, fot. Gabinet Rycin BUW
 - s. 324 Giovanni Ambrogio Figino (?), *Zbawiony*, kopia fragmentu *Sądu Ostatecznego*, Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, fot. Gabinet Rycin BUW
 - s. 332 Stanisław Wyspiański, Portret Michała Anioła oraz postaci Platona i Arystotelesa, według fresku *Szkoła Ateńska* w Stanza della Segnatura w Watykanie, rys. ołówkiem, 1888, Muzeum Narodowe w Krakowie
-
- 1. Karol Lanckoroński z córką Karoliną, ok. 1918, PAUArt
 - 2. Kazimierz Pochwaliski, *Portret Karola Lanckorońskiego*, 1906, Zamek Królewski na Wawelu
 - 3. Maestro di Pratovecchio, *Madonna z Dzieciątkiem*, połowa XV w., Zamek Królewski na Wawelu
 - 4. Dosso Dossi, *Jowisz malujący motyle*, ok. 1525, fragment, Zamek Królewski na Wawelu
 - 5. Okładki polskiego i amerykańskiego wydania *Wspomnień wojennych*, fot. Jerzy Miziołek
 - 6. Karolina Lanckorońska, 29 V 1983, Archiwum Nauki PAN i PAU, Kraków
 - 7. Karolina Lanckorońska, 1982, Archiwum Nauki PAN i PAU, Kraków
 - 8. Wręczenie Ojcu Świętemu Janowi Pawłowi II przez Karolinę Lanckorońską i ks. Damiana Wojtyskę pierwszego tomu serii *Acta Nuntiaturae Polonae*, 9 I 1990, Archiwum Nauki PAN i PAU, Kraków
 - 9. Jacopo del Sellaio, *Koncert Orfeusza*, 1485, detal, Zamek Królewski na Wawelu
 - 10. Głowa anioła z fasady katedry w Sienie, XIII w., Museo dell'Opera del Duomo, Siena, fot. Jerzy Miziołek

11. Dekoracja malarska sklepienia Kaplicy Sykstyńskiej, 1508–1512, fot. Jerzy Miziołek
12. Rusztowania ustawione pod sklepieniem Kaplicy Sykstyńskiej, 1904, za: *Sistina riprodotta* 1991, fig. 63 na s. 229
13. Stworzenie Adama i Ewy, sklepienie Kaplicy Sykstyńskiej, fot. Jerzy Miziołek
14. A. Walka Dawida z Goliatem, sklepienie Kaplicy Sykstyńskiej, fot. Jerzy Miziołek; B. Mitra zabijający byka, Muzea Watykańskie, fot. Musei Vaticani
15. Kaplica Sykstyńska, fragment dekoracji sklepienia, fot. Jerzy Miziołek
16. Max Dvořák, przed 1920, PAUArt
17. Sąd Ostateczny, fragment, fot. Jerzy Miziołek
18. Aniołowie ogłaszający Sąd Ostateczny, fragment Sądu Ostatecznego, fot. Jerzy Miziołek
19. Artysta anonimowy, XVI w., *Vittoria Colonna*, kopia z XVII w., Palazzo Colonna, Rzym, za: *Michelangelo e Vittoria Colonna* 2022, s. 4
20. Jan Matejko, *Kopernik astronom, czyli rozmowa z Bogiem*, 1873, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, fot. Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego
21. Stworzenie słońca, księżycy i roślin, sklepienie Kaplicy Sykstyńskiej, fot. Jerzy Miziołek
22. Barka Charona, fragment Sądu Ostatecznego, fot. Jerzy Miziołek
23. Powstawanie z martwych, fragment Sądu Ostatecznego, fot. Jerzy Miziołek
24. Kaplica Sykstyńska od strony Cappella Paolina, fot. Jerzy Miziołek
25. Ojciec Święty Jan Paweł II z Karoliną Lanckorońską, 5 I 1989, Archiwum Nauki PAN i PAU, Kraków
26. Montelucio, erem franciszkański w okolicach Spoleto, fot. Jerzy Miziołek
27. Sybilla Delficka, sklepienie Kaplicy Sykstyńskiej, PAUArt
28. A. Potop, sklepienie Kaplicy Sykstyńskiej, PAUArt; B. Potop z zaznaczonymi fazami postępu prac (dniówkami), za: Biagetti 1936, fig. 8
29. A. Potop, detal; B. Potop, detal, PAUArt
30. Sybilla Delficka, detal, PAUArt
31. Jeden z antenatów Chrystusa, sklepienie Kaplicy Sykstyńskiej, PAUArt
32. Giorgio Ghisi, Sąd Ostateczny, 1545–1550, fragment, Casa Buonarroti, Florencja
33. Giorgio Ghisi, Sąd Ostateczny, 1545–1550, fragment, Casa Buonarroti, Florencja
34. Giorgio Ghisi, Sąd Ostateczny, 1545–1550, fragment, Casa Buonarroti, Florencja
35. Sąd Ostateczny, Kaplica Sykstyńska, 1534–1541, PAUArt

36. Luca Signorelli, *Sąd Ostateczny*, koniec XV w., katedra w Orvieto, PAUArt
37. Fra Bartolomeo, *Sąd Ostateczny*, 1498, Santa Maria Nuova we Florencji, PAUArt
38. *Męczennicy*, fragment *Sądu Ostatecznego*, PAUArt
39. *Męczennicy*, fragment *Sądu Ostatecznego*, PAUArt
40. A. Aniołowie ogłaszający *Sąd Ostateczny*, fragment *Sądu Ostatecznego*, PAUArt;
B. Aniołowie ogłaszający koniec świata, Giorgio Ghisi, *Sąd Ostateczny*, 1545–1550, fragment, Casa Buonarroti, Florencja
41. *Chrystus Sędzia*, fragment *Sądu Ostatecznego*, PAUArt
42. Wczesny projekt fresku *Sądu Ostatecznego*, Casa Buonarroti, Florencja, za: Bambach 2017, fig. 77 na s. 204
43. Nagrobek papieża Juliusza II, 1545, San Pietro in Vincoli, Rzym, za: PAUArt
44. Grupa dwóch kobiet (Ewa?), fragment *Sądu Ostatecznego*, Casa Buonarroti, Florencja
45. *Lea*, fragment nagrobka papieża Juliusza II, PAUArt
46. *Rachela*, fragment nagrobka papieża Juliusza II, PAUArt
47. Wnętrze Cappella Paolina, Pałac Papieski w Watykanie, za: Redig de Campos 1956, fig. na s. 20
48. *Nawrócenie Szawła*, Cappella Paolina, 1542–1545, PAUArt
49. *Nawrócenie Szawła*, postać Szawła/Pawła, PAUArt
50. *Ukrzyżowanie św. Piotra*, Cappella Paolina, 1545–1550, PAUArt
51. *Ukrzyżowanie św. Piotra*, detal: oblicze św. Piotra, PAUArt
52. *Ukrzyżowanie św. Piotra*, detal: tzw. Mówca, PAUArt
53. *Wypędzenie kupców ze świątyni*, rysunek, British Museum, Londyn, za: PAUArt
54. *Wypędzenie kupców ze świątyni*, detal, British Museum, Londyn, za: PAUArt
55. *Wypędzenie kupców ze świątyni*, detal, British Museum, Londyn, za: PAUArt
56. *Wypędzenie kupców ze świątyni*, detal, British Museum, Londyn, za: PAUArt
57. Marcello Venusti, *Wypędzenie kupców ze świątyni*, ok. 1555, British Museum, Londyn, fot. Jerzy Miziołek
58. Giulio Bonasone, *Pietà dla Vittorii Colonnny*, PAUArt
59. Reliefowa scena *Opłakiwania (Pietà)* dla Vittorii Colonnny, PAUArt
60. *Pietà*, Albertina, Wiedeń, za: PAUArt
61. *Martwy Chrystus*, Luwr, Paryż, za: PAUArt
62. Giovanni Bellini, *Lamentacja aniołów*, Rimini, PAUArt
63. *Chrystus na krzyżu*, British Museum, Londyn, za: PAUArt
64. *Ukrzyżowanie z Santo Spirito*, Casa Buonarroti, Florencja, za: PAUArt
65. Anonimowy artysta średniowieczny, *Żywy Chrystus na krzyżu*, PAUArt
66. Artysta anonimowy, malowany krzyż włoski z XIII w., PAUArt

67. *Chrystus z Samarytanką przy studni*, rycina według rysunku Michała Anioła, PAUArt
68. *Pożegnanie Chrystusa z Marią*, Fitzwilliam Museum, Cambridge, za: PAUArt
69. *Pożegnanie Chrystusa z Marią*, detal, Fitzwilliam Museum, Cambridge, za: PAUArt
70. *Modlitwa na Górze Oliwnej*, Ashmolean Museum, Oxford, za: PAUArt
71. *Modlitwa na Górze Oliwnej*, powtórzenie kompozycji Michała Anioła, Galleria Doria, Rzym, za: PAUArt
72. *Chrystus na Krzyżu pomiędzy Janem i Marią*, Windsor, za: PAUArt
73. *Chrystus na Krzyżu pomiędzy Janem i Marią*, Ashmolean Museum, Oxford, za: PAUArt
74. *Chrystus na Krzyżu pomiędzy Janem i Marią*, British Museum, Londyn, za: PAUArt
75. *Chrystus na Krzyżu pomiędzy Janem i Marią*, Luwr, Paryż, za: PAUArt
76. *Chrystus na Krzyżu pomiędzy Janem i Marią*, British Museum, Londyn, za: PAUArt
77. *Chrystus na Krzyżu pomiędzy Janem i Marią*, Windsor, za: PAUArt
78. Artysta anonimowy, *Ukrzyżowanie*, XIII w., Pinacoteca Nazionale, Perugia, za: PAUArt
79. Anonimowy artysta bizantyński, *Ukrzyżowanie*, mszał z XIII w., Biblioteka kapitulna przy katedrze San Lorenzo, Perugia, za: *Byzantium* 2008, fig. 262
80. *Pietà* zw. florencką, Museo dell'Opera del Duomo, Florencja, za: PAUArt
81. *Pietà* zw. florencką, detal, Museo dell'Opera del Duomo, Florencja, za: PAUArt
82. *Pietà* zw. florencką, detal, Museo dell'Opera del Duomo, Florencja, za: PAUArt
83. *Pietà* zw. florencką, detal, Museo dell'Opera del Duomo, Florencja, za: PAUArt
84. *Pietà* zw. florencką, detal, Museo dell'Opera del Duomo, Florencja, za: PAUArt
85. Anonimowy artysta z kręgu wenecko-bizantyńskiego, *Oplakiwanie*, niegdyś w Murano (Wenecja), za: Lanckorońska 1938, fig. 4
86. Konrad Krzyżanowski, *Złożenie Chrystusa do grobu*, kopia obrazu Michała Anioła z 1500–1501, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

87. *Złożenie Chrystusa do grobu*, Albertina, Wiedeń, za: PAUArt
88. *Złożenie Chrystusa do grobu*, Ashmolean Museum, Oxford, za: PAUArt
89. Studia rysunkowe przedstawiające *Pietę* i *Złożenie do grobu*, Ashmolean Museum, Oxford, za: PAUArt
90. *Pietà Rondanini*, Castello Sforzesco, Mediolan, za: PAUArt
91. *Pietà Rondanini*, detal, Castello Sforzesco, Mediolan, za: PAUArt
92. *Pietà Rondanini*, detal, Castello Sforzesco, Mediolan, za: PAUArt
93. *Zamyślony mężczyzna* (autoportret Michała Anioła?) w lunecie z przedstawieniem Azora i Sadoka, PAUArt
94. Autoportret Michała Anioła, fragment *Sądu Ostatecznego*, PAUArt
95. Św. Paweł ze sceny *Nawrócenie Szawła*, Cappella Paolina, PAUArt
96. *Mężczyzna ubrany na żółto w scenie Ukrzyżowania*, PAUArt
97. *Nikodem w Piecie* zw. florencką, PAUArt
98. Leone Leoni, *Ślepiec prowadzony przez psa przewodnika*, 1561, National Gallery of Art, Waszyngton, fot. National Gallery of Art
99. Caravaggio, *Złożenie Chrystusa do grobu*, Pinakoteka Watykańska, za: PAUArt
100. *Nikodem z rysami Michała Anioła*, fragment *Złożenia Chrystusa do grobu* Caravaggia, Pinakoteka Watykańska, za: PAUArt
101. *Stworzenie Adama*, sklepienie Kaplicy Sykstyńskiej, za: *Kaplica Sykstyńska* 1991, t. 1, s. 21
102. *Grzech pierworodny i wypędzenie Adama i Ewy z Raju*, sklepienie Kaplicy Sykstyńskiej, za: *Kaplica Sykstyńska* 1991, t. 1, s. 20
103. *Sąd Ostateczny*, fragment, fot. Jerzy Miziołek
104. Portret papieża Klemensa VII (?), fragment *Sądu Ostatecznego*, fot. Jerzy Miziołek
105. *Pietà dla Vittorii Colonnny*, ok. 1540, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, za: Bambach 2017, fig. 170 na s. 195
106. *Ojciec Święty Jan Paweł II*, kard. Edmund Szoka i bp Piero Marini w Kaplicy Sykstyńskiej, „Osservatore Romano” 11 XII 1999
107. Pietro Perugino, *Wręczenie kluczy św. Piotrowi*, Kaplica Sykstyńska, 1482, detal, fot. Jerzy Miziołek
108. Sklepienie Kaplicy Sykstyńskiej po konserwacji, fot. Jerzy Miziołek
109. Rozmowa o freskach Sykstyny: *Ojciec Święty Jan Paweł II*, kard. Edmund Szoka i bp Piero Marini, „Osservatore Romano” 11 XII 1999
110. *Msza święta w Kaplicy Sykstyńskiej* celebrowana przez Jana Pawła II, „Osservatore Romano” 8 IV 1994
111. *Ojciec Święty Jan Paweł II i Karolina Lanckorońska*, 28 II 1998, Archiwum Nauki PAN i PAU, Kraków

112. Ojciec Święty Jan Paweł II wręczający Karolinie Lanckorońskiej Order Świętego Grzegorza Wielkiego, 28 II 1998, Archiwum Nauki PAN i PAU, Kraków
113. Artysta anonimowy, epitafium rodziny Revesli, 1553, kościół Franciszkanów w Krakowie, fot. Muzeum Narodowe w Krakowie
114. Wnętrze Cappella Paolina po konserwacji za pontyfikatu Benedykta XVI, za: *Michelangelo e la Cappella Paolina* 2016, fig. 13 na s. 33
115. Nawrócenie Szawła, Cappella Paolina, za: *Michelangelo e la Cappella Paolina* 2016, fig. 5 na s. 42
116. Ukrzyżowanie św. Piotra, Cappella Paolina, za: *Michelangelo e la Cappella Paolina* 2016, fig. 10 na s. 46
117. Ukrzyżowanie św. Piotra, detal, za: *Michelangelo e la Cappella Paolina* 2016, fragment fig. 116
118. Anonimowy artysta włoski, Pietà, połowa XVI w., kaplica bp. Noskowskiego w Pułtusk, fot. Janusz Rosikon
119. Anonimowy artysta włoski, Pietà, połowa XVI w., Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. Muzeum Narodowe w Warszawie
120. Anonimowy artysta włoski, Zdjęcie z krzyża, druga połowa XVI w., ołtarz główny fary w Bieczu, fot. Jan Gancarski

21.



Michel-Ange.



N. 5. 43204.

Indeks osób

- Abraham bibl. 270
Adam bibl. 53, 256, 275, 292
Ajschylos 33
Aldovrandini Gian Francesco 285
D'Alessandro Lorenza M.G. 213
Alfons I d'Este, książę Ferrary 292
Alicarnasseo Filonico 203
Amabile Luigi 200, 210, 213, 215, 216
Anders Władysław 28
d'Antonio Biagio 279
Apulejusz z Madaury 33
Aretino Pietro 94, 260
Ariosto Ludovico 203
Armenini Giovanni Battista 95
Aru Carlo 201
Atena mit. 113
Augustyn św. 45, 80, 103, 105, 106, 215–217, 258, 262, 286
d'Avanzi Jacopo 177

Bałus Wojciech 43
Bandino (Bandini) Francesco 176, 231, 232
Barkan Leonard 283
Barnes Bernadine 35, 260, 261, 263, 292, 293, 299

Barocchi Paola 283
Baroccio (Barocci) Federico 301
Barolsky Paul 285
Baron Hans 111
Bartłomiej Apostoł św. 91, 216, 293
Batowski Henryk 36
Baumgart Fritz 116, 117, 130, 131, 133, 134, 176, 186, 191–193
Beato Angelico zob. Fra Angelico
Beccadelli Ludovico abp 178, 199, 214, 215, 219
Becker Felix 134
Bellini Giovanni 140, 141
Bembo Pietro kard. 203
Benedykt XVI (Joseph Aloisius Ratzinger), papież 294
Benivieni Girolamo 100
Benrath Karl 207
Berenson Bernard 125, 130, 136, 154, 156, 157, 185
Bernardyn ze Sieny św. 233
Berni Francesco 203
Bernini Giovanni Lorenzo 116
Bertold di Giovanni 284, 286
Bettini Luca 100
Beyer Hermann Wolfgang 82, 232

- Biagetti Biagio* 37, 250, 253
Bianchi, rodzina 135
Bielecka Anna Maria 16
Bieńkowski Piotr 23
Bilhères de Lagraulas Jean kard. 286
Binni Walter 301
Blaise de Vigenère 194
Blasius de Martinelliis 202
Błażej z Sebasty św. 257, 261, 293
Bochnak Adam 300
Bonasone Giulio 136, 137, 153
Bonawentura z Bagnoregio św. 179, 213
Bonucci Augustyn (Marcin z Arezzo) 121
Borinski Karl 101
Botticelli Sandro 250, 279, 287
Bromato Carlo 151
Brown Peter 263
Brundin Abigail 262
Bruni Leonardo Aretino 111
Brutus mit. 100, 293
Buonarroti Leonardo 156, 232
Buonarroti Ludovico 232, 283, 285
Buonconsiglio Giovanni di 32, 142
Burckhardt Jacob 261
Bussagli Marco 35, 45, 213, 261, 263

Calcagni Tiberio 175, 176
Callaey Frédégand 212
Campori Giuseppe 140, 197
Caracciolo Giovanni Battista 151
Caravaggio Michelangelo Merisi da 181, 228–230
Carnesecchi Pietro 45, 77, 106, 107, 200, 202, 206, 209, 210, 213, 215
Carnevale Domenico 251, 256
Castiglione Baldassare 203

Catarino Politi Ambrogio (Catharinus Ambrosius) 200–203, 210
Cavalieri Giovanni Battista de 196
Cavalieri Tomaso 143, 146, 147, 154
Ceserino Julian 293
Charon mit. 72, 102, 293
Chastel André 35, 260
Chenu Marie-Dominique OP 272
Chmielowski Albert (Adam) św. 272
Cimino Vittoria 253
Colalucci Gianluigi 253, 254, 256
Colonna Ascanio kard. 203
Colonna Vittoria 15, 16, 20, 45, 47, 76, 77, 80, 81, 86, 98, 105–107, 132, 134–140, 142, 143, 145, 146, 149–151, 153, 157, 160–162, 164, 168, 169, 176, 178–180, 196–206, 208, 210–213, 215–217, 220, 226, 231, 235, 242, 258, 261, 262, 266, 267, 293, 296, 299
Condivi Ascanio 96, 113, 116, 135, 136, 143, 146, 148, 151, 153, 178, 193, 198, 213, 214, 220, 231, 258, 260, 276, 279, 283, 285, 297
Connor James A. 48
Contarini Gasparo kard. 105, 106, 207, 208, 211, 214
Copello Veronica 262
Cosimo I de'Medici (Kosma I Medyceusz), książę Toskanii 100, 156
Curtius Ludwig 24
Cuthbert-Widlöcher Justinian 207, 211

Dacos Nicole 20, 42
Daelli Giovanni 193, 232
Damian św. 291
Dante Alighieri 28, 70, 72, 76, 96, 102, 111, 113, 114, 136, 142, 217, 218, 293
Dawid bibl. 42, 60, 287
De Maio Romeo 261

- De Strobel Anna Maria* 252, 257
Denker-Nesselrath Christina 254
Dittrich Franz 105, 207
Dominik Guzmán św. 285
Donati Andrea 262
Dossi Dosso 19, 25, 33
Dunkerton Jill 41, 49, 287
Dürer Albrecht 138, 154
Dussler Luitpold 41
Dvořák Max 23, 24, 43, 44, 79, 85, 90, 118, 123, 125, 176, 263
Dyck van Anthony 151

Echinger-Maurach Claudia 288
El Greco (Domenikos Theotokopulos) 10, 44, 222
Emison Patricia A. 283
Estreicher Karol 56, 94, 111, 135, 192, 250, 260, 286, 291, 293, 295
Ewa bibl. 53, 112, 256, 275
Ezechiel 72, 101

Fabiański Marcin 33
Farinelli Arturo 101
Farnese Ottavio 202
Fattucci Giovanni Francesco ks. 199
Ferreriusz Wincenty św. 233
Fidiasz 285
Fillitz Hermann 261, 263
Fiorio Maria Teresa 191
Flaminio Marcantonio A. 106, 202, 203, 209, 215
Florimonte Galeazzo bp 215
Forcellino Maria 262
Fra Angelico (Jan z Fiesole, Guido di Pietro da Mugello) 43, 272, 273
Fra Bartolomeo (Bartolommeo di Paglia del Fartorino) 72, 88, 89, 98
Francisco de los Cobos 140

Franciszek I Walezjusz, król Francji 100
Franciszek z Asyżu (Giovanni di Pietro di Bernardone) św. 56, 148, 170, 178, 179, 210–213, 233
Frey Dagobert 90
Frey Karl (Carl) 94, 96, 98–100, 111, 113, 125, 129–132, 135, 136, 140, 143, 146, 147, 149, 153, 154, 156–158, 162, 176, 179, 185, 192–194, 198–200, 204, 205, 213, 214, 218, 219, 227, 228, 232
Friedländer Walter Ferdinand 120
Frommel Christoph Luitpold 289

Galli Jacopo 286
Gaye Johann Wilhelm 94, 100
Gesumunno Paolo 16, 79
Ghiberti Lorenzo 42
Ghirlandaio Domenico 250, 254, 279, 283
Gianfigliuzzi Bongianni di Jacopo 231
Gianotti Donato 100, 293
Giberti Gian Matteo bp 207, 216
Gill Meredith Jane 262
Giotto di Bondone 33, 72, 90, 107, 123, 149, 221, 233, 285
Goethe Johann Wolfgang 251, 252
Goliath bibl. 42, 287
Gonzaga Ercole kard. 260
Gonzaga Ferrante 140, 142, 212
Gonzaga Julia 200
Gotti Aurelio 154, 193, 194, 232
Greenstein Jack M. 263
Gregorovius Ferdinand 261
Grünwald Alois 111, 175
Grzegorz VII Wielki (Hildebrand OSB), papież, św. 151, 287
Grzegorz XIII (Ugo Boncompagni), papież 134

- Gualteruzzi Carlo da Fano 198, 213
 Gualteruzzi Innocenza 213
 Guicciardini Francesco 96, 100
- Haile Martin 207
 Haitovsky Dalia 42
 Halecki Oskar 29
 Hall Marcia 263, 292
 Haman bibl. 60, 146, 256
 Hartt Frederick 253, 255
 Heemskerck Maarten van 286
 Herkules mit. 42, 261
 Hirst Michael 35, 41, 49, 254, 255, 261, 263, 264, 287, 299
 Holl Karl 82, 105
 Hollanda (d'Olando, de Holanda) Francisco da 45, 81, 105, 200–204, 283
 Holofernes bibl. 42, 222
 Homer 27
 Horster Marita 41
- Ignacy Loyola św. 231
 Imbart de la Tour Pierre 209
 Innocenty III (Lotario de'Conti di Segni), papież 210
 Isabella d'Este 212
- Jabłonowski Władysław 96, 113, 135, 231, 260, 279, 283, 285, 297
 Jacopo (Giacomo) del Duca 194, 232
 Jan Chrzyciel św. 107, 292, 293
 Jan Ewangelista św. 74, 140, 156–158, 160, 162, 164, 167–169, 177, 217, 221, 301
 Jan Paweł II (Karol Wojtyła), papież 16, 30, 31, 38, 50, 54, 55, 250, 252, 253, 260, 261, 269–281, 292
 Jan z Pistoï 290
- Jedin Hubert 85, 103, 105, 121, 132, 134, 207, 209, 214
 Jedynak Zdzisław 300
 Jędraszewski Marek 269
 Joachim z Fiore 210, 233
 Jonasz bibl. 290
 Jones Jonathan 287
 Józef z Arymatei bibl. 181, 186, 300, 301
 Judyta bibl. 42, 60, 64, 222
 Julian Medyceusz (Giuliano de'Medici) 291
 Juliusz II (Giuliano della Rovere), papież 59, 86, 97, 98, 109–111, 114, 115, 189, 195, 288
 Juliusz III (Giovanni Maria Ciocchi del Monte), papież 134
 Justi Carl 109
- Kalinowski Lech 13, 14, 16, 20, 26, 29, 43, 44, 50, 54, 254
 Kallab Wolfgang 101, 102, 112, 135
 Kalwin Jan 207, 211
 Karol V Habsburg, król Hiszpanii, cesarz rzymski 140, 211, 291
 Karol VIII Walezjusz, król Francji 286
 Katarzyna (Caterina) Cybo, księżna Camerino 212, 213
 Katarzyna Aleksandryjska św. 257, 261, 293
 Klaczko Julian 289
 Klara z Asyżu (Chiara Offreduccio) św. 170, 213
 Klemens VII (Giulio de'Medici), papież 49, 74, 76, 95, 100, 105, 207, 210, 212, 258, 262, 263, 291
 Knapp Fritz 131
 Kopernik Mikołaj 47, 49, 90, 292
 Korezyński Adam 16, 25

- Kosma św. 291
 Kozicki Władysław 274
 Koźmiński Przemysław 17
 Kriegbaum Friedrich 111, 113, 114
 Kuczman Kazimierz 20, 23, 33, 260
 Kwiatkowski Mateusz 16, 79
 Kybele mit. 97

 La Cava Francesco 91, 94
 Lagi Simone 251
 Laktancjusz Ptolemeusz 201
 Lanckorońscy 32–34
 Lanckorońska Adelajda 36
 Lanckorońska Karolina 9, 10, 13–16, 19–21, 23–39, 42, 43, 45, 47–49, 52, 54–56, 249, 250, 253, 254, 257, 258, 260–265, 267, 280, 281, 285, 286, 292–294, 299, 302
 Lanckoroński Antoni 31, 36
 Lanckoroński Karol 19–26, 32, 33, 35, 43
 Lavagnino Emilio 194
 Lea bibl. 113, 114, 116, 153, 157
 Leon X (Giovanni de' Medici), papież 290
 Leonardo da Vinci 33, 74, 88, 287
 Leone Leoni 180, 228
 Lietzmann Hans 82, 105
 Liwiusz (Titus Livius) 33
 Longo Maria Lorenza 212, 213
 Luigi del Riccio 100
 Lukian z Samosat 33
 Luzio Alessandro 142, 197, 204, 210, 212, 213

 Łuczewski Michał 17

 Maestro di Pratovecchio 24
 Maffei Bernardino 214
 Malczewski Jacek 21, 23
 Mâle Emile 95
 Małgorzata Parmeńska, księżna Florencji 202
 Małgorzaty z Nawarry, królowa Nawarry 76, 106, 202
 Małkiewicz Adam 45
 Mancinelli Fabrizio 252, 254–256
 Manzoni Giacomo 106
 Marcelli II (Marcello Cervini degli Spannochi), papież 178, 207, 214, 215
 Marek Aureliusz 296
 Maria Magdalena bibl. 175–177, 301
 Marini Piero bp 270, 277
 Martini Simone 32
 Masaccio (Tommaso di Ser Giovanni di Simone) 221, 285
 Mateusz Ewangelista św. 60
 Mazzuoli Annibale 251, 256
 Medici Alessandro de 202
 Medyceusze 96, 284, 286, 290, 291
 Mercati Angelo kard. 151
 Meysztowicz Walerian ks. 29
 Michał Anioł (Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni) *passim*
 Michał Archanioł św. 258
 Mielczarek Mariusz 23
 Milanesi Gaetano 100, 109, 149, 156, 199, 231
 Millet Gabriel 140, 142, 148, 170
 Miłosz Czesław 43, 269
 Minos mit. 72, 293
 Miziołek Anna 16
 Miziołek Jerzy 9, 20, 21, 23, 33, 48, 285, 292, 299, 300
 Młynarska-Mancinelli Krystyna 256
 Mojżesz bibl. 43, 59, 109, 111, 113, 250, 271, 279, 281, 289

- Molinet Claudius du 121, 132
 Montégut Emile 103
 Mora Costanza 213
 Morawski Kazimierz 23
 Morelli Giovanni 254
 Moreno Paolo 293
 Morone Giovanni Girolamo 154, 207, 214

 Napiwodzki Piotr 15, 79
 Narcyz mit. 33
 Nardi Jacopo 96, 99, 100
 Nesselrath Arnold 254
 Nikodem św. 81, 171, 173, 176, 177, 179–181, 186, 187, 194, 195, 227, 228, 230, 301
 Norwid Cyprian Kamil 269
 Noskowski Andrzej bp 297

 Ochino Bernardino 106, 207, 210, 211, 213, 231
 Odys mit. 33
 O'Malley John 52–54, 254
 Orfeusz mit. 33
 Orman Elżbieta 26

 Panofsky Erwin 140, 177, 185, 288
 Panvinio Onofrio 132, 208
 Paoli Marco 33
 Paolucci Antonio 286, 287
 Papini Giovanni 56
 Parys mit. 33
 Pastor Ludwig 95, 105, 121, 132, 151, 178, 202, 207, 209, 210, 230
 Paszkiewicz Henryk 21, 29
 Paweł Apostoł św. 53, 111, 117, 119–122, 124, 133, 225, 227, 272, 287, 293
 Paweł III (Alessandro Farnese), papież 49, 77, 86, 94, 109, 116, 121, 132–134, 181, 203, 207, 212, 214, 218, 260, 292, 295
 Paweł IV (Giovanni Pietro Carafa), papież 132, 151, 200, 209, 211, 231, 232, 260, 261
 Paweł VI (Giovanni Battista Enrico Antonio Maria Montini), papież 272
 Pencakowski Paweł 26
 Penelopa mit. 33
 Perrens François-Tommy 99
 Perugino Pietro 74, 250, 273, 279
 Peruzzi Baldassare 42
 Perykles 33, 96
 Petroniusz św. 285, 288
 Pfeiffer Heinrich W. 263, 293
 Pico della Mirandola Giovanni 39, 64
 Pietro Sana di 32
 Piniński Leon 23
 Pinturicchio 250, 279
 Piotr Apostoł św. 117, 118, 122–125, 232, 272, 287, 295
 Piotr Medyceusz, władca Florencji 285
 Pisano Nicola 149
 Pius III (Francisco Todeschini Piccolomini), papież 287
 Pius IV (Giovanni Angelo de Medici), papież 261
 Pius XI (Ambrogio Damiano Achille Ratti), papież 37, 60, 250
 Platon 33, 216
 Plutarch z Cheronei 285
 Pochwalski Kazimierz 21, 22
 Poggi Giovanni 84
 Pole Reginald kard. 45, 142, 143, 178, 202, 207, 208, 213–216, 231, 246, 261
 Porębowicz Edward 218
 Priuli Ludovico 202

- Prodan Sarah Rolfe* 267, 301
Proklos 285
Pseudo-Bonawentura 179, 220
Psyche mit. 33

Quirini Angelo Maria 207

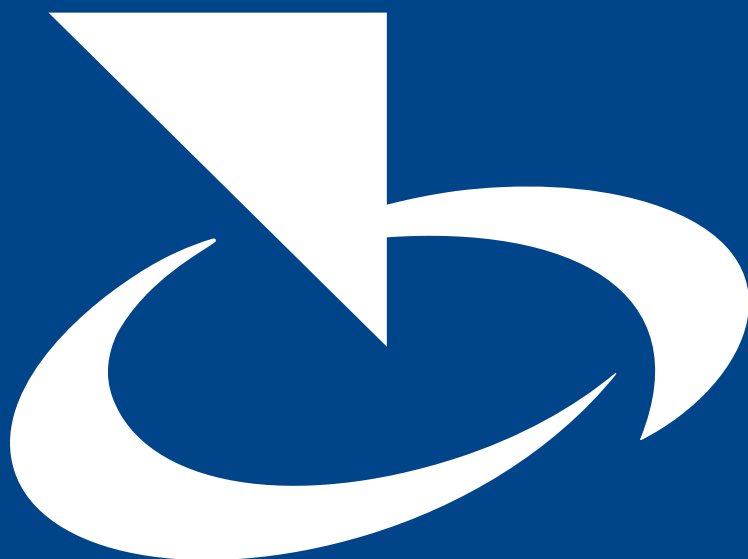
Rachela bibl. 113, 115, 116, 157
Rafael Santi 14, 19, 20, 42, 89, 90, 120, 142, 233, 257, 263, 290
Ranke Leopold von 105, 207, 209
Redig de Campos Deoclecio 82, 95, 100, 101, 113, 116, 120
Rembrandt Harmenszoon van Rijn 32, 33
Reni Guido 151
Reumont Alfred 197, 209, 212
Revesli Marco 260, 293
Riario Raffaele kard. 285
Richard, podróżnik angielski 252
Ridolfi Nicolò kard. 99, 214, 293
Rodin Auguste 300
Rohlmann Michael 49
Rosselli Cosimo 279
Rottmanner P. Odilo 103, 105
Różycka-Bryzek Anna 45, 258
Rubens Peter Paul 14, 45, 151, 287
Rückert Hanns 105
Rullo Donato 215

Sadoletto Jacopo bp 74, 95
Salmi Mario 100
Salviati Francesco 119, 120
Sapieha Adam Stefan kard. 265
Savonarola Girolamo 76, 82, 96–102, 108, 154, 233, 258, 261, 285
Schardius Simon 95
Schlosser Julius von 43
Schnitzer Joseph 97, 99, 100

Schongauer Martin 284
Schweizer Josef 201
Sebastiano del Piombo 140, 142
Sellaio Jacopo del 32
Seripando Girolamo kard. 105, 106, 149, 216
Shearman John 254, 263, 264
Shrimplin Valerie 48, 292
Signorelli Luca 74, 88, 89, 250, 254, 279
Simone Gerardo de 42
Sinko Tadeusz 27
Sjöström Ingrid 42
Skubiszewska Maria 20, 23, 33
Skwarnicki Marek 273
Słowacki Juliusz 14
Sokołowski Marian 22, 23
Spatafora Bartolomeo 200
Spike John T. 287
Staff Leopold 57, 205, 219, 290, 291, 301
Stafileusz (Stafileo) Giovanni bp 74, 95
Stefanakis Manolis I. 23
Stefaniak Regina 288
Steinberg Leo 53, 263
Steinmann Ernst 82, 99, 100, 124, 154, 171, 180, 193, 194, 196, 200, 231, 232
Strozzi Roberto 100
Sybilla Delficka mit. 39, 44, 61, 62, 64, 66, 253, 289, 290
Sykstus IV (Francesco della Rovere), papież 59, 257, 279
Szoka Edmund kard. 270, 277
Szydłowski Tadeusz 22

Tacchi Venturi Pietro 179, 198, 211
Tacyt (Publius Cornelius Tacitus) 27
Tatarkiewicz Władysław 36
Thieme Ulrich 134

- Thode Henry 82, 97–99, 101, 102, 111, 113,
114, 130, 132, 136, 139, 142, 146, 147, 151,
154, 156, 178, 194, 203, 209, 213, 214,
220, 232
- Tietze Hans 43, 94, 100, 201
- Tintoretto (Jacopo Robusti) 14, 19, 20,
33, 44, 45, 222
- Tolnay de Charles 44, 48, 49, 94, 103, 113,
130, 134, 138, 143, 145, 156, 157, 162, 167,
168, 191, 194, 255, 265, 292, 293
- Tolomei Claudio 203
- Tolomei Lattanzio 105, 106, 200, 201
- Tomasz z Akwinu św. 54
- Tomasz z Celano 220
- Tordi Domenico 197
- Tramezzino Michele 213
- Tukidydes 27
- Tuzja mit. 33
- Twardowski Julius von 24
- Tyszkiewicz Adam 16
- Uranos mit. 97
- Valdés Juan de 200, 209, 213
- Valori Niccolò 99
- Varchi Benedetto 96, 99, 100
- Vasari Giorgio 56, 57, 64, 69, 70, 77, 90,
94, 100, 111, 117, 135, 136, 138, 146,
149, 151, 153, 154, 156, 176, 178–180,
192–194, 198, 207, 213, 218, 219, 228,
232, 249, 250, 256, 258, 260, 283, 286,
289, 291–295
- Venturi Adolfo 120, 138, 142
- Venusti Marcello 52, 130, 131, 222, 249,
257, 299
- Vermigli Pietro Martire 210
- Villari Pasquale 97
- Visconti Pietro Ercole 211
- Volterra Daniele da 154, 194, 257
- Voss Hermann 119
- Wagner B. 222
- Wallace William E. 56, 222, 267, 291, 292,
295
- Wawrzyniec Wspaniały (Lorenzo di
Piero de' Medici, Lorenzo Magni-
fico), władca Florencji 39, 64, 99,
116, 284, 285, 291
- Weisbach Werner 111
- Wickhoff Franz 156
- Wilde Johannes 24, 44, 85, 107, 140, 154,
181, 263–265
- Wind Edgar 97, 98, 285
- Wittkower Rudolf 82, 171, 193, 194, 200,
231, 232, 265
- Wojtyła Karol zob. Jan Paweł II
- Wojtyska Damian ks. 31
- Wysocki Alfred 21
- Wyss Johann J. 197
- Zocchi Emilio 285
- Zuccari Taddeo 120, 193

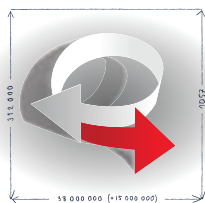


TOTALIZATOR
SPORTOWY

FUNDACJA

KGHM

POLSKA MIEDŹ



POLSKA WIELKI PROJEKT

WSPÓŁTWÓRZ
WIELKI
PROJEKT

Polska to dla nas Wielki Projekt, który chcemy realizować z pokolenia na pokolenie.

Każda wpłata to ogromny gest, który pomaga kontynuować naszą działalność.
Zostań częścią Wielkiego Projektu.

Wspólnie działajmy dla Polski! Dziękujemy za wsparcie!

www.polskawielkiprojekt.pl/wspoltworz

Numer konta bankowego dla darowizn przelewem tradycyjnym:
Fundacja Polska Wielki Projekt

PKO Bank Polski SA: 93 1020 1068 0000 1702 0314 8228

IBAN: PL 93 1020 1068 0000 1702 0314 8228

KOD BIC/SWIFT: BPKOPLPW

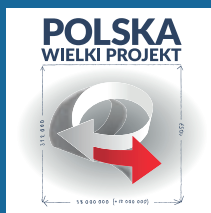




Kochała Rzym, badała twórczość Michała Anioła, Rafaela i Tintoretta, ale dramat II wojny światowej skazał ją na emigrację i zupełnie zmienił jej priorytety. Karolina Lanckorońska (1898–2002) w trosce o polskie dziedzictwo kulturowe i przyszłość polskiej humanistyki poświęciła połowę długiego życia na prace edytorskie i organizowanie stypendiów naukowych dla badaczy z całej Polski. W 1994 i 2000 r. przekazała zamkom królewskim w Warszawie i Krakowie bezcenną kolekcję dzieł sztuki zgromadzoną przez jej przodków, głównie przez ojca – hr. Karola Lanckorońskiego (1848–1933).

Jednak Michał Anioł, któremu prof. Lanckorońska poświęciła w okresie międzywojennym doktorat i wiele artykułów, pozostał dla niej do końca życia artystą największym wśród największych, a freski w Kaplicy Sykstyńskiej zawsze budziły w niej największe doznania estetyczne. Długie życie pozwoliło jej oglądać ich konserwacje w latach 30. XX w. i za pontyfikatu Jana Pawła II. Odbierała je z pełną świadomością wzniosłości, jaką w niej wywoływały. Lech Kalinowski, jej uczeń z czasów lwowskich, pisze: „Kiedy w 1959 roku wprowadziła mnie do Sykstyny, gdzie przez kilka godzin pozostawaliśmy zamknięci, bez zwiedzających, gwałtownym ruchem rzuciła płaszcz na posadzkę i leżąc na wznak przesuwiała się z miejsca na miejsce obserwując przez lornetkę scenę za sceną, pogrążona w kontemplacji malowideł na sklepieniu”. Niniejsza książka jest ambitną próbą przypomnienia nigdy w całości niepublikowanych badań prof. Lanckorońskiej nad freskami Sykstyny i innymi arcydziełami Michała Anioła z późnego okresu jego twórczości, gdy porzucił formy klasyczne i przywdział szatę wysublimowanej duchowości.

Prof. Jerzy Miziołek



Książka dofinansowana przez

